

Aus:

CHRISTINE SCHRANZ

Von der Dampf- zur Nebelmaschine

**Szenografische Strategien zur Vergegenwärtigung
von Industriegeschichte am Beispiel der Ruhrtriennale**

Januar 2014, 214 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
29,99 €, ISBN 978-3-8376-2693-3

Die Nutzungsgeschichte konvertierter Industriedenkmale lässt sich mit szenografischen Methoden und Strategien des zeitgenössischen Theaters vermitteln. Christine Schranz zeigt, wie hierdurch ehemalige Alltagswerte in einen kulturellen Wert transformiert werden.

Mit der Produktion von szenografischen Räumen können interaktive, narrative und mediale Dramaturgien und Szenarien als interdisziplinäre Gegenentwürfe zu bisher vorwiegend didaktisch orientierten Vermittlungskonzepten aufgezeigt werden.

Christine Schranz (Dr. phil.; MA Szenografie), diplomierte Gestalterin und Szenografin, ist Research Fellow des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen. Sie lehrt an der Hochschule der Künste Bern. Ihr Arbeitsschwerpunkt liegt in der Kommunikation im Raum – der räumlichen Vermittlung von Informationen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2693/ts2693.php

INHALT

VORWORT DER HERAUSGEBER	11
EINLEITUNG	17

I. KONTEXTUALISIERUNG

1	RAUMVERSTÄNDNIS IM THEATER	25
1.1	Raumkonzepte der historischen Avantgarde	26
1.2	Neue Räume – Theater im Industriebau	30
2	BEGRIFF INDUSTRIEDENKMALPFLEGE	32
2.1	Technische Kulturdenkmale	32
2.2	Industriearchäologie	33
2.3	Wertewandel bei Industriedenkmalen	35
2.4	Auswirkungen der Deindustrialisierung	38
3	RUHRTRIENNALE	41
3.1	Die Mischanlage der Kokerei Zollverein in Essen	55
3.2	Die Jahrhunderthalle in Bochum	56

II. ANALYSEN UND THEORIEBILDUNG

A)	RAUM IN DEN KÜNSTEN	76
1	THEORETISCHE GRUNDLAGEN	76
1.1	Begriffsklärung und -abgrenzung	76
1.2	Theorien und allgemeine Begrifflichkeiten	77
1.2.1	Spatial turn	78
1.2.2	Einfluss und Auswirkungen	80
1.3	Raum in den Künsten	82
1.3.1	Ortsbezogenheit in der Kunst	84
1.3.2	Ortsbezogenheit im Theater	89

2	SZENOGRAPHISCHE PRAXIS – NÄCHTE UNTER TAGE	94
2.1	Szenische Installation	95
2.2	Raumbasiertes Instrumentarium	96
2.2.1	Raumordnung	97
2.2.2	Ortsspezifischer Raum	99
2.2.3	Raumpraxis	100
2.2.4	Performativer Raum	102
2.2.5	Atmosphärischer Raum	106
2.3	Konklusion	107

B) ZEIT (ERINNERUNG) IN DEN KÜNSTEN 129

1	THEORETISCHE GRUNDLAGEN	129
1.1	Begriffsklärung und -abgrenzung	129
1.2	Theorien und allgemeine Begrifflichkeiten	130
1.3	Gedächtnis und Erinnerung in der Kunst	133
1.4	Gedächtnis und Erinnerung im Theater	137
2	SZENOGRAPHISCHE PRAXIS – DIE SOLDATEN	140
2.1	Inszenierung	141
2.2	Zeitbasiertes Instrumentarium	144
2.2.1	Die Jahrhunderthalle als Archiv	145
2.2.2	Arbeit am Speicher	147
2.2.3	Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis	148
2.2.4	Funktionsgedächtnis	150
2.2.5	Erinnerungsraum	151
2.3	Konklusion	151
2.4	Exkurs: Transdisziplinarität (Kunst und Wissenschaft)	160

III. ANWENDUNG UND RESÜMEE

C) INTERFERENZEN VON RAUM UND ZEIT 165

1 SZENOGRAPHISCHE PRAXIS – SENTIMENTI 165

- 1.1 Raumordnung 166
- 1.2 Ortsspezifischer Raum 168
- 1.3 Raumpraxis 170
- 1.4 Performativer Raum 171
- 1.5 Atmosphärischer Raum 172
- 1.6 Halle als Archiv 173
- 1.7 Arbeit am Speicher 174
- 1.8 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis 175
- 1.9 Funktionsgedächtnis 175
- 1.10 Erinnerungsraum 176

