Theater 78

Passagenräume

Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart

Bearbeitet von
Annika Wehrle

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 388 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 3198 2
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 603 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Theatertheorie, Ästhetik des Theaters, Theaterkritik

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

ANNIKA WEHRLE

PASSAGENRÄUME

Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart

[transcript] Theater

Aus:

Annika Wehrle

Passagenräume

Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart

November 2015, 388 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3198-2

Passagenräume des Alltags wie Bahnhöfe, Shopping Malls und Verkehrsmittel sind urbane Knotenpunkte des frühen 21. Jahrhunderts. In ihnen verdichten sich temporäre, kulturelle und gesellschaftliche Prozesse.
Doch von welchen Spielregeln sind unsere täglichen Wege bestimmt? Und welche Spuren hinterlässt Theater in diesen flüchtigen Räumen des Durchgangs?
Annika Wehrle öffnet den Blick für zeitgenössische Übergänge und vollzieht einen Grenzgang ästhetischer und sozio-kultureller Perspektiven. Durch das Brennglas performativer Formen werden funktionale Durchgänge zu Spiel- und Aushandlungsräumen für Fragen der Globalisierung, Medialisierung, Mobilität und Öffentlichkeit.

Annika Wehrle (Dr. phil.), ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Bereichs Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3198-2

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

I Zum Eingang: Vorüberlegungen zu Passagenräumen in Alltag & Theater

1 Passagenräume – Ein Begriffspanorama | 11

2 Methodische Annäherungen, Passagen und Abgrenzungen | 27

2.1 Zugänge und Übergänge zu einem zeitgemäßen Urbanitätsbegriff – Raumbegriffe im Echoraum des Spatial Turn | 27

2.2 Theater in Passagenräumen – Historische und theoretische Annäherungen an einen zeitgenössischen Theaterbegriff | 41

II Passagen zwischen Mobilität & Verortung

3 Hinführende Denkfiguren: Aggregatzustände passagerer Mobilität | 83

4 Somatisches ErFahren und rhythmisches Erproben – *Schwarztaxi* von Sebastian Hartmann und Pernille Skaansar | 97

5 ÜberGang – *Parkour* als passagere Entgrenzung durch städtische Querlektüre | 127

6 Initiativen temporärer Verortung im Durchgang – *Die Eichbaumoper* von Raumlabor Berlin | 137

III Passagen zwischen Nahraum & Fernraum

7 Hinführende Denkfiguren: Globalisierung im Spiegel alltäglicher Praktiken in städtischen Passagenräumen | 161

8 Auf der Ladefläche durch ferne Nah- und nahe Fernräume – *Cargo Sofia* von Rimini Protokoll | 177

9 Ferngesteuerte Ferngespräche an der Schnittstelle von Nähe und Distanz – *Call Cutta* von Rimini Protokoll | 191

IV Passagen zwischen Öffentlichkeit & Privatheit

10 Hinführende Denkfiguren: Passagere Öffentlichkeit und Privatheit im Kontinuum performativer Hervorbringung | 223

11 Überwachen und Kaufen: Grenzverläufe der Passagenfreiheit – LIGNAs *Shopping Centre. The First International of Shopping Malls* | 239

12 Theatrale Momentaufnahmen ostentativer Beobachtung – Mariano Pensottis *Sometimes I think I can see you* | 281

13 Performative Erprobung wohnräumlicher Durchlässigkeit – Matthias Lilienthals *X Wohnungen* | 303

V Zum Ausgang

14 Performative Passagen und Passagen des Performativen | 339

Literatur | 351

Dank | 385

Wir lassen etwas von uns zurück,
wenn wir einen Ort verlassen,
wir bleiben dort, obgleich wir wegfahren.
Und es gibt Dinge an uns,
die wir nur dadurch wiederfinden können,
daß wir dorthin zurückkehren.
Wir fahren an uns heran,
reisen zu uns selbst,
wenn uns das monotone Klopfen der Räder
einem Ort entgegenträgt,
wo wir eine Wegstrecke unseres Lebens
zurückgelegt haben,
wie kurz sie auch gewesen sein mag.
PASCAL MERCIER: NACHTZUG NACH LISSABON

1 Passagenräume – Ein Begriffspanorama

In einem nächtlichen Taxi sitzen fünf Menschen und fahren mit überhöhter Geschwindigkeit durch Leipzig und Umgebung, während sich um sie ein Spiel aus vergangener Liebe, unabgeschlossenen Geschäften und mythischen Ahnungen entspinnt. Ein Mann läuft über Hausdächer, Mauern und Absperrungen, um sich einen Weg in direkter Luftlinie durch die Stadt zu bahnen. In einem U-Bahnzug beginnt eine junge Frau unvermittelt eine zeitgenössische Opernarie zu singen. Auf der Ladefläche eines Lastwagens fahren fünfzig Passagiere[1] in zwei Stunden von Sofia nach Basel und verlassen dabei doch für keinen Moment die eigene Stadt. Eine Frau läuft mit dem Handy am Ohr durch Berlin, ihre Wege werden gesteuert durch einen indischen Callcenter-Mitarbeiter in Kalkutta, der die Straßen, durch die er die Telefonpartnerin navigiert, selbst noch nie betreten hat. In einer Shopping Mall gehen ohne sichtbaren Impuls plötzlich und zeitgleich fünfzig Menschen rückwärts und mischen sich anschließend wieder unter die übrigen Passanten. Auf Leinwänden über den Gleisen eines U-Bahnhofes können die Wartenden Beschreibungen ihrer selbst und der umgebenden Passanten lesen, die simultan von unauffällig gekleideten Autoren verfasst werden, welche mit einem Laptop auf dem Schoß auf einer Bank sitzen. Für eine Nacht bietet das Dach eines Parkhauses ein Doppelbett mit Blick über die Stadt. Zwei Besucher treffen in einer fremden Wohnung ein, setzen sich an den Wohnzimmertisch und stellen Familienszenen aus den letzten Jahrzehnten nach, während die Hausbewohner zu Beobachtern ihres eigenen Alltags werden.

