

## Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen

### Beobachtungen zur Topologie experimenteller Theaterformen

Unbekannte Räume sind rar geworden. Seitdem Reisen nach Myanmar oder Burkina Faso nicht mehr Abenteurern und Backpackern vorbehalten sind und selbst private Weltraumflüge mit dem Slogan „You could be next!“<sup>1</sup> beworben werden, deutet vieles daraufhin, dass die Entdeckung unbekannter Sphären an Faszination verloren hat. An die Stelle von Expansion und Kolonialismus, die das räumliche Denken des Abendlandes seit der frühen Neuzeit geprägt haben, ist ein Zeitalter der Abschottung und Überwachung getreten. Die Zunahme von sogenannten *gated communities* oder die EU-Grenzzäune von Ceuta sind ebenso wie der NSA-Skandal oder Google Streetview Symptome desselben globalen Wandels: Einerseits ist der Raum, in dem wir leben, kleiner und im buchstäblichen Sinne begrenzter geworden – die weißen Flecken auf der Landkarte sind verschwunden. Andererseits sehen wir uns mit einer zunehmenden Gleichzeitigkeit und Überlagerung von Räumen konfrontiert, die unsere Orientierungsfähigkeit permanent auf den Prüfstand stellen.<sup>2</sup> Zieht man diese Entwicklung in Betracht, sind es weniger einsame Inseln oder die *final frontier* des Weltalls als vielmehr die Binnengrenzen und Ortsbeziehungen, die Schwellen und Übergänge, die im 21. Jahrhundert eine Faszination des Raumes ausüben. Es scheint, als sei das Unbekannte von außen in ein *Zwischen* getreten, als finde man es heute in den verborgenen Nischen und Winkeln des Alltäglichen und Profanen, in den Lücken und Leerstellen digitalisierter sozialer Realitäten und an den Knotenpunkten ihrer Kommunikationswege.

Als Michel Foucault 1966 auf einer Architekturtagung in seinem berühmten Vortrag über die Heterotopien ein Zeitalter des Raumes ankündigte, konnte er eine solche Entwicklung zwar nicht voraussehen, immerhin jedoch einige zentrale Aspekte benennen, die erstaunlicherweise kaum etwas an Aktualität eingebüßt haben. Wir befinden uns, so Foucault „in einer Epoche des Simultanen, [...] einer Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bis 2014 lautet so der Slogan des „Marktführers“ im Weltraumtourismus, *Space Adventures Ltd.*

<sup>2</sup> So ist es wenig erstaunlich, dass die Popularität des einstigen Modebegriffs *Cyberspace* in den vergangenen Jahren (sowohl im Englischen als auch im Deutschen) merklich abgenommen hat, wird doch das Internet heute kaum noch als *ein* Raum erfahren, welcher in Konkurrenz zum physischen Raum der Alltagsrealität tritt, sondern als Vielzahl zeitgleich präsenter Orte, Pfade und Relationen, die spätestens durch *social networking* selbst Teil des Alltags geworden sind.

<sup>3</sup> Michel Foucault, „Andere Räume“, aus dem Französischen von Walter Seitter, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente und Heidi Paris, Leipzig: Reclam, 1992, S. 34-46, hier S. 34.

Foucaults Beschreibung ist die Vorwegnahme eines *topological turn* in den Kulturwissenschaften, einer Art und Weise, Raum nicht mehr in messbaren Einheiten oder in Kategorien des Innen und des Außen zu denken, sondern in Relationen von Orten und Wegstrecken, potenziellen Verformungen und Modulationen. Der Topologie gelingt es, mittels Präpositionen wie *offen* und *geschlossen*, *zwischen*, *vor* und *hinter*, *inmitten*, *auf* und *unter* einen Raum der Möglichkeiten, der Lage- und Nachbarschaftsbeziehungen zu beschreiben, welche sowohl der antiken Vorstellung des *einen* kosmischen Raumes als auch dem Container- und Expansions-Denken der Moderne widerspricht.<sup>4</sup> Das Unbekannte ist zwar keine topologische Kategorie, kann jedoch aus topologischer Perspektive jenseits einer Innen-Außen-Dichotomie gedacht werden, indem es von einem *outer space* in ein Beziehungsgeflecht eintritt – etwa wenn bei Foucault die Mikrophysik der Macht gewissermaßen die Metaphysik ersetzt oder wenn Gilles Deleuze und Félix Guattari das Meer als Archetyp des glatten nomadischen Raumes bezeichnen (und nicht etwa als Raum der Entdeckung und Eroberung, denn diesen Raum kennen Nomaden nicht). Oder wenn Jean-Luc Nancy statt von einem absoluten Anderen (wie Emmanuel Lévinas) von einer Alterität des Seins spricht, womit er die grundlegende Erfahrung meint, immer schon mit anderen und unter vielen in der Welt zu sein.<sup>5</sup>

Erfahrungsräume der Kunst topologisch zu denken, gestaltet sich hingegen schon allein deshalb als schwierig, weil die Rahmungen der Orte, an denen Kunst vorwiegend präsentiert wird, nach wie vor wirkmächtig und traditionell mit einem Containerdenken verbunden sind. Der Konzertsaal, das Museum oder das Theater sind Orte, die einen Raum *ästhetischer Erfahrung* von einem Außen abgrenzen,<sup>6</sup> „ästhetisch vereinbarte Räume“,<sup>7</sup> welche die präsentierten Objekte und Ereignisse in ein anderes, ein ästhetisches Licht tauchen. Dies bedeutet keineswegs, dass diese Orte mit dem Erfahrungsraum zur Deckung kommen, es bedeutet aber, dass die traditionellen Rahmungen wie der White Cube oder die Guckkastenbühne immer auch Referenzen des Erfahrungsraums sind, und zwar häufig selbst dann, wenn die Kunst an anderen Orten präsentiert wird. Als Ort der Repräsentation ist insbesondere das Theater dem Containerdenken verpflichtet, wird hier doch traditionell zwischen Aufführung und Pause, Bühne und Publikum, Innen und Außen eine scharfe Grenze gezogen. Das Verdunkeln des Zuschauerraumes, das „Einläuten“ der Vorstellung, das Öffnen des Vorhangs – all diese Konventionen stehen, wie Hans-Thies Lehmann angemerkt hat, für eine „Zeit der Initiation“,<sup>8</sup> welche die Zuschauer auf eine *andere* Zeit und einen *anderen* Raum vorbereiten, der sich von der

---

<sup>4</sup> Vgl. Michel Serres, *Atlas*, aus dem Frz. von Michael Bischoff, Berlin: Merve, 2005, S. 67.

<sup>5</sup> Vgl. Jean-Luc Nancy, *singulär plural sein*, Berlin: diaphanes, 2004, S. 34.