2 RESÜMEE 184

DANKSAGUNG 191

LITERATURVERZEICHNIS 193

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 207

FALLBEISPIELE 209

ABKÜRZUNGEN 211

VORWORT DER HERAUSGEBER

Ralf Bohn, Heiner Wilharm

Poiesis und Geschichte

Mit der Reihe *Szenografie & Szenologie* haben die Herausgeber ein Denkfeld gestiftet, das Konzepte und Praktiken der Szenografie mit Begriffen und Strategien theoretischer Aufarbeitung und Kritik verbindet. Der vorliegende Band von Christine Schranz analysiert, dass man szenografische Handlungspraktiken durchaus nicht nur nach künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten betrachten kann, sondern er reflektiert ein in ihnen wirksames Modell der Vergesellschaftung, in dem der konfrontative Dualismus zwischen Spieler und Beobachter aufgegeben erscheint und pluralen Subjektbeziehungen Platz macht. Dabei sollte unter ›Pluralität‹ nicht nur die schon vorgefertigte Dynamik einer ›Gruppe‹ verstanden werden. Vielmehr wird die Frage aufgegeben, wie das einzelne Subjekt sich seiner kontextuellen Herkunft nach zu anderen Subjekten verhält und mit ihnen interagiert. Unter solchem ›szenologischen Blick‹ erscheinen polare Positionen des Gesellschaftlichen, die behaupten, das Subjekt sei entweder ein Agent der Geschichte oder ein Gefangener der Struktur, verschoben.

Die irreduzible Autonomie verstehend sich einlassender Subjektivität erscheint als plurale Vorgeschichte des Gesellschaftlichen gerade an solchen Szenarien und Spielstätten, die noch in den 1960er Jahren als Entfremdungen der Kulturindustrie und Ignorierung von Geschichte gebrandmarkt wurden. Inszenierungen beinhalten Deutungsangebote, keine Bedeutungsimperative. Sie verkünden keine Wahrheiten, sondern erlösen bisherige Vorurteile dadurch, dass sie produktivere neue lancieren. Entgegen aller Raffinesse medientechnischer Effektplanung und strategischer Voraussicht entstammen sie subjektiven Vorstellungen und Phantasien, Wahrnehmungen und Emotionen, wie sie jeder Aktant als seinen ›Subtext‹ mitbringt. Das Gegenbild zu dieser Wagnisbereitschaft erscheint im Erfolg des Kinos: ein im Black Cube versammeltes Publikum wird zur Vergesellschaftung als Erlebniskonsumenten konditioniert. Genealogien von Subjektivität entfallen. Zwar geht die Strategie in einer pluralen Gesellschaft auf, die die zielsichere mediale Vereinzelung der Konsumenten betreibt, das Paradox der Vermassung der Einzelnen steht einer vollständigen Vergemeinschaftung entgegen. Vollständigkeit verlangt, was sie ausschliesst, die Akzeptanz des Einspruchs vereinzelter Subjekte. Nur in der Immersion wird Kommunikation als das fruchtbar, was niemals in Gegenwärtigkeit aufgehen soll und auf Anschlussoptionen setzt. Die neuen inszenatorischen Entwürfe trachten danach, dass niemand so recht wissen soll, wo die Inszenierung anfängt und wo sie aufhört. Die vorgestellten Inszenierungen von Industriedenkmalern des Ruhrgebiets er-

weisen solche Szenografie schon deshalb als evident, da die Spielorte tatsächlich keine Theater sind und die Anfahrtswege nicht in die Innenstädte führen, wo man Rathaus, Markt und Stadttheater versammelt findet.

Es hat sich herumgesprochen, dass öffentlicher Raum, der Inszenierung zulässt, nicht vom Monopol von Politik und Polizei bestimmt werden kann, sondern einen Tauschort darstellt, dessen ursprünglichste Formen wohl in Theater (Arena, Agon) und Markt (Agora) zu suchen wären. Wenn Öffentlichkeit nicht ein Raum sein soll, der nur situativ dem Verkehr zugehört, Ort der Nichtbegegnung, müsste er ein Raum sein, der partizipatorisches Interessen durchzusetzen hilft, nicht nur einer von Waren und Wünschen, sondern auch von individueller Erinnerung und Besinnung. Die Etablierung von Öffentlichkeit erfolgt nach Massgabe der Reziprozität als austauschend-kommunikative Versammlung. Wenn hier nun aber nicht nur ein gegenwärtigkeitsversessenes «Fest der Sinne» gefeiert wird, sondern biografisch und historisch generierte Subjektivität in Spiel kommt, treffen Geschichte und Struktur an solchen Orten aufeinander und müssen sich gegenseitig aushalten. Wenn das Fest die Gemeinschaft feiert, den Tauschagon besiegelt und die freiwillige Verausgabung beginnt, so wird im *Festival* – man denke an die Ruhrtriennale – gefeiert, dass der Tausch der Denkmalorte niemals enden möge und man dies auch weiterhin zeigen könne.