Diese kurzen Impressionen skizzieren Momentaufnahmen verschiedener Theaterereignisse aus den ersten zwei Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts. Gemeinsam ist den disparaten szenischen Anordnungen, dass ein Stadtraum zur Spielstätte wird, der im alltäglichen Gebrauch wie auch während des Aufführungsgeschehens selbst der Durchgangsbewegung dient. Darunter fallen Verkehrsknotenpunkte wie Bahn-

1 Wird im Folgenden der maskuline Genus verwendet, so erfolgt dies im Sinne des Leseflusses, die weibliche Form, wie Teilnehmerinnen, Passantinnen und Akteurinnen ist dabei stets mitgedacht.

höfe, städtische Verkehrsmittel wie U-Bahnen oder auch Taxen ebenso wie Shopping Malls und Fußgängerzonen als Räume städtischen Gehens, Passierens und Flanierens. Dieser durch Veränderung und Bewegung geprägte Raumtypus wird im Folgenden als *Passagenraum* bezeichnet. Anders als Walter Benjamin, der in seinem vielzitierten, wenn auch nur in Fragmenten überlieferten Passagen-Werk über die Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts schreibt,[2] wird in der vorliegenden Untersuchung der Blick auf zeitgenössische Ausprägungen urbaner Durchgänge gelenkt.

Über die architektonische und funktionelle Ebene hinaus umgibt den Begriff der Passage und des Passageren ein weites Assoziationsspektrum, das im weiteren Verlauf näher ausgeführt werden soll, und mittels dessen sich die Brücke zu performativen wie auch sozio-kulturellen Praktiken schlagen lässt.[3] Der Begriff des Passagenraums wird so zum Nexus der tragenden Gedankenstränge vorliegender Untersuchung und zur Basis eines analytischen Zugangs, der den Fokus nicht auf Zustände, sondern Übergänge legt, wodurch die Nähe zwischen Theaterereignissen und alltäglichen Passagenräumen deutlich zu Tage tritt: Beide sind geprägt durch Transitorik, Flüchtigkeit, Ereignishaftigkeit und Prozessualität bei gleichzeitiger Materialisierung und Verräumlichung. Aus dieser Parallele leitet sich das erste der beiden zentralen Vorhaben der vorliegenden Studie ab: Theaterwissenschaftliches Vokabular, wie der Begriff des Performativen[4] oder Transitorischen, soll als methodisches Werkzeug dienen, um Inszenierungsprinzipien, Vorgänge der Alltagstheatralik sowie Raum- und Bewegungskonzepte in Passagenräumen beschreibbar zu machen und zu analysieren.

Vor dem Hintergrund dieses Zugangs geht die Untersuchung der Beobachtung nach, dass sich besonders in Großstädten seit den späten 1990er Jahren in zunehmendem Maße performative Formen aus den Bereichen Theater, Performance, Installation und Oper in Passagenräumen des Alltags einfinden und ab der Jahrtausendwende nicht mehr aus den Theater- und Stadtlandschaften wegzudenken sind. Darunter fallen öffentlich angekündigte und deutlich exponierte Aufführungsformen, die Passagenräume als Kulisse nutzen und sich dabei deutlich von dem

2 Benjamins Beobachtungen und Analysen zu den Passagen des 19. Jahrhunderts finden sich in Form einer Zusammenstellung fragmentarischer Aufschriften in seinem zweibändigen *Passagen-Werk* (vgl. Benjamin 1982).

3 Auch Helene Varopoulou wählt für ihre Ausführungen zum zeitgenössischen Theater den Begriff der Passage, wendet sich dabei jedoch den Auflösungen der Gattungsgrenzen und dem Verhältnis von Text und szenischem Ereignis zu. Theater in Alltagsräumen wird hier nicht in Augenschein genommen (vgl. Varopoulou 2009).

4 Der Begriff des Performativen wird im Folgenden im Sinne der Sprechakttheorie von John L. Austin sowie deren theaterwissenschaftlichen Erweiterung durch Erika Fischer-Lichte verwendet (vgl. Austin 1975 sowie Fischer-Lichte 2004 und 2013).

umgebenden Geschehen abheben.[5] Der Fokus vorliegender Untersuchung richtet sich vorwiegend auf jene Projekte, die einerseits von institutioneller Seite aus organisiert werden, andererseits aber in vielschichtiger Weise mit dem Geschehen vor Ort interagieren, wodurch ein Spiel mit alltäglichen und theatralen Rahmungen erwächst.[6] Erweitert wird dieses Spektrum durch performative Formen, die theatrale Züge aufweisen, ohne explizit als Aufführungen gerahmt zu sein wie *Flashmobs* oder urbane Sportpraktiken, etwa *Parkour* oder *Skateboarden*.[7]

Mit dieser Durchdringung des Theatralen seitens städtischer Alltagswelten und zugleich der alltäglichen Praktiken und Räume durch theatrale Einflüsse bestätigt sich die These Erika Fischer-Lichtes, dass das Theater ab den späten 1990er Jahren ein Ort vielfältiger Verwandlungen und Auseinandersetzungen mit anderen kulturellen Äußerungsformen ist:

»Es transformiert sich in andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen, so wie umgekehrt andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen sich in Theater transformieren. Theaterinszenierungen begreifen sich im Wettstreit mit Inszenierungen in Politik, Sport, Medien, Werbung. Die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen.«[8]

Durch die daraus erwachsende Notwendigkeit seitens des Theaters, seinen Gegenstandsbereich und seine (Spiel-)Räume neu zu definieren und zeitgemäße performative Strategien zu entwickeln, befindet es sich selbst – so meine These – in einer Phase passagerer Neuausrichtung, es »wandelt sich ständig, nimmt immer wieder neue Gestalt an. Es lebt in und durch permanente Transformationen.«[9] Ganz im Sinne des hier entwickelten Konzept des Passageren entstehen in der Folge zu Beginn des neuen Jahrtausends zahlreiche performative Projekte, die gezielt mit Formen des Übergangs und der produktiven Instabilität spielen, anstelle eine rückwärtsgewandte Tradierung des Bewährten vorzunehmen. Das zweite der beiden zentralen Vorhaben der Untersuchung besteht daran anschließend darin, am Beispiel einer exemplarischen Auswahl zeitgenössischer Theaterprojekte in alltäglichen Passagenräumen des 21. Jahrhunderts – von Raumlabor Berlin, Rimini Protokoll, Sebastian Hartmann und Pernille Skaansar, LIGNA, Mariano Pensotti und

5 Beispiele hierfür sind die Opernaufführung *La Traviata im Hauptbahnhof* 2008 (vgl. ausführlicher Kapitel 12) oder die *Eichbaumoper* 2009 (Kapitel 6).

6 Vgl. hierfür aus dem Beispielkorpus vor allem *Sometimes I think I can see you* (Kapitel 12) und *Call Cutta* (Kapitel 9).

7 Zu der Praxis des *Flashmobs* vgl. Kapitel 11, zu *Parkour* Kapitel 5. Unter dem Aspekt performativer Praktiken im urbanen Raum ist in diesem Zusammenhang auch die Hip Hop Kultur zu erwähnen (vgl. Klein/Friedrich 2003).

8 Fischer-Lichte 1999, 8.

9 Fischer-Lichte 1999, 8.

Matthias Lilienthal – einen analytischen Zugang zu einer performativen Strömung zu legen, die das Theater seit der Jahrtausendwende maßgeblich prägt.

Denkräume des Passageren

In Form eines gedanklichen Flanierens durch die Denkräume vorliegender Untersuchung werden nun die für die Rahmenüberlegungen relevanten Theoriemodelle angerissen, um später im Einzelnen anhand der Fallbeispiele vertieft werden zu können. Mit dem Abschreiten eines Begriffspanoramas[10] des Passageren als ein Rundblick auf assoziierte kulturwissenschaftliche, soziologische und philosophische Ideen wird der hier entwickelten spezifischen Zugangsweise Rechnung getragen, die in einer steten Verschränkung theatraler Ereignisse in Passagenräumen und der performativen Perspektivierung (alltags-)theatraler und sozio-kultureller Vorgänge besteht.

Die gesellschaftlichen Entwicklungen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts zeigen, dass sich der Alltag der meisten Menschen zunehmend auf dem Weg abspielt. Verortung und Lokalisierbarkeit weichen ephemerer, flüchtiger Mobilität und Flexibilität[11], ein Phänomen, das von Hartmut Rosa als Entwicklung von einer Positionalität zur Performativität beschrieben wird. Diese Wortwahl dient der Beschreibung einer Ablösung von festen Verortungen und der Suche nach einem stabilen Standpunkt in der Welt hin zu durch Handlungen und stete Aushandlungsprozesse ereignishaft hervorgebrachten Relationen, durch die das Einnehmen einer festen Position nicht mehr möglich ist beziehungsweise nicht mehr als gegeben angesehen wird.[12] Vor dem Hintergrund solcher und ähnlicher sozio-kultureller Beobachtungen wird deutlich, dass sich theaterwissenschaftliche Begrifflichkeiten wie Performativität, hier im Sinne wirklichkeitskonstituierender und prozessualer kultureller Hervorbringungsakte, in besonderem Maße eignen, um gesellschaftliche wie

10 Diese Metapher lehnt sich zum einen an einen Rundblick an, bei dem sich die Landschaft in ihrer Vielfalt dem Blick darbietet, zum anderen an das Panorama des 19. Jahrhunderts, das durch eine Positionierung des Betrachters in der Mitte eines zylindrischen Bildes im Vergleich zur zentralperspektivischen Festlegung eine Vervielfältigung der Betrachtungswinkel mit sich bringt. Vgl. hierzu Benjamin 1982b, 655ff, Lazardzig/Tkaczyk/Warstat 2012, 19f, Leonhardt 2007, 75ff, Marx 2008, 317ff.

11 Vgl. Bauman 2003 sowie Sennett 1998. Zu den Begriffen Mobilität und Flexibilität vgl. ausführlicher Kapitel 3.

12 Vgl. hierzu das Interview mit Rosa, Hartmut: »Die kommenden Tage: Risiken und Chancen in der Wissensgesellschaft« im Rahmen der HORIZONTE Expertengespräche im webTV des Stifterverbandes, Juni 2011 (http://www.stifterverband.info/publikationen_und_podcasts/webtv/rosa/, Stand: 21.7.2015) sowie weiterführend Rosa 2005.

ästhetische Phänomene beschreibbar zu machen – ein Zusammenhang, der für diese Studie von zentraler Relevanz ist.