<sup>6</sup> Es liegt nahe, an dieser Stelle an Michel de Certeaus Unterscheidung von Ort und Raum zu erinnern, die sich verkürzt mit dem Zitat „Der Raum ist ein Ort, mit dem man etwas macht“ auf den Punkt bringen lässt. (Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, S. 218) Allerdings sind de Certeaus Ausführungen insofern problematisch, als sie zu sehr an einer Dichotomie zwischen phänomenologischer Erfahrung (Raum) und „toter“ mathematischer Ordnung (Ort) festhalten. Aus einer topologischen Perspektive erscheint ein solch statischer Ortsbegriff, der bei de Certeau (und auf ähnliche Weise auch bei Phänomenologen wie Maurice Merleau-Ponty) fälschlicherweise in einen „mathematischen“ Kontext gestellt wird, anachronistisch und wenig sinnvoll. Orte sind nichts per se Statisches, sondern stehen mit anderen Orten (sowie Ortserfahrungen) in Verbindungen. Orte sind nicht weniger lebendig als Räume, auch wenn sie sich auf einen Platz oder einen Punkt im Raum beziehen.

<sup>7</sup> Zum Begriff „ästhetisch vereinbarter Raum“ siehe den Beitrag von Gregor Stemmrich in diesem Band.

<sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005, S. 319.

sozialen Realität des Alltags abgrenzt.<sup>9</sup> Auf der Bühne gelten entsprechend andere Regeln: Charaktere können sterben und zum Applaus wiederauferstehen, verschiedene Räume und Zeiten können an ein und demselben Ort repräsentiert werden. Die Zuschauer wissen um diese Differenz, sie wissen, dass die „Konsequenzverminderung“<sup>10</sup> des szenischen Spiels selbst dann noch gilt, wenn keine Bühnenfiktion mehr zu erkennen ist wie etwa im Tanz- oder Performancetheater. Der ästhetische Vertrag, den Zuschauer und Performer miteinander schließen, bezieht sich auf beide Seiten der Rampe, er verlangt nach einer ästhetischen Haltung im Saal (die eine Disziplinierung und Ruhigstellung des Zuschauers mit sich bringt) und garantiert zudem, dass weder auf der Bühne noch im Publikum Personen zu Schaden kommen, seien die Szenen auch noch so halsbrecherisch aufgeführt. Gerade weil das Theater als Ort der Versammlung ein genuin sozialer Raum ist, so scheint es, muss der Theaterrahmen die ästhetische Differenz umso deutlicher hervorheben.

Auf die Probe gestellt wurde die ästhetische Differenz bekanntlich von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Hatten bereits die Futuristen im Theater dafür plädiert, Leim auf die Sessel der Zuschauer zu schmieren oder denselben Platz an zehn Personen zu verkaufen, um gezielt Unruhe im Theatersaal zu stiften,<sup>11</sup> wurde in den 1960er Jahren der ästhetische Vertrag vor allem dadurch attackiert, dass man sich, ähnlich wie zeitgleich in der Performance-Kunst, der Konsequenzverminderung der Bühne nicht mehr sicher sein konnte bzw. sollte.<sup>12</sup> Der Zuschauer wurde nicht selten zum Mitspieler oder zum Zeugen ‚realer‘ Ereignisse, der traditionelle Repräsentationsraum Theater zu einem Raum unmittelbarer Erfahrung erklärt, wobei Erfahrung vor allem als wirkungsästhetische Kategorie aufgefasst wurde: Begriffe wie Katharsis, Rausch und Ekstase bis hin zu Schock und Verstörung wurden mit der gewünschten Wirkung respektive ästhetischen Erfahrung assoziiert.<sup>13</sup>

Ich möchte im Folgenden den Versuch wagen, aus einer raumtheoretischen, in Ansätzen topologischen Perspektive, eine berühmte Aufführung aus den 1960er Jahren zwei installativen Performances der vergangenen Jahre gegenüberzustellen. Alle drei Arbeiten können im Hinblick auf besondere Erfahrungsräume beschrieben werden, alle drei erlauben einen Blick in opake oder den

---

<sup>9</sup> Zum Theater als Heterotopie und den damit verknüpften politischen Versprechen siehe Benjamin Wihstutz, *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, diaphanes: Zürich/Berlin, 2012.

<sup>10</sup> Mit dem Begriff der Konsequenzverminderung schlägt der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte vor, Theater von anderen Spiel- und Aufführungstraditionen abzugrenzen, etwa von den mittelalterlichen Ritterspielen, die ebenfalls „inszeniert“ waren, jedoch für die Teilnehmer reale bisweilen tödliche Konsequenzen hatten. Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Böhlau: Köln, 2005, S. 41ff.

<sup>11</sup> So Filippo Tommaso Marinetti in seinem Text „Il Teatro di Varietà“ von 1913. Die deutsche Ausgabe „Das Variété“ ist unter anderem erschienen in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1908-1938)*, hg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 60-62.

<sup>12</sup> Zweifellos kann dem (vor allem Amerikanischen) experimentellen Theater der 1960er Jahre eine Nähe zum Happening und zur Body Art zugeschrieben werden. Inwieweit Pioniere des experimentellen Theaters wie Richard Schechners *Performance Group* oder *The Living Theatre* umgekehrt ebenfalls Einfluss auf die Performance-Kunst nahmen, lässt sich weniger leicht beantworten. In jedem Fall nimmt die Performance-Kunst eine Position zwischen Bildender Kunst und Theater ein, indem sie sich von beiden explizit abgrenzt. Von der Kunst, in dem sie keine Werke hervorbringt, die sich in den üblichen Museums- und Ausstellungsbetrieb einspeisen bzw. auf dem Kunstmarkt verkaufen lassen, sondern deren auffälligste Eigenschaft zunächst einmal die ist, so flüchtig wie eine Theateraufführung zu sein. Vom Theater wiederum, indem das Schauspiel und die Bühne als Medium und Ort der Repräsentation grundsätzlich abgelehnt werden.

<sup>13</sup> Zu den wirkungsästhetischen Versprechen der Avantgarden siehe Matthias Warstat, *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink, 2011, S. 29-77.

Zuschauern unbekannte Räume der Gesellschaft. Das erste Beispiel, *The Brig* des legendären New Yorker Living Theatre, unterliegt noch weitgehend einem modernen Raumdenken, da es den Topos der Grenze und die Innen-Außen-Dichotomie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die beiden Gegenwartsbeispiele, *Situation Rooms* von Rimini Protokoll und *MEAT* von Thomas Bo Nilsson, lassen dagegen einen neuen Umgang mit Räumen im Theater erkennen, der die Vernetzung und Überlagerung von Orten in den Mittelpunkt stellt. Ich möchte also mithilfe dieser drei Beispiele schlaglichtartig den topologischen Wandel im experimentellen Theater nachvollziehen und zugleich versuchen, der räumlichen Dimension ästhetischer Erfahrung, d.h. dem jeweiligen Erfahrungsraum, mithilfe der Topoi „Grenze“ und „Schwelle“ auf die Spur zu kommen.