Tauschproduktivitäten dieser Art wurden theoretisch und exemplarisch in der Diskussion über den Primat der Geschichte bei Jean-Paul Sartre (vor allem in der *Kritik der dialektischen Vernunft*) und in der Darstellung strukturaler Verwandtschaftsbeziehungen bei Claude Lévi-Strauss (in *Das wilde Denken*) Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts vorgeführt. Die Ergebnisse der in der Folge dann als «poststrukturalistisch» apostrophierten Debatte münden in einem «spatial turn», in dem versucht wird, Raum und Bewegung als choreografisches Ensemble von Handlungen und Ordnungsbeziehungen miteinander zu vermitteln. Unter anderem wird für diese «Zuwendung zum Raum» Michel Foucault reklamiert. Die Hoffnung war, dass sich auf diese Weise Geschichtlichkeit, die von provokativen Denkern wie Jean Baudrillard experimentell oder wie von Jean-François Lyotard mit dem «Ende der Grossen Erzählungen» deklariert wurden, einigermaßen passabel aus den sich globalisierenden Gegenwärtigkeiten eines allpräsenten Netzraumes ferngehalten werden konnte. Indes scheint gerade das, was verdrängt wird, wegen seiner Seltenheit und Exklusivität Gegenstand einer theatralen Gestaltungsoffensive zu sein. Diese widmet sich um so mehr dem Wert der Erinnerungen, ihren Fragmenten und Spuren, als sie sich in der Reflexion dem Gegenwarts- und Aktualitätsraum in dem Masse entzieht, wie es gelingt, das vermeintliche Ereignis mittels eines Konzepts der «Vergegenwärtigung» seiner Produziertheit genealogisch und szenisch-dramatisch zu *praktizieren*: denn gäbe es keine Zukunft als Möglichkeit, worauf sollte sich der Entwurfsraum beziehen? Die Praxis der Inszenierung erzeugt ihre eigene Geschichte als Expe-

riment. Darauf bezieht sie sich als ihr eigenes Ende oder in ihrer Kontinuität als Aufgabe der Weiterführung. Nur so kann sie sich als bewusste Szenifikation mit entsprechenden Anschlüssen entfalten.

«Entfaltung» kann verstanden werden im konventionell hermeneutischen Sinn, als Auslegung. Inszenierungspraxis, die Deutungen vorgibt oder anregt, macht nichts anderes als zur Auslegung – Kritik im frühromantischen Sinne – anzuregen. Dabei geht es heute nicht in erster Linie darum, den «Text» eines Autors oder Dramatikers zu verlebendigen, seinen Sinn in allegorischer Offenheit und Dichte zu inszenieren und auf einer Bühne zu «entfalten», sondern darum, Autorschaft und Vergegenwärtigung als ein und denselben Akt praktischer Behauptung hervorzubringen. Die Inszenierbarkeit zeigt sich in einem aktuell begriffenen Ereignis, in dem die Synchronitäten diachron entzerrt, derart verräumlicht und szenifiziert werden, in Differenz zu den geschichtlichen und individuellen Möglichkeiten *alternativer* Szenifikationen.

An dieser Stelle setzen die Problematisierungen an, die Christine Schranz zwischen den Disziplinen Szenografie und Denkmalpflege beispielhaft an den theatralen Inszenierungen in Industriedenkmalern des Ruhrgebiets aufgreift. Zeitgenössische Inszenierung in erinnerungsträchtigen Räumen verlangen, dass Raum und Zeit in dramatischen Widerstreit geraten müssen, um aneinander produktiv zu werden: Auf diese Weise hat auch das Stadttheater des 19. Jahrhunderts gerne das barocke Schloss zum Vorbild und simuliert so einen geschichtsträchtigen Raum. Aber natürlich kann auch der vollendete «spatial turn» nie so vollständig sein, wie es die eine versammelte Gemeinde von einem Ereignis verlangt, das *hic et nunc* Einmaligkeit und Authentizität beweisen soll. Jeder, der eines der Industriegebäude betritt, das mit den obligatorischen Umbauten aufwartet und mit der für solche Aufführungen notwendigen Infrastruktur versehen ist, wird sich an einige Zeitperioden erinnern: die Phasen der Errichtung des Gebäudes, seiner Indienstnahme als Industriestandort, Zeiten militärischer Konversion, vielleicht der Ausbeutung von Gefangenen, die Zeiten von Zerstörung, Wiederaufbau und Rekapitalisierung, endlich die Realitäten von Schliessung und Brache, des Dekors, des Denkmals, der Umnutzung und schliesslich Musealisierung. Immer handelt es sich um die produktive Bewirtschaftung eines dauerhaften Objekts, in dem variable Ensembles den ihnen eigenen Produktionszyklus vollführen, ihn aber höchst selten epochal reflektieren. Diese Verdeckungen der Produktionsgeschichte durch ein globalisiertes Warendesign (und die gegenwärtige Wegwerfarchitektur) gilt es in den inszenatorischen Produktionen nicht nur erneut zu ökonomisieren, sondern aufzudecken. Die Produktivität solcher Aufdeckung zeigt sich im darstellenden Zeitspiel. So zu zeigen bedeutet ein nacherlebendes Entfalten der Genealogie eines Raumes, der sich auf heterogene Weise zum Ort machen konnte und kann. Ob die Gleichzeitigkeit der Gegenwärtigkeiten dabei inszenatorisch linear abgearbeitet wird, ob sie «archäologisch» in Schichtungen

erfolgt oder «postmodern» nebeneinander und ineinander verwoben existiert, bleibt dabei der einzelnen Szenifikation anheimgestellt: alle geometrisch choreografischen, artistischen Zeitfiguren sind denkbar, die die Statik des Gegenwartsraums in lebendigen Erinnerungsraum entfalten können – nicht müssen.