Parallel zu den von Rosa benannten Veränderungen bilden sich vermehrt Passagenräume des Alltags heraus, die durch Bewegung konstituiert sind und das Bild der Städte und den Alltag der Menschen maßgeblich prägen. Auf erster Ebene sollen mit dem Begriff des Passagenraums somit bauliche städtische Räume bezeichnet werden, die der alltäglichen Passage im Sinne eines Durchgangs dienen. Neben Fußgänger- und Einkaufspassagen zählen dazu – wie bereits eingangs erwähnt – auch Bahnhöfe, U-Bahnhaltestellen, Flughafenterminals, Shopping Malls, Hotels sowie Fahrzeuge im Sinne mobiler Passagenräume.[13] Diese Räume sind in ihrer Grundanlage und Funktion durch Bewegung, nicht durch Verweilen, gekennzeichnet – sie sind also *Räume der Passage*. Im Sinne Marc Augés fallen diese unter die Kategorie der ›Nicht-Orte‹[14], verstanden als rein funktionale Bewegungs- und Übergangsorte. Vor dem Hintergrund des Abbaus territorialer Grenzen und der Überwindung großer Distanzen in einer globalisierten Welt diagnostiziert er eine maßgebliche Expansion dieses Raumtypus in westlichen Städten. Aufgrund ihres hohen Aufkommens weist er ihnen einen maßgeblichen quantitativen Stellenwert zu, spricht ihnen jedoch auf qualitativer Ebene ihre Geschichtlichkeit sowie eine identitätsstiftende Funktion ab, worin sie sich von seinem Terminus des Ortes unterscheiden. Zudem seien sie maßgeblich dadurch geprägt, dass sie nicht in Relation zu (geschichtsträchtigen) Orten treten oder diese integrierten, sondern ihnen in musealer Weise einen »speziellen, festumschriebenen Platz«[15] einräumten und dadurch von ihnen separiert blieben. Nicht-Orte lösen somit nach Augés Einschätzung nicht die Orte, die in seiner Terminologie durch »Identität, Relation und Geschichte«[16] gekennzeichnet sind, ab. Beide bestehen in der Postmoderne zur gleichen Zeit nebeneinander, »[d]ennoch sind die Nicht-Orte das Maß unserer Zeit […]«[17].

Die Augésche Lesart des Städtischen und die Kategorisierung von Shopping Malls oder U-Bahnhöfen als Nicht-Orte übersieht aber, wie Bareis hervorhebt, dass diese »eben auch Orte des Alltags sind und in alltäglichen Bearbeitungen von Lebensrealitäten im postfordistischen Städtischen eine Rolle spielen.«[18] In diesem Sinne sollen sie im Folgenden im Kontext aktueller Entwicklungen des 21. Jahrhunderts neu in den Blick genommen und reevaluiert werden. Passagenräume kön-

13 Vgl. zur beispielbezogenen Betrachtung von städtischen Durchgangsräumen Geisthövel/Knoch 2005, Harrison/Pile/Thrift 2004, Legnaro/Birenheide 2005, Marquardt/Schreiber 2012.

14 Vgl. Augé 2010.

15 Augé 2010, 83.

16 Augé 2010, 83.

17 Augé 2010, 84 sowie zur Idee separierter Koexistenz von Orten und Nicht-Orten 109f.

18 Bareis 2007, 153.

nen folglich nicht als randständig und geschichtslos beschrieben werden, sondern sind im Gegenteil als mikrostrukturelle Verdichtungsräume makrostruktureller gesellschaftlicher Wandlungsprozesse des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts zu begreifen, die sich in besonderem Maße dazu eignen, die oben skizzierten *Passagen des Raumes* zu erfassen.[19] In diesem Sinne sind sie nicht nur als lokale Räume zu verstehen, sondern als Knotenpunkte weltweiter Bewegungen und globaler Strömungen sowie als Spiegel naher und ferner Entwicklungen:

»Schauplätze werden von entfernten sozialen Einflüssen geprägt und gestaltet. Der lokale Schauplatz wird nicht nur durch Anwesendes strukturiert, denn die ›sichtbare Form‹ des Schauplatzes verbirgt die weit abgerückten Beziehungen, die sein Wesen bestimmen.«[20]

In diesem Sinne fokussiert die vorliegende Untersuchung die Kristallisationen ›entfernter Einflüsse‹ in ›lokalen‹ Passagenräumen des Alltags, die als Schau-, aber auch als Erlebnisplätze gesellschaftlicher und performativer Ereignisse, Wandlungsprozesse und Inszenierungsstrukturen fungieren. Passagenräume dienen in diesem Sinne als Brenngläser von Mobilisierung, Medialisierung, Globalisierung und dem Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit in alltäglichen und theatralen Praktiken des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts.

Ohne ein lineares Geschichtsverständnis zu etablieren, sollen im Zuge der Studie historisierende Querverweise in Form einer genealogischen Perspektivierung vorgenommen werden. Das Schreiben über Gegenwärtiges erfolgt somit mit stetem Blick auf sein historisches Geworden-Sein. In dieser Perspektivierung wird deutlich, dass die Anfänge beschriebener Entwicklung bereits am Beginn der Moderne zu verorten sind, sich jedoch zur Jahrtausendwende hin zuspitzen und eine neue Qualität aufweisen. In der Passage von der Moderne zur Postmoderne finden Bewegungen unmittelbarer, eindeutiger Abgrenzung statt; es lassen sich – gerade retrospektiv – aber gleichermaßen auch Kontinuitäten nachzeichnen, die bis in die heutige Lebensrealität hineinragen. Folglich kann es nicht darum gehen, das Heute linear aus dem Gestern abzuleiten. Vielmehr ist es das Ziel, eine Spurensuche zu unternehmen und in den heterogenen Strömungen der Gegenwart die Auswirkungen der Moderne aufzuspüren.