### **The Living Theatre, *The Brig* (1963)**

Julian Beck, zusammen mit seiner Partnerin Judith Malina Gründer und Leiter des Living Theatre, beschrieb zwei Jahre nach der Uraufführung das vom ehemaligen US-Marine-Offizier Kenneth Brown verfasste Theaterstück *The Brig* mit folgenden Worten:

„*The Brig* itself is a kind of hell. [...] It is not a theoretical Hell [sic], not imaginary, not theological, above all not that; it is the Hell which is the judgment of man, it is the Hell of everything that puts people in cages and that draws rigid lines. [...] It is the torment of Artaud; it is the Theatre of Cruelty, this *Brig*, it is unbearable rather than compatible; it is horror rather than beauty; it is hysterical rather than reasonable.“<sup>14</sup>

Becks Einschätzung spiegelt sich in vielen der Kritiken der Uraufführung wider, die am 15. Mai 1963 stattfand. So berichtet Howard Taubman in der *New York Times* von einem „devastating“ und „painful evening“, Richard Watts von der *New York Post* beschreibt die Aufführung als „shocking“, ist sich dabei aber nicht sicher, ob diese Form von Theater überhaupt den Namen „play“ verdient hat,<sup>15</sup> und Robert Brustein von der *New Republic* gesteht später in einem Interview: „I don't remember a more unpleasant evening in the theatre. But it made a point.“<sup>16</sup>

*The Brig* präsentierte den Zuschauern die unmenschlichen und erniedrigenden Disziplinierungsmethoden des Militärs am Beispiel des Tagesablaufs in einem *Brig* – ein für den Straf- und Disziplinararrest eingerichtetes Gefängnis einer Kaserne oder eines *Military Camps*. Ungewohnt war für das Publikum nicht nur die eingeschränkte Sicht auf die von einem Stacheldrahtzaun abgegrenzte Bühne, sondern auch die permanente Lautstärke der Befehle und ihrer

<sup>14</sup> Julian Beck, „Storming the Barricades“, in: Kenneth H. Brown, *The Brig. A concept for Theatre or Film*. Clinton: Hill and Wang, 1965, S. 3-35, hier S. 8f.

<sup>15</sup> Howard Taubman, „The Brig“ in: *New York Times* und Richard Watts, „Living Theatre: The Brig“, in: *New York Post*, beide vom 16. 05. 1963.

<sup>16</sup> Robert Brustein, „Interview with Julian Beck and Judith Malina“, zit. n. John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, London: Grove Press, 1997, S. 387.

Antworten: das ohne Unterlass wiederholt geschriene „Sir, Yes, Sir!“ der Gefängnisinsassen, das laute Stampfen der Stiefel, die dargestellte Gewalt und Maßlosigkeit der Strafen, aber auch die Reduzierung des dramatischen Handlungsverlaufs auf ein Minimum, die sich bereits in der Ersetzung der Namen der Insassen durch Nummern ausdrückte. Die Stacheldrahtzäune und weißen Linien auf der Bühne zwischen Innen- und Außenbereich, zwischen Zelle und Korridor verlangten zudem von den Insassen, jedes Mal vor dem Übertreten um Erlaubnis zu bitten: „Sir, Prisoner Number One requests permission to cross the white line, Sir.“ Oftmals mussten die Insassen die Bitte wiederholen, da der zuständige Aufseher behauptete, sie nicht verstanden zu haben oder Schläge ertragen, wenn sie angeblich eine der Regeln nicht beachtet hatten. Es ging um das Aufzeigen eines menschenverachtenden Systems der Disziplinierung, das die Zuschauer in den unverstellt auf der Bühne wiedergegebenen Praktiken der *US Marines* bezeugen konnten und das mehr als ein Jahrzehnt vor Foucaults gleichnamigen Buch eine Logik des *Überwachens und Strafens* sichtbar machte.

*The Brig* bot den Zuschauern somit in mehrerer Hinsicht eine Grenzerfahrung. Zum einen waren der Befehlston, die Darstellungen der penibel überwachten Handlungen sowie der Disziplinarstrafen und brutalen Methoden auf der Bühne kaum zu ertragen – gerade die Lautstärke der Befehle rief nach Angaben von Beck regelmäßig Beschwerden des Publikums hervor.<sup>17</sup> Zum anderen ging es während der gesamten Aufführung um nichts anderes als die Sichtbarmachung von tatsächlich existierenden Grenzen und Absperrungen, die sowohl mittels der Zäune und Linien auf der Bühne als auch durch das permanente Um-Erlaubnis-Bitten und Gewähren des Grenzübertretts, welche wie ein sich ständig wiederholender performativer Sprech-Akt der Grenzziehung anmuteten – dargestellt wurde.

Als Theater, das einen Blick hinter die Kulissen des Militärs ermöglichte, stellte die Aufführung gewissermaßen aber auch selbst eine illegale Grenzüberschreitung dar, die dem Publikum einen gewöhnlich abgesperrten, uneinsehbaren Bereich der Gesellschaft zugänglich machte. Die real existente „Hölle“ des Militärgefängnisses bekam mithilfe des Theaters unerwünschte Zaungäste, die die menschenverachtende Wirklichkeit dieses Ortes am eigenen Leibe erfahren sollten. „The action of *The Brig* is real, physical, here-and-now“,<sup>18</sup> schrieb Judith Malina, die als Regisseurin die Akteure ihre Rollen wochenlang mithilfe des Handbuchs der *Marines* und strengen Probenregelungen samt Strafregister einüben ließ. All das diente dazu, die Zuschauer an eine Grenze zu führen, sie dieses „Theater der Grausamkeit“ spüren zu lassen<sup>19</sup> und sie in dem Willen zu bestärken, dieses System und seine Grenzen zu hinterfragen und einzureißen. Beck selbst nannte *The Brig* „a play of barricades“<sup>20</sup> und verband mit dem Aufzeigen von Grenzen politische Ambitionen, die sich nicht allein gegen das Militär richteten, sondern gegen jede Form der Einsperrung, gegen alle Gefängnisse der Welt, alle Mauern und Zäune:

---

<sup>17</sup> Nach Schilderungen von Beck gab es mehrere Beschwerden des Publikums über den Lautstärkepegel, siehe Tytell, *The Living Theatre*, S. 182.

<sup>18</sup> Judith Malina, „Directing *The Brig*“, in: Brown, *The Brig*, S. 83-107, hier S. 101.