Zurecht unverzichtbar gilt der szenischen Hermeneutik nicht nur, dass das Teil im Verhältnis zum Ganzen ins Spiel gesetzt erscheint, sondern auch das Ganze als integriert im Verhältnis zum Teil, sofern das Ganze als Produktivität von Geschichte und Geschichten beobachtbar ist und unter Teil kein Ding, kein Medium, keine Person oder Rolle vorgestellt wird, sondern ein hermeneutisches Ereignis. Inszenierung bietet im Kern immer Selbstansicht als Fremdansicht von *Poiesis*, deren funktionaler Vollzug und performative Situiertheit in der Selbst- und Fremdreferenz. Will die Inszenierung reflektiert sein, muss sie desynchronisiert werden. Das bedeutet, ihr Raum zu geben, sie in die Lage zu versetzen, Raum zu setzen. In ihm geborgen, bemessen in der Zeit, liegen die Erinnerungen. *Vergegenwärtigung* ist, nicht zuletzt, wenn es sich um eine wissenschaftlich-begriffliche Arbeit handelt, als Raum in Beziehung zur Zeit zu entfalten. Christine Schranz komprimiert deren «Interferenzen» in zehn Leitbegriffen, die sich aus der Praxis aktueller Auftritte an drei exemplarischen Spielorten des Ruhrgebiets ableiten lassen.

Dabei kommt zum einen zum Ausdruck, dass die «Inszenierungswut» auf kommerzieller Grundlage zwar häufig mit dem Vergessen der Produktionsarbeit und ihrer Hintergründe eine Deplatierung oder sogar Eliminierung von Zeitlichkeiten beabsichtigt, vor allem die Phantasmatik der Ware betreffend, die neu und rein, ein Erlebnis sein muss. Zum anderen wird plausibel, dass «Raumorientierung» vielleicht nur einen Affekt der Gegenwartsorientierung mittels archivarischer Medienvielfalt darstellt: dass es unendlich viel mehr Erlebnis und Event gibt und so viel weniger historische Präsenz als vielleicht noch vor 150 Jahren, zu einer Zeit, die mit dem eklektizistischen Pomp der Wagnerzeit ebenso kokettierte wie mit dem Abschluss der Wissenschaften. Des Weiteren diskutiert Christine Schranz das problematische Verhältnis gegenwärtiger Zeitvorstellungen, die von der Hypergeschwindigkeit (Virilio) bis zum Stillstand der Geschichte (Baudrillard) sich kaum in linearen Dramatiken imaginieren lassen, sondern in Schocks, die zu erleiden sind. Daraus, schliesslich, zu folgern, dass Linearität die einzig beruhigende Figur der szenischen Entfaltung sei, die sich immer noch an der Monomedialität der Literatur zu orientieren habe, wäre ein Weg der Entmündigung des in Wirklichkeit immer selektiven Geschichtsdatums. Geschichte existiert in von einander unabhängigen Klassen von Ereignissen (zum Beispiel Produktionszyklen und -epochen). Diese sind ganz anders zu systematisieren und zu organisieren als naturräumliche Zahlenanalogien, deren Reinheit und Transparenz sie zu Gegenspielern der Nebelmaschinen macht. Das Ergebnis des vorliegenden Bands der Reihe *Szenografie & Szenologie*, Christine Schranz

Von der Dampf- zur Nebelmaschine, zeigt, was es bringt, über plurale Zeitfiguren und Zeitbegegnungen von der keineswegs bloss szenografischen Praxis der Ereignisproduktion her nachzudenken. Weit mehr jedenfalls, als die Vergangenheit an ihre Orte zu bannen und den Erfolg mit dem bekannten Refrain zu besingen, der in subversiver Mehrdeutigkeit als Abgesang an das Tausendjährige Reich gedacht war: «Das gabs nur einmal, das kommt nie wieder».

EINLEITUNG

Forschungsthema

Industriebauten, welche sich heute grosser Beliebtheit erfreuen, blieben vor noch nicht allzu langer Zeit unbeachtet, und ihre heutige Popularität war zunächst undenkbar. Die seit den 1980er Jahren laufenden Bemühungen der Denkmalpflege, das Interesse für die Relikte der Industrie in der Bevölkerung zu verankern, fanden wenig Anklang. Dies änderte sich allmählich mit der Entdeckung leerstehender Industriehallen durch Kulturschaffende: allen voran Theaterschaffende, welche in den Hallen Inspiration für Experimente sahen und den starren Strukturen etablierter Theaterhäuser entkommen wollten. Beispiele solcher gelungener Umnutzungen sind die Cartoucherie bei Paris (späte 1970er Jahre), Kampnagel in Hamburg (1982), das Radialsystem V (2005) und der Trafo (2010), beide in Berlin. Mit der Ruhrtriennale entstand 2002 im Ruhrgebiet erstmals ein international renommiertes Theaterfestival, das explizit die Substanz ausgedienter Industriebauten als Spielstätte nutzt und in seinen Inszenierungen den Bezug zum Aufführungsort (dem Industriedenkmal) sucht.