---

19 Zur Unterscheidung von Mikro- und Makroebene vgl. Läpple 1991, 43f. Um benannte ›neue Zeit‹ zu beschreiben, entstehen zahlreiche Begriffe, die von ›Postmoderne‹ (Bauman) über ›zweite Moderne‹ (Beck) bis hin zu ›Übermoderne‹ (Augé) reichen. All diese Begriffe grenzen sich explizit von der Moderne ab. Eine andere Kategorisierung, wie sie beispielsweise Giddens vornimmt, geht hingegen eher von einer Radikalisierung modernespezifischer Merkmale aus (vgl. Vonderau 2003, 8f).

20 Giddens 1996, 30.

Die Fallbeispiele der vorliegenden Untersuchung entstammen dem 21. Jahrhundert. Dennoch setzt die Studie in ihrem theoretischen Betrachten bereits in den späten 1990er Jahren ein: Mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Ende des Kalten Krieges gehen maßgebliche faktische wie gedankliche Veränderungen geographischer Raumstrukturen und individueller Bewegungsfreiheit einher, wodurch die anfangs erwähnten Passagenräume an Bedeutung gewinnen. Besonders deutlich wird die Notwendigkeit des Überdenkens herkömmlicher Betrachtungsweisen gegenüber Räumen, Bewegungen, Grenzen und Entfernungen zudem mit Blick auf die exponentielle Entwicklung digitaler Kommunikationsmedien, wie sich an dem Aufkommen und der rasanten Verbreitung des Internets und des Mobiltelefons zeigen lässt. Mediale Kommunikation wird auf diese Weise ›passagentauglich‹, virtuelle Passagenräume durchdringen das städtische und persönliche Leben und ermöglichen ortsunabhängige, multimediale Verknüpfungen mit der ganzen Welt.

In diesen Beobachtungen zeichnet sich ab, dass die heutige Lebenswelt durch eine Verzeitlichung von Grenzverläufen und eine Loslösung von starren geographischen Verortungen geprägt ist. Daraus resultiert für die vorliegende Untersuchung keine Hierarchisierung von Raum und Zeit, vielmehr soll gezeigt werden, dass die von Orten emanzipierten Grenzverläufe und Lebensläufe sich stets aufs Neue situativ räumlich konkretisieren. Passagenräume des Alltags stellen dabei – wie gezeigt werden soll – einen Inbegriff verzeitlichter Räume beziehungsweise verräumlichter Zeitlichkeit dar, was sich auf baulicher, bewegungspraktischer wie auch wahrnehmungsspezifischer Ebene niederschlägt.

Die damit einhergehende Verschiebung zum Fragmentarischen und Disparaten ist ebenfalls ein Aspekt, der in dem Wortspektrum des Passageren enthalten ist: So spricht man bei einem Abschnitt beziehungsweise fragmentarischem Bestandteil, beispielsweise eines Textes, der aus dem Gesamtzusammenhang entnommen wurde, von einer *Textpassage*. Im Kontext des Theaters treten bei den betrachteten Passagen zu der für Texte geltenden Fragmenthaftigkeit noch die Merkmale des Prozessualen und Transitorischen hinzu, da sich die Form momentbasierter Aufführung einer Festschreibung, wie dies auf textueller Basis möglich ist, entzieht. Dies gilt besonders für die hier fokussierten Beispiele, bei welchen durch die Situierung im Stadtraum das Moment des Ungeplanten eingeplant werden muss. Wichtig ist bei aller prozessualen Ausrichtung aber, dass bei Theater in Passagenräumen nicht von reiner Kontingenz oder einem unaufhörlichen Fließen auszugehen ist. Vielmehr handelt es sich um passagere Formen kurzfristiger Verstetigung, Materialisierung und Auflösung.

Die ebenfalls der Wortfamilie zugehörige Formulierung *jemandem passiert etwas* beziehungsweise *jemand passiert etwas* unterstreicht diese Ambivalenz, die gerade in ihrer Gleichzeitigkeit maßgeblich prägend für Passagenräume ist: So überlagern sich in ihnen unvorhersehbare Zufälle und einmalige Konstellationen, bei welchen jemandem etwas passiert beziehungsweise widerfährt und alltägliche

Routinen, indem beispielsweise jemand Tag für Tag etwas passiert, sprich: an etwas vorbeigeht. Am Beispiel konkreter performativer Ereignisse in Passagenräumen soll überprüft werden, inwieweit sich durch diese spezifische Kombination aus alltagsspezifischer Regelmäßigkeit, gleichzeitiger steter Veränderung, Transformation und Ereignishaftigkeit in besonderem Maße *Raum für Passagen* und ein Überdenken beziehungsweise spielerisches Erproben von Alternativen eröffnen. Verbunden ist damit die Frage, ob sich Passagenräume durch die Veränderungen und Passagen im ausgeführten vielschichtigen Sinne in besonderem Maße als Raum für Theaterereignisse anbieten:

»Alltag ist eine Form, die sich gerade durch das auszeichnet, was nicht signifikant erscheint, für die Produktion von Bedeutung, für Sinnzuschreibungen aber durchaus signifikant ist: beiläufiger Abfall, die ›Summe der Bedeutungslosigkeiten‹ [Lefebvre, m.E.]. Nicht das Einzigartige, Einschneidende, Entscheidende, sondern die Wiederholung des Gleichen, getaktet in der Aneinanderreihung von wiederkehrenden Zyklen, Tag für Tag, Woche für Woche. Alltag hat etwas Beruhigendes, verspricht Bequemlichkeit, nicht Aufregung und Überraschung, sondern die Institutionalisierung des Gewohnten, Gewöhnlichen. Und doch setzt das, was Alltag genannt wird, zugleich eine innere Unruhe voraus, die nicht nur jene Rhythmisierung unterminiert, die das Wort ›Alltagstrott‹ benennt, sondern den Alltag strukturell anfällig macht für Interventionen.«[21]