<sup>19</sup> Beck bemerkt über Artaud: „Artaud’s mistake was that he imagined you could create a horror out of the fantastic. Brown’s gleaming discovery is that horror is not in what we imagine but is in what is real.“ (Beck, „Storming the Barricades“, S. 35)

<sup>20</sup> Ebd., S. 33.

„How can you watch *The Brig* and not want to break down the walls of all the prisons? Free all prisoners. Destroy all white lines everywhere. All the barriers. But talking about this to people is not enough. To make people feel that whenever the noise of triumph is heard, the noise of opening night applause, no other noise can be heard but the terrible noise in the resounding cement and steel corridors of prisons, let them hear the noise, let it cause them pain, let them feel the blows in the stomach, produce a horror and release real feeling, let this happen until there are no prisons anywhere.“<sup>21</sup>

Die Konzeption des Erfahrungsraums von *The Brig* ist somit paradigmatisch für das wirkungsästhetische Denken der Avantgarde. In erster Linie ging es dem Living Theatre darum, die Zuschauer affektiv im Hier und Jetzt der Aufführung zu treffen, sie zu schockieren, sogar zu quälen, um eine maximale Wirkung der unmissverständlichen politischen Botschaft zu erzielen. Auf einer inhaltlichen und räumlichen Ebene blieb die Inszenierung einem antagonistischen Denken von Freund und Feind, von Innen und Außen verhaftet. Nicht die Beziehungen von Orten und Menschen, das Aufzeigen und Anprangern von Grenzen war das Thema des Stückes. Damit soll keinesfalls angedeutet werden, dass *The Brig* sich überholt hätte oder heute die Zuschauer kalt lassen würde.<sup>22</sup> Doch kann konstatiert werden, dass diese experimentelle und für ihre Zeit äußerst radikale Theaterarbeit einen heute in dieser Form kaum noch anzutreffenden wirkungsästhetischen Anspruch verfolgte. Sie blieb einem räumlichen Prinzip der Einschließung verhaftet, welches die Bühne, bei aller Emphase eines Hier und Jetzt ästhetischer Erfahrung, weiterhin als einen vom Zuschauersaal getrennten Raum der Repräsentation definierte. Die Grenzüberschreitung, die hier auf affektiver und perzeptiver Ebene stattfand, beruhte somit auf einer scharfen Grenzziehung zwischen Bühne und Publikum, zwischen einem Hier und Jetzt affektiver Erfahrung und einer Alterität der Bühne. Diese Grenzziehung kann als Fundament des Erfahrungsraums von *The Brig* betrachtet werden, welcher die Zuschauer die unerträgliche Realität der Disziplinierungsgesellschaft am eigenen Leibe spüren ließ.

### **Rimini Protokoll, *Situation Rooms* (2013)**

Gilles Deleuze hat darauf hingewiesen, dass die von Foucault analysierten Disziplinierungsgesellschaften seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von einem neuen Gesellschaftstypus abgelöst werden: „Wir treten ein in Kontrollgesellschaften, die nicht mehr durch

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 34.

<sup>22</sup> Tatsächlich empfand ich selbst die Inszenierung bei einer Wiederaufführung 2007 in der Akademie der Künste in Berlin als äußerst beeindruckend, auch wenn man darüber streiten kann, inwieweit der Inszenierung dennoch ihre Historizität anzumerken ist. Zur Wiederaufführung von *The Brig* siehe auch: Christel Weiler, „Nichts ist erledigt, nur weil es verging. Living Theatre: ‚The Brig‘ – Re-Inszenierung und Gegenwärtigkeit“, in: *Theater der Zeit*, Jg. 63, Nr. 6, Juni 2008, S. 22-25.

Internierung funktionieren, sondern durch unablässige Kontrolle und unmittelbare Kommunikation.“<sup>23</sup> Was die Kontrollgesellschaft von der Disziplinierungsgesellschaft unterscheidet, ist die grundlegende Änderung eines räumlichen Prinzips: an die Stelle der Einschließung tritt ein Beziehungsgeflecht und das Prinzip automatisierter Kontrolle. Nach Deleuze geht dieser neue Gesellschaftstypus einher mit einer neuen Qualität des Kapitalismus, die er mit der neoliberalen Unternehmenskultur assoziiert.<sup>24</sup> Im Unternehmen werden – im Gegensatz zur Fabrik – die Individuen nicht zu einer Masse, die gemeinsam produziert. Sie werden hingegen durch Auslese, Rivalität und Wettbewerb gespalten, um die Produktivität aller Beteiligten zu erhöhen. War das Paradigma der Disziplinierungsgesellschaft das Gefängnis, so kann das global agierende Unternehmen paradigmatisch für die Kontrollgesellschaft stehen – ein Netz vieler einzelner, sich gegenseitig kontrollierender Positionen und Elemente, das so variabel und dehnbar wie möglich sein muss, wenn die kapitalistischen Versprechen von Wachstum und Akkumulation eingelöst werden sollen.

Die Arbeit *Situation Rooms* von Rimini Protokoll, die 2013 bei den Ruhrfestspielen uraufgeführt wurde, befasst sich am Beispiel des Waffenhandels mit einem solchen Netz der Kontrollgesellschaft. Dabei geht es nicht um ein einzelnes Unternehmen, sondern um die Verstrickungen und Relationen, die Menschen und Waffen rund um den Globus verbinden. Bereits das Setting der Arbeit ist äußerst komplex: Gemeinsam mit dem Bühnenbildner Dominic Huber und dem Videokünstler Chris Kondek wurde „ein Multiplayer-Videostück“ – so der Untertitel der Arbeit – entwickelt, bei dem sich 20 Zuschauer mit Ipad und Kopfhörern ‚bewaffnet‘ in ein aufwendig gestaltetes Filmset aus fünfzehn Räumen begeben – ein Raumlabyrinth „aus über- und nebeneinander gestapelten Containern, Türen, Leitern, Gängen“, in das elf signalgelbe Türen führen.<sup>25</sup> Jedem Ipad ist eine Tür und ein im Filmset gedrehtes Video zugeordnet, welches den Weg durch die Räume vorgibt und jeweils ca. 80 Minuten dauert. Ähnlich wie bei den Videowalks der Künstlerin Janet Cardiff werden so die einzelnen Zuschauer mittels des Videos individuell choreographiert, indem sie ihre Bewegungen mit denen der auf dem Bildschirm ablaufenden Kamerabilder synchronisieren und somit selbst in die Rolle der insgesamt 20 Experten schlüpfen, deren Schilderungen sie auf ihrem Parcours zu hören und zu sehen bekommen.<sup>26</sup>

Alle beteiligten Experten haben bei *Situation Rooms* etwas mit Waffen zu tun: Ein Sportschütze, ein israelischer Soldat, einer der „Ärzte ohne Grenzen“, ein Anwalt für Drohnen-Opfer, ein Kriegsphotograf, der Manager eines Rüstungskonzerns, ein Flüchtling aus Syrien oder die Kantinen-Chefin einer Munitionsfabrik. Das Filmset ist nach den Geschichten der Experten gestaltet und jeder

---

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, „Kontrolle und Werden“, Gespräch mit Toni Negri, in: ders., *Unterhandlungen*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 243-253, hier S. 250.