Aus Sicht der Theaterschaffenden sind solche Umnutzungen ein Gewinn – erlauben sie doch, aus den Betriebsapparaten staatlicher Theater und freier Off-Bühnen auszubrechen und ein experimentelles Schauspiel zu inszenieren. Aus Sicht der Denkmalpflege sind die umgenutzten Industriehallen oftmals ein Verlust. Die kulturelle Um- und Weiternutzung birgt die Gefahr eines schwindenden Erinnerungswertes und einer Verfremdung der Geschichte durch Verklärung und Romantisierung. Denn mit der Arbeit und den Arbeitenden sind auch Lärm, Schmutz und die oft beklemmenden Verhältnisse aus den Fabriken verschwunden. Die grössten Bedenken sind daher das fehlende geschichtliche Bewusstsein und die Sorge vor einer Übernutzung der Denkmale durch Kommerzialisierung. Durch die Umnutzungen gehen auch die Geschichte und die Geschichten verloren und die Bauten werden mit einem Wertwandel konfrontiert. Die Industriedenkmale sind zwar meist gut untersucht und erforscht, das Hindernis jedoch liegt in der (mangelnden) Zugänglichkeit der Informationen für die Nachkommenschaft. Folgt man Michael Vesper, dürfen aber «Denkmalschutz und Denkmalpflege [...] nicht in der Erinnerungskultur verharren, sondern müssen aus der kollektiven Gedächtnisleistung ihr Gestaltungspotential für die Zukunft entwickeln. Es geht künftig nicht mehr nur um den Schutz vor etwas [...], sondern auch um den Schutz für etwas» (Vesper 2005, 5). Ziel der Denkmalpflege sollte daher nicht nur die authentische Bewahrung sein, sondern das materielle Erbe durch Erläuterung und Interpretation in die Gegenwart zu

holen. Geschichte steht immer im Kontext zur Gegenwart. Die Bauuntersuchungen der Denkmalpflege fließen jeweils in Form von Inventaren zur Geschichte und Nutzung der Industriebauten in Archive ein. Zwar hat die Denkmalpflege den Auftrag, dieses Wissen für die Bevölkerung zugänglich zu machen. Mangels Interesse und Öffentlichkeitsarbeit bleiben die Archive jedoch in der Bevölkerung häufig unbeachtet. Die Denkmalschutzgesetze haben keinen expliziten Vermittlungsauftrag, doch wird dieser für die Akzeptanz ihrer Arbeit und die Erreichung einer breiten Bevölkerung zunehmend zentral.¹ Trotz diesem Dilemma werden Um- und Weiternutzungen dem Leerstand oft vorgezogen. Denn ungeachtet der negativen Begleiterscheinungen ist ein leeres Industriedenkmal aus denkmalpflegerischer Sicht zu verhindern. Zu gross ist die Gefahr von Verfall und dem damit einhergehenden Totalverlust.

Diese Arbeit versucht neue Wege aufzuzeigen, wie die Disziplinen Szenografie und Denkmalpflege miteinander kooperieren können und wie fehlenden Erinnerungswerten mit szenografischen Strategien und Bewusstmachung entgegengewirkt wird.² Angesichts des anhaltenden Trends zu räumlich erfahrbaren Erlebnissen kann die Szenografie mit ihrem aktuellen Verständnis von Raum, Immersion und Erzählung der didaktisch ausgerichteten Denkmalpflege aus der Misere helfen und neue Inputs zur Wissensvermittlung leisten. Szenografie kann als Strategie zur Aktivierung von Bau- und Industriegeschichte verwendet werden, um die oft nicht mehr erlebbaren oder fehlenden Erinnerungswerte wiederherzustellen und/oder wach zu halten. Dafür werden zunehmend Konzepte und Strategien wichtig, die das kommunikative Gedächtnis in ein kulturelles Gedächtnis³ überführen und in der Kultur verankern können.

Entwicklung und Aktualität der Szenografie

Die Leitdisziplin der Untersuchung bildet die Szenografie. Der Begriff Szenografie leitet sich etymologisch vom griechischen Wort «skene» her – dem bemalten Bühnenhintergrund des antiken griechischen Theaters –: der heutigen «mise

1 Erste Schritte der Denkmalpflege in Richtung Öffentlichkeitsarbeit und Vermittlung ihrer Ergebnisse an ein breites Publikum sind das Einrichten von Pressestellen, die Durchführung des *Tag des offenen Denkmals* oder die Herausgabe des Publikumsmagazins *Monumente*.

2 Eine erste Zusammenarbeit der Disziplinen findet sich in der Publikation *Schiffbau. Transformation eines Ortes* (Bundesamt für Kultur 2003). Die Publikation, welche Aspekte aus der Bau- und Nutzungsgeschichte der Schiffsbauhalle (Spielstätte des Schauspielhauses Zürich) enthält, ist im Hinblick auf den Umgang mit kulturgeschichtlichem und bauhistorischem Wissen ein Referenzwerk. Sie be- und durchleuchtet das Industriedenkmal aus architektonischer, kunsthistorischer und theaterwissenschaftlicher Sicht und öffnet den Blick über Disziplinengrenzen hinweg.