In den Untersuchungsbeispielen, die für unterschiedlichste Formen theatraler Alltagsinterventionen stehen, soll dieses Spannungsgefüge aus Verstetigung und Momenthaftigkeit, Regelmaß und Emergenz, Planbarkeit und Überraschung ausgelotet werden. Dabei schwingt stets die Frage mit, ob sich durch das Strukturgerüst der Regelmäßigkeit, das Passagenräume beispielsweise durch Fahrpläne bieten, die Chance auf längerfristige Veränderungen und *sozio-kulturelle Passagen* im Sinne gesellschaftlicher Übergänge erhöht.

Dies führt zu einer Suche nach Übergängen im Sinne von Schwellen und Grenzverläufen, die in ihren zeitgenössischen Ausprägungen und Anwendungsbereichen in Passagenräumen ausgelotet und kritisch überprüft werden sollen. Zu diesem Zwecke lässt sich eine Anlehnung an die Ritualforschung Arnold van Genneps aus dem Jahr 1909 vornehmen. Trotz zeitlicher Distanz und einem abweichenden Forschungsinteresse lassen sich einige der Grundgedanken seines dreistufigen Modells der *rîtes de passages* auf heutige Kontexte übertragen. Bei den drei Phasen handelt es sich um eine Trennungsphase, bei der eine Loslösung aus dem bisherigen Zusammenhang erfolgt, genannte Übergangsphase, auch Schwellen- oder Transformationsphase genannt, bei welcher sich ein Zustand des ›Zwischen‹ einstellt, eine Zeit des Ephemeren, die auch Raum bietet für Ängste und

21 Schumacher 2005, 137. Vgl. weiterführend Lefebvre 1972, 31 sowie ders. 1974.

Träume, und schließlich die Wiedereingliederungs- oder Inkorporationsphase, in der sich der Übergang in einen neuen, gesellschaftlich anerkannten Status vollzieht. Victor Turner nimmt eine Weiterentwicklung des von Gennep entwickelten Modells vor und konzentriert sich dabei auf die mittlere Phase des Übergangs, die Phase des Passageren, die im Kontext dieser Untersuchung von Interesse ist.[22]

Nicht nur die Übergänge, auch die Bewegungsformen – die *Passagen durch Räume* – verändern sich am Übergang zum 21. Jahrhundert grundlegend. Mit unterschiedlichen Bewegungsformen und -praktiken, wie Flanieren, Gehen, Passieren, Fahren oder Fliegen verändert sich auch die Selbst- und Außenwahrnehmung maßgeblich. In der theoretischen Reflexion dieser Zusammenhänge zeigt sich, dass über Bewegungspraktiken häufig zugleich gesellschaftliche Leitbilder verhandelt werden.

Dies lässt sich beispielhaft anhand des Flaneurs zeigen, mit dem die Figur eines Gehenden etabliert wurde, der sich in mußevoll-genießerischer, aber zugleich in abständig-kritischer Haltung durch Stadt- und Gesellschaftsraum bewegt.[23] Der sich um die Bewegungsform des Flanierens formierende Diskurs schließt sich an frühere Literarisierungen des Gehens im Sinne des Wanderns oder Spazierengehens an und grenzt sich zugleich von diesen ab. Denn schon zu Beginn der Moderne,

»im Schrittrhythmus von Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise,* fand die Erfahrung des ziellos wandernden, jeder Heimat verlustig gegangenen Bürgers ihren Niederschlag […]. Und Büchner, der seinen Lenz wie verrückt und doch *gleichgültig* durchs Gebirg gehen ließ […].«[24]

Etabliert, aktualisiert und tradiert wurde die Figur des urbanen Gehenden durch eine Reihe von Autoren, wie Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire,

22 Vgl. Gennep 1986 [1909] sowie Turner 1989 [1969] sowie ausführlicher Kapitel 2.2.

23 Es handelt sich hierbei um eine Sozialfigur und zugleich einen literarischen Typus, der als ein explizit männlicher beschrieben wird, da es im 19. Jahrhundert kein vergleichbares weibliches Pendant gab: Frauen waren »Begleiterinnen, die Kurtisanen der Adligen oder die Grisetten der jungen Herren, sie gehörten zu dem, was zur Schau gestellt werden und dem Amüsement dienen sollte. Sie waren Objekte nicht Subjekte in den Passagen« (Dörhöfer 2007, 59). Mit der Entstehung der Warenhäuser und der damit einhergehenden Öffnung der Passagen, ging auch eine Öffnung der Räume für Frauen einher, was seitens der männlichen Raumbetreiber als Emanzipationsbewegung und Bewegung aus der privaten, häuslichen Umgebung in die Öffentlichkeit bezeichnet wurde (vgl. Dörhöfer 2007, 60f).