<sup>24</sup> Vgl. Gilles Deleuze „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhandlungen*, S. 254-262, hier S. 256.

<sup>25</sup> So Eva-Maria Magel in ihrer Kritik „Kunst für das Nachempfinden. Parcours der Kriegsteilnehmer“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.10.2013, online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kunst-fuer-das-nachempfinden-parcours-der-kriegsteilnehmer-12643476.html> (letzter Abruf: 18. 03. 2015).

<sup>26</sup> „Experten“ nennt die Gruppe Rimini Protokoll ihre Akteure, da es sich in ihrem dokumentarischen Theater nicht um Schauspieler, sondern um theaterfremde Personen handelt, die von ihrem Beruf oder von ihrem Leben erzählen, sie sind sogenannte „Experten des Alltags“. Zum grundsätzlichen konzeptuellen Ansatz der Gruppe Rimini Protokoll und ihrem Zugang zum Dokumentarischen siehe auch den gleichnamigen Sammelband: *Rimini Protokoll: Experten des Alltags*, hg. v. Miriam Dreysse und Florian Malzacher, Berlin: Alexander Verlag, 2007.

einzelne Parcour beginnt und endet je nach Einstiegspunkt des Videos mit einem anderen Experten.<sup>27</sup> So wird man beispielsweise an einem Schießstand unter Anleitung des Sportschützen dazu aufgefordert, mit einer lediglich auf dem Video sichtbaren Waffe auf eine Zielscheibe zu schießen, während nebenan in dem durch eine Tür einsehbaren Raum einer Klinik ein Opfer vom Arzt „ohne Grenzen“ behandelt wird. Nur wenig später findet man sich als Köchin in der Kantine einer unterirdischen Munitionsfabrik in Russland oder in der Rolle des Managers eines deutschen Rüstungskonzerns in einem Konferenzraum wieder. Auf dem Weg durch diese ganz unterschiedlichen, dokumentarisch und fiktional aufgeladenen Räume der Installation kommt es gelegentlich auch zu direkten Interaktionen mit anderen Zuschauern, die zur selben Zeit den Bewegungen und Geschichten eines anderen Experten folgen. Beispielsweise legt man als Entwickler für Sicherheitstechnik auf der IDEX, der weltgrößten Rüstungsmesse in Abu Dhabi einem anderen Zuschauer als Kunden einen schussicheren Mantel um.

Was *Situation Rooms* außer dem historischen Abstand von *The Brig* unterscheidet – immerhin setzen sich beide kritisch mit dem Militär auseinander – ist unübersehbar die räumliche Anordnung. Statt einem Gegenüber inszenieren Rimini Protokoll eine Situation – der Betrachter ist hier mittendrin, ohne seine Bewegungen, ohne seine Imagination findet das Stück nicht statt. Dabei agiert jeder Zuschauer für sich, jeder ist in seinem eigenen Film und nimmt doch die anderen Zuschauer-Akteure wahr. Sie bewegen sich durch dieselben Räume, sie hören versetzt denselben Experten zu, sie sind ebenfalls Teil der Situation. Der Raum ist nicht geteilt in Bühne und Zuschauerraum, sondern wird als Netz von sich kreuzenden Wegen, Berührungspunkten und pluralen Perspektiven erfahren.

Die Installation entspricht gewissermaßen aber auch jenem *Situation Room*, welcher im Weißen Haus seit der Kuba-Krise 1961 zur Überwachung militärischer Operationen und simultaner Ereignisse dient und damit die Fiktion aufrecht erhält, es gäbe bei aller Unübersichtlichkeit des globalen Raums, so Nikolaus Hirsch im Programmheft des Stückes, „diesen einen Ort [...], an dem die Möglichkeit von Übersicht und Entscheidung noch behauptet werden kann.“<sup>28</sup> Dass genau diese Fiktion eines Ortes der absoluten Kontrolle von der Arbeit zugleich dekonstruiert wird, deutet sich bereits im Plural ihres Titels an. Der Zuschauer scheint aufgrund des erforderlichen Multitaskings und der ständig wechselnden Perspektiven und autobiografischen Geschichten mit mehreren, sich überlagernden und widersprechenden *Situation Rooms* konfrontiert, die sowohl einen panoptischen Blick als auch eine dauerhafte Identifikation mit den Experten verhindern. So verharrt man im Gefüge der Wege und Relationen in einer Krise der Identifikation, die schon allein der Tatsache geschuldet ist, dass die immersive Kraft des mit den eigenen Bewegungen synchronisierten Videobilds vom

---

<sup>27</sup> Der Videowalk ist somit in einem Kreis organisiert: Es handelt sich um 20 Filmszenen in einer Kette mit 20 individuellen Einstiegsmöglichkeiten, wobei mehrere Zuschauer einer Eintrittstür zugeordnet sind; nach dem Einstieg läuft der Walk dann für alle in der gleichen Reihenfolge der Szenen, aber je nach Einstiegspunkt zeitlich versetzt ab. Zudem ist die Installation zweigeteilt. Je nachdem von welcher Seite man die Installation betritt, bekommt man entweder die Experten/Szenen 1-10 oder 11-20 zu sehen. Um die gesamte Installation kennenzulernen, muss man daher zweimal teilnehmen.

<sup>28</sup> Nikolaus Hirsch, „Theatrum Belli“, in: Rimini Protokoll, *Situation Rooms*, Programmheft Rimini Protokoll, S. 9-19, hier S. 13.

dokumentarischen Gestus der Handlung permanent gebrochen wird.<sup>29</sup> Man bleibt mithin nicht nur gefangen in einem Netz von Orten, Ereignissen, Dingen und Personen, sondern auch auf der Schwelle von Realität und Fiktion, wobei die Fiktion hier sowohl von der aufwendigen Szenografie des Filmsets ausgeht, die bis ins kleinste Detail reale Orte nachbildet, als auch von den dokumentarischen Geschichten und hervorgerufenen Bildern der im Video auftretenden real existierenden Personen.