3 Zu den Begriffen von «kommunikatives und kulturelles Gedächtnis» vgl. Teil II, B) *Zeit (Erinnerung) in den Künsten*, Kapitel 1 *Theoretische Grundlagen*.

en scène». Mit der Theaterreform der historischen Avantgarde von 1900–1930 emanzipierte sich die Szenografie von der zweidimensionalen Illusionsdarstellung zur dreidimensionalen Raumgestaltung⁴ inszenatorischer Konzepte der Moderne. Christopher Balme merkt dazu an: «seit Anfang des 20. J[ahrhunderts erfolgt] eine künstlerische Aufwertung der S[zenografie]». Dazu «gehört die Neubestimmung des gesamten Theaterraums [...] zu einem wesentlichen Experimentierfeld, das aufgrund seiner räumlichen Orientierung unter die S[zenografie] zu subsumieren ist» (Balme 2005, 324). Ausschlaggebend für die Reformen waren die Raumversuche der beiden Bühnenbildner Adolphe Appia und Edward Gordon Craig sowie die Entgrenzung des Bühnenraumes durch die Abschaffung der Rampe durch die Theatermacher Max Reinhardt, Friedrich Kiesler und Erwin Piscator. Aus ästhetischen und gesellschaftlichen Überlegungen kam es zur Ablehnung der Guckkastenbühne und zur Durchdringung von Bühnen- und Zuschauerraum. Experimente der Bauhausbühne, vor allem von Oskar Schlemmer, begünstigten die szenografische Praxis, welche den Bühnenraum von Dekorationen befreite. Mit dieser Neubestimmung des Theaters als Raumkunst kommt es zu neuen Theaterkonzepten. Der Raum gilt seitdem als eines der wichtigsten Elemente der Szenografie. Der Theaterraum wurde laufend neu strukturiert und die Raumordnung, wonach Theater nur innerhalb von Theaterräumen stattfindet, ist aufgehoben. Im extremsten Fall braucht man nur noch einen leeren Raum und einen Schauspieler (Peter Brook), oder ganze Städte/Stadtteile werden unter dem Gesichtspunkt der Szenografie betrachtet, wie beispielsweise Las Vegas (Robert Venturi/Denise Scott Brown). Durch die Aufhebung der Raumordnung und dem Hinzukommen von performativen Aspekten wird der Zuschauer zugleich auch zum Partizipant. Er nimmt nicht mehr länger eine passive Rolle ein, sondern ist aufgefordert, sich aktiv in das Geschehen miteinzubringen. Dabei kann er unter gegebenen Umständen selbst zum Darsteller werden.

Am Übergang zur Postmoderne beginnen, unabhängig voneinander, verschiedene Philosophen über das Raumverständnis nachzudenken (Michel Foucault, Henri Lefebvre, Michel De Certeau). Sie entwickeln Gegenentwürfe zum gegebenen Raum, zum dominierenden Raummodell. Eine als *spatial turn* postulierte Wende Ende der 1980er Jahre rückt den Raumbezug in den Künsten in den Mittelpunkt, worüber seitdem interdisziplinär weiterdiskutiert wird. Vor diesem Hintergrund konnte sich die Disziplin Szenografie entwickeln, sie nimmt heute eine wichtige Stellung in der Raumdebatte ein. Für ihr aktuelles Raumverständnis sind Wahrnehmungs- und Erfahrungsphänomene (Gernot Böhme) sowie performative Aspekte (Erika Fischer-Lichte) besonders bedeutend. Mit der Postmoderne und der vermehrten Zuwendung zum Raum werden neue Raumbetrachtungen und

4 Der Naturalismus des 19. Jahrhunderts wird hier nicht berücksichtigt.

-konzepte in der Szenografie signifikant. Der Raumbegriff bezieht sich nicht mehr ausschliesslich auf das Theater, sondern steht für eine Vielzahl an Betätigungsfeldern, die eine Definition erschweren. Mit dieser Verschiebung wird heute unter Szenografie ein räumlicher Eingriff im weitesten Sinne verstanden. Zentral für die Verlagerung sind inszenatorische, performative und transformative Momente. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die Inter- und Transdisziplinarität. Laut Thea Brejzek, Gesa Mueller von der Haegen und Lawrence Wallen ist es gerade «der transdisziplinäre Charakter der Szenografie, der ihre Applikationen so weitläufig macht und gleichzeitig ihre Substanz so schwer fassbar erscheinen lässt» (Brejzek/Mueller von der Haegen/Wallen 2009, 370f.).

Der Begriff Szenografie führt somit unterschiedliche Disziplinen aus Kunst, Design, Wissenschaft und Architektur unter einem einheitlichen Namen zusammen. Gemeinsam ist diesen Disziplinen, dass sie sich mit räumlichen, interaktiven, partizipativen und kollaborativen Aspekten beschäftigen und dass dabei verschiedene Medien und Strategien zum Einsatz kommen. Mit Hilfe von Licht, Ton, Bewegung und temporären Bauten werden inszenatorische Raumkonzepte entwickelt. Dabei kann es sich genauso um virtuelle wie um physische Räume handeln. Je nach Disziplin fallen Gewichtung und Auslegung des Szenografiebegriffs anders aus. Deshalb lässt sich mit Rahel Kesselring zurecht fragen, ob «die[se] Namensgebung Reaktion auf eine strukturelle Veränderung dieser Bereiche und unserer Gesellschaft» ist (Kesselring 2010, 42).