24 Primavesi 2007, 91 [Hervorhebung im Original]. Vgl. auch Kreuder 2002, 80ff.

Walter Benjamin, Georg Simmel und Jean Baudrillard.[25] Die performative Praxis des Flanierens lässt sich mit Gabriele Klein als ein »Umherschweifen als ›Vermessungsmethode‹« verstehen, als eine »Topographie der gelebten Erfahrung, eine Erzählung des Gehens, die sich als soziale Geographie formuliert und in der das körperliche Empfinden eine zentrale Stellung einnimmt.«[26] Dabei ist die Frage nach der Wahrnehmung der Außenwelt sowie durch die Außenwelt entscheidend, denn die Bewegung des Flaneurs durch den Stadtraum erfolgt nicht zum Zwecke des Erreichens eines räumlichen, sondern eher eines gesellschaftlichen Ziels: Es geht ihm darum, gehend zu beobachten und dabei selbst beobachtet zu werden. Ostentativ werden auf diese Weise Muße und Zeit sowie die eigene Person zur Schau gestellt und dabei die Haltung gegenüber dem Zeitgeist – der beispielsweise durch Beschleunigung geprägt ist – sichtbar gemacht: »Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben.«[27]

Zwar handelt es sich hier um eine Denk- und Gesellschaftsfigur des 19. Jahrhunderts, es lässt sich aber die Brücke über die Moderne hinaus in die Postmoderne schlagen:

»Etwa gleichzeitig mit dem Fließband der Fabriken wurden, um bei den ersten Weltausstellungen den Besucherstrom zu regulieren, die rollenden Bürgersteige erfunden, die noch heute im Pariser Untergrund zu finden sind, in den endlosen Gängen von Messen und Flughäfen oder, stufenlos regelbar, als Laufband bei der Fitness-Produktion. Das Flanieren war aber immer schon zweideutig als Grenzgang oder *dérive,* Abdrift: Mimikry des Fußgängers an den Lauf der Dinge und zugleich eine Form der Subversion, demonstrativ langsames Gehen als letzter Widerstand gegen eine beschleunigte Warenzirkulation. Wenn alles fährt, rollt oder fliegt, kann der eigene, womöglich kollektiv verlangsamte Schritt plötzlich wieder zu einem Akt der Ausschweifung werden.«[28]

Mit dem *Gehen in der Stadt*[29] befasst sich aus anderer Perspektive auch Michel de Certeau, der die städtischen Passagenvorgänge eines körperlich in die Abläufe in-

25 Ist die räumliche Heimat des städtischen Flaneurs die Passage des 19. Jahrhunderts, in der und durch welche sich diese Form des Gehens erst herausbildet (vgl. Benjamin 1982b, Dörhöfer 2007, 55 und Sennett 1995, 409), lassen sich als literarische Heimat der Flaneur-Figur die Schriften diverser Philosophen, Literaturwissenschaftler und Literaten bezeichnen (vgl. zum Diskurs des Flaneurs Corbineau-Hoffmann 2011, 118ff, Düllo 2010, 119ff, Neumeyer 1999 und Proske 2010).

26 Klein 2005a, 22.

27 Benjamin 1991, 556.

28 Primavesi 2008, 102 [Hervorhebung im Original].

29 Vgl. de Certeau 1988.

volvierten Gehenden mit einer abständigen Betrachterposition kontrastiert, die sich außerhalb des Geschehens befindet. Die von de Certeau vorgenommene Verschränkung eines konkreten Fortbewegungsaktes mit gesellschaftlichen Positionen und Erfahrungsmodi soll in den Fallbeispielanalysen, in denen die Positionen de Certeaus im Einzelnen ausgeführt werden, als wichtige Anknüpfungs- und Abgrenzungsgrundlage bei der Anwendung auf performative Entwürfe städtischen Gehens dienen.

Neben dem Flanieren und Gehen bildet das pragmatische Passieren, dem die Figur des Passanten entspricht, einen weiteren Modus städtischer Bewegung. Hanns-Josef Ortheil grenzt den Passanten folgendermaßen vom Flaneur ab:

»Der Passant – das ist nicht nur einer, der vorübergeht; es ist auch der, dem nichts mehr zustößt, auffällt, einer, dem nichts mehr begegnet oder geschieht. […] Dieser nach allen Seiten hin durchlässige Passant, der sich der Einrichtungen bedient und von ihrer Gestaltung verschluckt wird, ist an die Stelle des Flaneurs getreten. […] Wesentlich für den Passanten ist, daß er vorankommen will; er will weiter, fort, an einen anderen Ort, irgendwohin.«[30]

Diese Form des Gehens erfolgt zu einem spezifischen Zweck unter Fokussierung eines zuvor festgelegten Ziels. Dabei rückt der Weg und das, was unterwegs passiert, beziehungsweise das, was der Passant unterwegs passiert, in den Hintergrund. Meist spielen konkrete Zeitvorgaben eine Rolle, die Strecke soll innerhalb einer vorgesehenen Dauer und möglichst reibungslos zurückgelegt werden, woraus ein Modus flüchtiger Begegnung resultiert:

»Die Fußgänger eilen aneinander vorbei, ohne in unmittelbaren Kontakt zu treten. Jeder Einzelne, ein Fremder unter Fremden. Die Menschenmenge ist kein Ort der Begegnung und des Verharrens, sondern ein Ort des Durchgangs, der Passage, ein performativer Zwischen-Raum, der durch die Bewegung des Gehens – das eilige Dahinhasten über Pflaster und Asphalt – erzeugt und strukturiert wird. Doch dieser transitorische Raum bleibt nicht, entzieht sich, ist so flüchtig wie die Bewegung des Gehens selbst: Er entsteht und entschwindet im Augenblick. Denn die Bewegung erzeugt Verschwinden. Gehen ist stets, wie die Etymologie des Wortes bereits andeutet, ein Verlassen und Zurücklassen.«[31]

Mit dem paradoxalen Begriff des ›rasenden Stillstands‹[32] beschreibt der (Medien-) Philosoph Paul Virilio die Gleichzeitigkeit zweier konträrer Strömungen: den zunehmenden körperlichen Stillstand bei gleichzeitig exponentiell zunehmender Beschleunigung und Geschwindigkeit, wodurch der Körper unbewegt durch den