Wie vielschichtig und verschachtelt die Situation ist, realisiert man als Teilnehmer vor allem dann, wenn man die Installation wieder verlässt. Dort, wo man sich eben noch inmitten globaler Verflechtungen des Waffenhandels und seiner Gegner bewegte, fühlt man sich beim Abgeben des Ipads einer irritierenden Leere ausgesetzt, fast, als hätte man tatsächlich einen Eindruck von der Simultanität globaler Ereignisse mitbekommen – einer Simultanität, die, wie wir erfahren, bedeutet, dass alle 14 Minuten auf der Welt ein Mensch mit einer Waffe von *Heckler und Koch* erschossen wird und täglich unzählige Tonnen von Waffen und Munition in die Krisengebiete der Welt verschifft werden.

Das Zwischen oder die Schwelle, die hier im Gegensatz zur Betonung der Grenze bei *The Brig* aus der Sicht des Zuschauers in den Fokus rücken, können daher auf zwei Ebenen betrachtet werden: Einerseits wird die Aufmerksamkeit auf die Zwischenräume innerhalb eines Netzes globaler Relationen und Wege gelenkt; die unsichtbaren Türschwellen der *Situation Rooms* entsprechen den opaken Verknüpfungen dieses Netzes, jenen unsichtbaren Verbindungen zwischen Waffenproduzent und Arzt „ohne Grenzen“, zwischen Drogenkartell und Sportschütze, zwischen Friedensaktivistin und Kantinenchefin. Hat man einmal die Schwelle der Eingangstür überschritten, wandelt man durch ein Labyrinth aus Orten, Institutionen und Ereignissen, die zum Teil nur sehr lose über das Thema Waffen verknüpft sind und doch nahtlos ineinander übergehen.

Andererseits geht es um eine Schwelle, welche den Erfahrungsraum insgesamt betrifft, genauer: die Transformation eines Filmsets in einen topologischen Raum. Denn die Simultaneität, Pluralität und Potentialität von Orten und Geschehnissen wird in *Situation Rooms* nicht allein auf immersive Weise erfahren, sondern zugleich als Möglichkeitsraum reflektiert, der sich als stets variabel und beliebig erweiterbar zu erkennen gibt. Die Möglichkeit, anstelle eines linearen Handlungsverlaufs die einzelnen Räume und Figuren auf vielfache Weise zu verbinden, ist bereits Teil der ästhetischen Erfahrung; der eigene Parcours, der vom Video und der dazugehörigen Tür abhängt, durch die man zu Beginn die Installation betritt, wird als eine von vielen möglichen Parcours erfahren, als eine von vielen möglichen Handlungs- oder Wegekombinationen. Mit Bezug auf Deleuze und Guattari könnte man in diesem Kontext auch von einer Schwelle vom gekerbten in den glatten Raum sprechen, d.h. von einem Raum der Grenzkonflikte, des Staatsapparates und des Besitzes, der inhaltlich in *Situation Rooms* weiterhin eine tragende Rolle spielt, in einen Raum globaler Fluktuation und Modulation, „einen Raum von Vektoren und Richtungsänderungen“.<sup>30</sup> Der Erfahrungsraum *Situation Rooms* erschöpft

---

<sup>29</sup> Vgl. auch die Beschreibung und Analyse dieser Arbeit im Beitrag von André Eiermann in diesem Band.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 663f.

sich daher weder im immersiven Erleben der Situation noch in der Reflexion der dargestellten Zusammenhänge, er bleibt gewissermaßen auf der Schwelle – *sowohl als auch dazwischen*.

### **Thomas Bo Nilsson, *MEAT* (2014)**

Was den gekerbten vom glatten Raum, was die Grenze von der Schwelle unterscheidet, sind unterschiedliche Perspektiven und Konnotationen. Während die Grenze teilt und an Gesetze und Verbote geknüpft ist, lädt die Schwelle zum Überschreiten ein. Wer ohne zu fragen eine Schwelle übertritt, ist respektlos, wer unbefugt eine Grenze überquert, spielt nicht selten mit seinem Leben. Während die Grenzerfahrung geprägt ist von der Evidenz, dass eine Grenze erreicht oder mit Gewalt überschritten wurde, zeugt die Schwellenerfahrung von einer Ambivalenz und einem schleichenden Kontrollverlust.<sup>31</sup> Dabei scheint der Ort der Schwelle nicht nur mit dem Unbekannten und Fremden, sondern auch mit einer Potenzialität des Unberechenbaren und Irrationalen verbunden. So findet man im *Passagen-Werk* bei Walter Benjamin eine Notiz, die vom „Schwellenzauber der Glücksspielapparate und Wiegeautomaten“ berichtet, der einst die Tore der vorstädtischen Ausflugsorte von Paris umwehte.<sup>32</sup> An anderer Stelle geht Benjamin explizit auf den Unterschied zwischen den beiden Topoi ein:

„Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden. Die Schwelle ist eine *Zone*. Und zwar eine Zone des Übergangs. Wandel, Übergang, Fliehen liegen im Worte schwellen und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übergehen, andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen Sachverhalt festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung geführt hat. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das ‚Einschlafen‘ ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist.“<sup>33</sup>

Das Beispiel des Einschlafens ist im Kontext des Theaters insofern treffend, als es nicht nur an die Verdunkelung des Saales als Zeit der Initiation erinnert, sondern auch ein Sich-Entfernen aus einer kontrollierbaren Wirklichkeit und ein Hinabgleiten in die Welt des Traumes markiert, das durchaus Parallelen mit der vielschichtigen und immersiven Erfahrung von *Situation Rooms* zwischen An- und Abwesenheit, zwischen unterschiedlichen Realitäten und Fiktionalisierungen aufweist.

Noch deutlicher tritt das Motiv der Transformation und des Traum- bzw. Alptraumhaften in der zehntägigen Nonstop-Performance *MEAT* von Thomas Bo Nilsson hervor, bei der man sich als Zuschauer in die abgeschlossene Illusionswelt einer auf der Probebühne der Berliner Schaubühne eingerichteten Installation begibt, die im Gegensatz zur Arbeit von Rimini Protokoll von bis zu 60

---

<sup>31</sup> Auch Paul Valéry attestiert der Schwelle „generell eine Art Kontrollverlust“; vgl. Paul Valéry, *Cahiers*, Bd. III, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 397.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V. 1+2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Bd. 1, I 1a, 4, S. 283.

<sup>33</sup> Ebd., Bd. 2, S. 1025.