Seit Anfang der 1990er Jahre institutionalisiert sich die Disziplin in der praxisorientierten Lehre (Gründung der Fachbereiche Szenografie an der Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 1992 und der Zürcher Hochschule der Künste 2001) und in der akademischen Forschung (Doktoratsprogramm Zürcher Hochschule der Künste/Universität Wien 2006). Zentral sind in diesem Zusammenhang die von Thea Brejzek, Wolfgang Greisenegger und Lawrence Wallen (2008, 2009, 2011) herausgegebenen Tagungsbände dreier Szenografie-Symposien an der Zürcher Hochschule der Künste sowie die von Ralf Bohn und Heiner Wilharm in der Reihe *Szenografie & Szenologie* erschienenen Bände (2009, 2011, 2012, Schramke 2010, Divjak 2012).

Fragestellung, Untersuchungsgegenstand und -methoden

Die Untersuchung geht der Frage nach, wie sich Erinnerungswerte der Industriedenkmale durch szenografische Strategien in kulturelle Werte für die Nachkommenschaft tradieren lassen. Diese gesellschaftlich relevante Fragestellung steht im Zusammenhang mit der künstlerischen Erinnerungskultur und der Vermittlung von Denkmalen. Während die Denkmalpflege mit der Baufor-

schung historische Schichtungen analytisch nachvollzieht und dokumentiert, ermöglicht die Szenografie über die künstlerisch-gestalterische Inszenierung und unter Verwendung narrativer, transformativer und medialer Elemente sinnliche Lesearten von Räumen. Durch die Inszenierungen werden Erlebniswerte in den Hallen gesteigert und Erinnerungswerte geschaffen. Dadurch kann die Szenografie einen wichtigen Beitrag zu den Erinnerungskulturen (Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Aleida und Jan Assmann) und zur Vermittlung von Denkmälern (Denkmalpflege) leisten.

Gegenstand der Untersuchung ist die sinnliche Vermittlung von (Erinnerungswerten der) Industriedenkmälern (durch Szenografien) am Beispiel der Aufführungsorte der Ruhrtriennale. Exemplarisch werden drei ausgewählte Inszenierungen untersucht, die den Nutzen der Wissensvermittlung der Denkmäler durch szenografische Strategien aufzeigen und beispielhaft für die Beschäftigung mit dem Thema, der Zielsetzung und den Thesen sind. Die zu untersuchenden Quellen bilden die Räume der Industriebauten (Jahrhunderthalle in Bochum und Mischanlage der Kokerei Zollverein in Essen) sowie die darin stattfindenden zeitgenössischen Theateraufführungen (die szenische Installation *Nächte unter Tage*, die Oper *Die Soldaten* und das Musiktheater *Sentimenti*). Für die Auswahl waren die von der Autorin gewonnene Raumerfahrung, die Erinnerungswerte sowie die mehrdimensionalen Handlungs- und Wahrnehmungsformen bedeutend. Weitere wichtige Punkte waren die Verwischung der Grenzen von Theater, Kunst und Architektur sowie die Durchdringung der verschiedenen Raum-, Zeit- und Handlungsebenen. Als weitere Quellen werden theoretische und künstlerische Konzepte, Strategien und Entwürfe zu Raum in den Künsten und Zeit (Erinnerung) in den Künsten herangezogen. Beachtung finden auch die literarischen Grundlagen der ausgewählten Aufführungen.

Der Untersuchung liegt die Hauptthese zugrunde, dass zeitgenössisches Theater mit seinen Szenografien die Bau- und Industriegeschichte umgenutzter Industriedenkmäler vermittelt und die ehemaligen Alltags- und Nutzwerte der Denkmäler in einen kulturellen Wert transformiert. Die Annahme dieser Arbeit ist, dass die Industriedenkmäler als Quellen über neue Zugangsformen wie Szenografie sinnlich-anschaulich erlebbar werden. Der potentiell szenografische Raum in der Denkmalpflege wird meist auf eine pragmatische Nutzung und didaktische Vermittlung über Tafeln und Schriften reduziert. Dagegen eignen sich die Kunst und das Theater historische Orte und Räume über szenografische Strategien an.

Für das methodische Vorgehen sind die Theorie-Praxis-Bezüge zentral. In einem ersten Schritt erfolgt die Erforschung und Auswertung der Quellen, insbesondere der Bau- und Nutzungsgeschichte der Industriedenkmäler sowie die Werkanalyse der Inszenierungen. Die dafür verwendeten Hilfsmittel beinhalten wissenschaft-

liches Material der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur und der an den Umbauten beteiligten Architekten (Bauuntersuchungen und -dokumentationen, wissenschaftliche Veröffentlichungen, Grundrisse und Fotografien) sowie Material zu den Inszenierungen aus dem Archiv der Kultur Ruhr GmbH (Videoaufzeichnungen, Grundrisse und Querschnitte, Presse- und Regieunterlagen, Planskizzen, Bühnenmodelle, Fotografien und Programmhefte). Ergänzt wird das Material durch Gespräche mit Szenografen, Theaterschaffenden, Denkmalpflegern, Architekten sowie mit eigenen Erfahrungsberichten aus der Besichtigung der Industriebauten und dem Besuch der Ruhrtriennale.⁵ Um zu einer innovativen und spezifischen Theoriefindung (im Sinne eines Theorie-Praxis-Bezuges) zu gelangen, findet in einem zweiten Schritt eine eingehende Analyse des (theoretischen) Bezugsrahmens, insbesondere Raumtheorie und Theorien zu den Erinnerungskulturen statt. Künstlerische Konzepte werden zur Argumentation herangezogen, insbesondere Ortsbezogenheit in Kunst und Theater sowie Gedächtnis und Erinnerung in Kunst und Theater. Die theoretischen Begriffe dienen als Unterlegung und argumentative Herleitung für die Fallbeispiele. In einem dritten Schritt erfolgt im Rückbezug auf die zuvor gewonnene theoretische Rahmung die Analyse der Fallbeispiele. Diese führt zur Beantwortung der oben genannten These und zu zehn Leitbegriffen für den szenografischen Umgang mit den Industriedenkmalen. Mit Blick auf die szenografische Praxis werden die Leitbegriffe zu einem Instrumentarium gefasst, bestehend aus Raumordnung (ortsspezifischer Raum) und Raumpraxis (performativer und atmosphärischer Raum) sowie Halle als Archiv und Arbeit am Speicher (kommunikatives und kulturelles Gedächtnis, Funktionsgedächtnis und Erinnerungsraum). Das auf Basis der Analyse vorgenommene Instrumentarium wird an einem dritten Fallbeispiel in der Arbeit selbst evaluiert. Dies dient nicht nur zur Beweisführung, sondern auch der Übertragbarkeit der dargelegten Resultate.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert. In Teil I wird anhand von Grundlagen und Begriffen das historisch-theoretische Wissen im Zusammenhang mit dem für das Theater virulente Raumverständnis seit der historischen Avantgarde beleuchtet. Zugleich wird kurz in die Geschichte der Industriedenkmalpflege eingeführt. Die dabei aufkommenden Fragen nach den für die vorliegende Untersuchung relevanten Raumtheorien und -konzepten sowie der Um- und Weiternutzung von Industriedenkmalen in einer postindustriellen Gesellschaft werden im anschließenden Teil eingehend referiert. Teil II ist in zwei Schwerpunkte gegliedert: *A) Raum in den Künsten* und *B) Zeit (Erinnerung) in den Künsten*. Nach der Einführung und der Erarbeitung des theoretischen Bezugsrahmens des jeweiligen

⁵ Die Aufführungen konnten nicht live verfolgt werden. Mit den genannten Punkten konnten sie jedoch gut rekonstruiert werden.

Schwerpunkts folgen die Analysen der Fallbeispiele. Der Fokus liegt dabei auf einer szenografischen Praxis zur Bewusstmachung, Darstellung und Vermittlung von Bau- und Industriegeschichte am / im Industriedenkmal. Zuletzt wird in Teil III unter *C) Interferenzen von Raum und Zeit* das zuvor gewonnene Instrumentarium anhand eines weiteren Fallbeispiels exemplifiziert und überprüft. Die Erkenntnisse aus den Untersuchungen werden zusammengetragen, resümiert und in einen grösseren Kontext gestellt.

Zielsetzung

Ziel der Arbeit ist der Gewinn neuer szenografischer Erkenntnisse zur Wissensvermittlung von Denkmalen. Die Synthese der Disziplinen Kunst und Denkmalpflege bzw. Szenografie und Bauforschung für soziologische, technisch-funktionale und architektonische Erkenntnisse zu Spielstätten umgenutzter Industriebauten ist ein Novum. Die Inszenierung von Raumwissen ist insofern ein Desiderat, als die Denkmalpflege bis anhin kaum interdisziplinäre Ansätze⁶ hervorgebracht hat und kaum mit intermedialen Strategien forscht. Unter intermedialen Strategien werden hier medienübergreifende, nicht mehr auf das Textlich-Lineare beschränkte Informationsabfolgen verstanden, sondern durch Tanz, bildende Kunst oder Musik hervorgebrachte Momente sinnlich-räumlicher Wahrnehmungen, die der Tradierung kultureller Werte dienen.

Der Erkenntnisgewinn der Arbeit liegt in dem interdisziplinären Ansatz und den Theorie-Praxis-Bezügen. Die Denkmalpflege verfügt mit der Bauforschung über eine Teildisziplin, welche die Bau- und Nutzungsgeschichte der Denkmale aufzuarbeiten und zu dokumentieren vermag. In der Praxis weist die Denkmalpflege jedoch häufig ein Kommunikationsdefizit auf. Dies ist auf ihren begrenzten Vermittlungsauftrag, eingeschränkte Kapazitäten und den lediglich auf den Schutz der Architektur bezogenen Handlungsspielraum zurückzuführen. Mit der szenografischen Praxis im Umgang mit und zur Vermittlung von Industriegeschichte soll der denkmalpflegerische Aktionsrahmen erweitert werden. Die Ergebnisse können als Impulsgeber für die Entwicklung einer Industriebauten angemessenen Erinnerungskultur dienen und über das Ruhrgebiet hinaus wirksam werden.

6 Innerhalb der Tagung *Kommunizieren – Partizipieren. Neue Wege der Denkmalvermittlung* (Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz 2012) wurde das Thema der Vermittlung beispielsweise interdisziplinär diskutiert. Dazu wurden von der Denkmalpflege erstmals neue Wege zur Öffnung und Kooperation mit den Künsten (Hochschule für Bildende Kunst Dresden) beschritten.