Performern bewohnt wird. Bei diesen handelt es sich nicht etwa um Experten des Alltags (jedenfalls nicht im Sinne Rimini Protokolls), sondern um eine Mischung aus Schauspielern, gecasteten Laien und Profis aus dem Rotlicht-Milieu, die sich bereit erklärt haben, bei dieser Produktion mitzuwirken. Alle vier Stunden werden neue Zuschauer in die Installation hineingelassen, wobei die meisten der mehr als 30 bewohnten Räume Tag und Nacht begehbar sind, einige wenige jedoch erst im Verlauf der zehn Tage geöffnet oder andere wieder verschlossen werden.<sup>34</sup>

Vorlage der Installation ist laut Ankündigungstext das Leben des kanadischen Pornodarstellers, mutmaßlichen Mörders und Kannibalen Luka Rocco Magnotta, der im Juni 2012 in einem Neuköllner Internetcafé festgenommen wurde, weil er angeblich einen selbst gedrehten Videoclip unter dem Titel „One Lunatic, One Ice Pic“ auf Youtube und Facebook gepostet hatte, der den Mord und die Verstümmelung eines jungen Mannes zeigt. Namentlich taucht Magnotta in der Performance nicht auf, weder als Akteur noch als Figur. Allerdings entspricht ein Teil der Installation – die Zuschauer wissen nicht, welcher – einem weitgehend originalgetreuen Nachbau seiner Wohnung. Darüber hinaus dienen zahlreiche Orte, an denen sich der Triebtäter regelmäßig aufhielt, als Vorlage und Inspiration für die Räume von *MEAT*: ein Spätkauf mit angegliedertem Internetcafé, ein Nachtclub und Bordell, private Chatrooms und Videokabinen, ein Asia-Imbiss, ein Massagesalon und Nagelstudio sowie unzählige, geschmacklos eingerichtete Schlaf- und Wohnzimmer, die sich rings um eine ‚abgeranzte‘ Kneipe gruppieren, dessen Interieur mit einer Deutschlandfahne, allerlei Bierkrügen und anderem Nippes eingerichtet ist.

Der Schwellenraum, mit dem man sich bei *MEAT* als Zuschauer konfrontiert sieht, zeichnet sich jedoch vor allem durch die Begegnungen mit den Performern aus, die alle mehr oder weniger den Eindruck erwecken, als habe man sie in irgendeinem Nachtclub, irgendeiner zwielichtigen Kneipe oder Spielhalle aufgebabelt.<sup>35</sup> So trifft man unter anderem auf eine in Dessous gekleidete, mit Laptop auf einem Bett sitzende Blondine, die unter dem Namen *Barbie Swallows* für einen Porno-Chatdienst arbeitet. Ein Zuhälter mit nach hinten gegelten Haaren und Goldkettchen, der von den zahlreichen Nachtclub-Tänzerinnen nur „Papa“ genannt wird, mustert die Zuschauer als potenziell zahlende Kunden ebenso wie der Besitzer des Nagel- und Massagestudios, der aussieht, als sei er direkt einem alten Kung-Fu-Film entsprungen. Im Wohnbereich der Installation, dessen Einrichtung von Häkeldeckchen, Plüschtieren, pastellfarbenen Kissen und kleinbürgerlichen Polstermöbeln geprägt ist, begegnet man neben leicht bekleideten Frauen, Transvestiten und herumlungernenden Jugendlichen auch einige Personen, die entweder psychotisch oder geistig behindert zu sein scheinen. Ein apathisch dreinblickender Mann um die dreißig, dessen rasierter Schädel lediglich ein schmaler pinkfarbener Mittelscheitel ziert, trägt eine Jeans-Latzhose, aus deren Brusttasche ein Teddybär herauschaut. In

---

<sup>34</sup> Ich danke an dieser Stelle Thomas Bo Nilsson, Borghildur Indriðadóttir und Julian Wolf Eicke für ein ausführliches und sehr aufschlussreiches Gespräch, aus dem ich unter anderem diese Information entnehme.

<sup>35</sup> Die folgende Beschreibung beruht auf meinen eigenen Erfahrungen und Erlebnissen bei meinem Besuch von *MEAT* am 03. April 2014 von 21 bis 24 Uhr und hat den Zweck, beispielhaft einen Eindruck der Performance und Installation zu vermitteln. Es handelt sich daher größtenteils um subjektive Eindrücke, die sich teilweise nur schwer verallgemeinern lassen, da sich zu einem anderen Zeitpunkt ganz andere Szenen in der Installation abgespielt haben und andere Besucher vollkommen andere Begegnungen und Erlebnisse hatten.

seinem Wohnzimmer laufen auf einem alten Röhrenfernseher pausenlos Zeichentrick-Pornos, unter anderem eine Hardcore-Version von Disney's „The Beauty and the Beast“. In der gut gefüllten Kneipe, in der man warmes Dosenbier für zwei Euro erwerben kann, stimmt die Wirtin auf einer Karaoke-Bühne bisweilen höchstpersönlich Schlager von Andrea Berg oder Hildegard Knef an.

Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Theater und Wirklichkeit, aber auch zwischen Aufführung und Installation verlaufen hier fließend. Der Schwellenraum, zu dem MEAT Zugang gewährt, ist ein Spielraum der Möglichkeiten, bei denen weder die Rollen der Performer noch die der Besucher, geschweige denn die Beziehungen zwischen den beiden eindeutig determiniert sind.<sup>36</sup> Spätestens wenn einem im Nachtclub von einer der Pole-Tänzerinnen ein Lap-Dance im *Séparée* für 40 Euro angeboten wird, stellt sich die Frage, wo hier die Grenzen des Theaters verlaufen bzw. wo man als Zuschauer selbst eine Grenze ziehen möchte oder sollte. Dabei spielt gerade das Geld eine entscheidende Rolle, ist es doch mehr als ungewöhnlich nach einem Eintrittspreis von 14 Euro in einer Performance permanent mit kostenpflichtigen Konsum- und Dienstleistungsangeboten konfrontiert zu werden, die vergleichsweise teuer sind. Allein die Tatsache, dass es sich nicht um Spielgeld handelt und man als Zuschauer wiederholt vor die Frage gestellt wird, wie viel Bares einem die Erfahrungsangebote der Performance wert sind, verdeutlicht, auf welche Weise bei MEAT die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischt werden.

Die bewusst herbeigeführten Irritationen und Verunsicherungen der Zuschauer legen es auf eine Ambivalenz, einen Zustand des Zwischen oder der Krise an, wie ihn Erika Fischer-Lichte unter Anwendung der Ritualtheorie Victor Turners als „Schwellenerfahrung“ bestimmt hat.<sup>37</sup> Diese versetzt den Zuschauer in jenes Stadium eines „betwixt und between“, das Turner der mittleren, liminalen Phase der *rites de passage* zuschreibt. Nach Turner ist die liminale Phase „im wesentlichen eine Zeit und ein Ort zwischen allen Zeiten und Orten [in der] die im Alltagsleben sinnstiftenden und ordnenden kognitiven Schemata [...] gleichsam aufgehoben“ sind.<sup>38</sup> Übertragen auf den Schwellenraum von MEAT konfrontiert die liminale Erfahrung die in der Installation Anwesenden mit einer solchen Sphäre jenseits allgemein gültiger Rahmen, Normen und Moralvorstellungen, mit einer Art künstlich erzeugten Krisenheterotopie,<sup>39</sup> die zugleich Fragen nach einer Ethik des Handelns im Hier und Jetzt

---

<sup>36</sup> Zwar werden von den Performern zuvor vereinbarte, gewissermaßen „inszenierte“ Charaktere verkörpert, nur ist aus Zuschauersicht weder zu erkennen, inwiefern Handlungen und Dialoge grundsätzlich improvisiert sind oder teilweise auch geplant oder inszeniert wurden bzw. während der Performance vom Regisseur initiiert werden, der selbst als Transvestit mitspielt. Über diese Informationen verfügen jedoch die Besucher ebenso wenig wie über die Angaben, wer von den Performern Schauspieler ist und wer womöglich auch außerhalb des Theaters im Rotlichtmilieu arbeitet.

<sup>37</sup> Erika Fischer-Lichte, „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 138-161, hier S. 143 sowie dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 305-314.

<sup>38</sup> Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 134f. Theorie und seine Einteilung in drei Phasen der *rites de passage* berufen sich wiederum auf Arnold van Genneps *Les rites de passage* (1909), Paris: A&J Picard 2011 (Neuauflage).

<sup>39</sup> Foucault unterscheidet in seinem zu Beginn dieses Textes zitierten Aufsatz „Andere Räume“ zwischen Abweichungs- und Krisenheterotopien. Während Abweichungsheterotopien wie das Gefängnis, die Klinik oder das Sanatorium eng an die Disziplinierungsgesellschaft geknüpft sind, werden Krisenheterotopien – „privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte, die Individuen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft [...] in einem Krisenzustand befinden“ –, von Foucault in den Kontext von Initiationsriten gestellt. So ordnet er etwa die Hochzeitsreise als Krisenheterotopie

aufwirft: Wie soll ich mich gegenüber dieser Welt verhalten? Wie handele ich richtig? Wie weit darf ich mich auf das Spiel einlassen? Wo liegt die richtige Balance zwischen Distanz und Vereinnahmung?

Doch der Schwellenraum von *MEAT* offeriert noch eine weitere räumliche Erfahrung, die weniger den Erfahrungsraum einer Krise als vielmehr die Simultanität und das Zwischen mehrerer Räume betrifft. So ist nicht nur die Installation ähnlich wie bei *Situation Rooms* ein Labyrinth aus verschiedenen Schauplätzen, Zimmern und Türen, darüber hinaus wird die Performance zeitgleich im Internet zur Aufführung gebracht. Je länger man sich an den zwielichtigen Orten der Installation aufhält, desto mehr fallen die zahlreichen Webcams und kleinen Bildschirme mit den Videostreams auf, welche 24 Stunden nonstop auf die Website *livemeat.tv* übertragen und dort archiviert werden. Hier offenbart sich eine zweite und dritte Ebene der Performance, die ein ebenso undurchdringliches Spiel zwischen Realität und Fiktion initiiert: So existiert der Online-Chat von *Barbie Swallows* in Wirklichkeit ebenso wie die Facebook-Profile aller Performer bzw. ihrer Figuren. Es ist daher möglich und nicht selten, dass sich Zuschauer noch während ihres Besuches der Installation über das eigene Smartphone mit Figuren auf Facebook ‚anfreunden‘, eifrig mit *Barbie Swallows* chatten, Selfies mit Bewohnern posten oder das scheußliche Essen im Asia-Imbiss auf dessen Facebook-Seite entsprechend kommentieren. Darüber hinaus ist es möglich, selbst Tage nach dem Besuch mit den Figuren/Performern über die sozialen Netzwerke in Kontakt zu bleiben oder sogar die Performance per Livestream vom heimischen Sofa aus weiterhin zu verfolgen.

Der Erfahrungsraum von *MEAT* ist somit nicht an ein Hier und Jetzt gebunden, er verknüpft vielmehr hier und anderswo, Realität und Fiktion, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Wo hier die jeweiligen Grenzen verlaufen, lässt sich längst nicht mehr beurteilen. Und genau diese Erfahrung von Simultanität und fehlender Orientierung ist es, die die Welt der Zuschauer mit der Welt von Luka Magnotta, dem Pornodarsteller, mutmaßlichen Mörder und Kannibalen verbindet, der einen Großteil seines Lebens damit verbrachte, bis zu 70 Online-Identitäten zu erfinden, ihre Profile in den sozialen Netzwerken zu pflegen und immer neue Online-Freundschaften zu schließen. Luka Magnotta ist in diesem Sinne keine Person, der man hier als Zuschauer begegnen könnte oder dessen Leben bei *MEAT* nachgespielt wird, sein Name steht vielmehr für einen Realitätsverlust, der darauf gründet, sein Leben in unzähligen Parallelwelten und multiplen Räumen zugleich zu führen. Luka Magnotta ist weder dramatische noch postdramatische Figur, sondern der Name eines Lebensentwurfs nach dem Subjekt, eines Szenarios multipler Identitäten und Realitäten.

Was die räumlichen Ebenen von *MEAT* veranschaulichen, ist mithin eine Erfahrung des Zwischen, die nicht allein ein Außerkraftsetzen gültiger Rahmen, Normen und Regeln betrifft. Das „betwixt and between“, das sich hier erfahren lässt, ist nicht einmal mehr auf eine Gegenwart ästhetischer Erfahrung bezogen, sondern auf einen Erfahrungsraum, dessen Hier und Jetzt immer schon mit anderen Orten und Räumen verbunden ist, mit fiktiven Identitäten und Ereignissen, die aufs Engste mit der Realität

---

ein, die einst dazu diente, die Defloration der Braut in einem Anderswo stattfinden zu lassen. (vgl. Foucault, „Andere Räume“, S. 40)

verwoben sind. Dieser glatte Raum, dessen Einkerbungen und Grenzziehungen entweder unsichtbar geworden sind oder vollkommen arbiträr aus dem Nichts erscheinen können, ist es, der den topologischen Wandel alltäglicher Raumerfahrung widerspiegelt – ein Wandel der neue Möglichkeiten der Kommunikation und menschlicher Beziehungen hervorbringt. Wir alle können reale und fiktive Identitäten annehmen, wir können unzählige Rollen spielen, uns in verschiedenen Räumen zugleich aufhalten und bisweilen die Orientierung verlieren. Insofern muss Benjamins Beobachtung revidiert werden, dass wir arm an Schwellenerfahrungen geworden sind. Ganz im Gegenteil: Wir haben ständig Schwellenerfahrungen, nur sind die Schwellen kleiner und unscheinbarer geworden.