30 Ortheil 1986, 30.

31 Fischer 2011, 157.

32 Vgl. Virilio 2002.

Raum bewegt wird.[33] Mit der Frage: »Worauf werden wir warten, wenn wir nicht mehr warten müssen, um anzukommen...?«[34] weist Virilio pointiert auf das empfundene Verschwinden des Raums durch kurze Reisedauern trotz weiter Strecken und die damit verbundene Herausforderung räumlicher Verortung des Einzelnen hin. Die damit verbundenen Überlegungen zu veränderten Raum-, Zeit- und Körpererfahrungen sollen im Kontext der vorliegenden Studie fruchtbar gemacht und im Hinblick auf das 21. Jahrhundert weitergedacht werden.[35]

Zwar stehen die hier jeweils nur kurz skizzierten Ansätze in der historischen Genealogie ihrer jeweiligen Zeit, gleichwohl können sie als Vergleichsfolien dienen, um davon ausgehend Spezifika heutiger Raumformen und -praktiken in theatralem und alltäglichem Kontext kenntlich zu machen, wie auch diesbezügliche Kontinuitäten oder zyklisch auftretende Denkfiguren und Bewegungsmuster aufzuspüren und zu kontextualisieren.

Wie sich damit bereits andeutet, durchlaufen nicht nur die Räume selbst und die Bewegungspraktiken, sondern auch das *Denken und Forschen über Räume eine Passage*:[36] In Anbetracht der Raumdiskurse, die sich in Folge des ›Spatial Turn‹[37] entfalten, sind Räume nicht mehr als rein baulich-architektonische Gebilde im Sinne eines Containerraums zu beschreiben,[38] sondern werden durch Handlungen und Bewegungen situativ und relational hervorgebracht: *Räume bilden sich durch Passagen* heraus. Diese konzeptionelle Annäherung lässt sich paradigmatisch an Passagenräumen des Alltags exemplifizieren. Wie oben bereits ausgeführt sind Bewegung, Prozessualität und Temporalität hierbei konstitutive Elemente. Ist somit in Räumen im Allgemeinen ein Aushandlungsprozess bezüglich Konstellationen, Raumgefügen und Aneignungsformen erforderlich, trifft dies bei Passagenräumen in theatraler Praxis in gesteigertem Maße zu: Im städtischen Raum überschreiben sich Bedeutungen und Fährten ständig und werden unaufhörlich neu hervorgebracht. Theatrale Ereignisse fügen – wie die Analyse der zu Beginn angedeuteten Beispiele zeigen soll – diesem sich ständig wandelnden Gefüge weitere Bedeu-

33 Zum Thema Geschwindigkeit und Mobilität vgl. Kapitel 3.

34 Virilio 1978, 31.

35 Shuhei Hosokawa befasst sich mit den Zusammenhängen von Bewegung und Wahrnehmung mit Fokus auf die Einflüsse medialer Prozesse am Beispiel des Walkman-Hörens (vgl. zur Praktik des Kopfhörerhörens und zum Walkmaneffekt Hosokawa 1987 sowie weiterführend Bull 2004, 275-293, Föllmer 1999, 208ff, Kolesch, 2009, 15, Thomsen/ Krewani/Winkler 1990, 52ff).

36 Zur Idee vagabundierender Denk- und Wissensformen vgl. auch Gebhardt/Hitzler 2006.

37 Vgl. zum Begriff des Spatial Turn Kapitel 2.1.

38 Zum Konzept des Container- oder Behälterraums vgl. Läpple 1991 sowie Löw 2001, 17-35.

tungsschichten hinzu.[39] Dies geschieht jedoch nicht wie bei einem Palimpsest oder der Ablagerung von Erdschichten, wobei die eine Ebene die darunter liegenden überdeckt, vielmehr findet ein vitales Wechselspiel zwischen den Ebenen statt. Im Sinne eines Theatralitätskontinuums wird dabei sichtbar, dass die Alltagstheatralität der Passagenräume auf das Theaterereignis einwirkt und dieses mitprägt, sich das Theaterereignis jedoch zugleich auch in den Alltagsraum einschreibt. Der Begriff des Theatralitätskontinuums wird im Rahmen dieser Untersuchung verstanden als ein graduelles, kontinuierliches Hervorbringen performativer Merkmale – in diesem Fall in Passagenräumen des Alltags. Mittels dieses Terminus' soll gezeigt werden, dass Vorstellungen trennscharfer Grenzen zwischen alltäglichen und theatralen Praktiken Denkfiguren der Schwellen und Übergänge weichen müssen, innerhalb derer Graustufen sowie die Gleichzeitigkeit disparater Vorgänge Berücksichtigung finden.

Diese Erweiterung bietet für das Theater zum einen die Chance steter Neuausrichtung, zum anderen erfolgt daraus auch die Notwendigkeit der Suche nach neuen Räumen und Formen. Damit sind unter anderem die Fragen verbunden, inwieweit institutionelle Strukturen in Zeiten flüchtiger Mobilität einem langfristigen Wandel ausgesetzt sind, welche strukturellen und ästhetischen Effekte eine Verortung in Passagenräumen mit sich bringt und inwieweit Theater als Reflexionsraum und Mittel des Sichtbarmachens und der produktiven Unterbrechung von Bewegungspraktiken, Beschleunigungslogiken und Fortschrittsfixierung dienen kann. Im Unterschied zur alltäglichen Nutzung der Passagenräume enthebt sich das theatrale Ereignis vieler der Notwendigkeiten und eingeübter Regularien, die beispielsweise eine zielgerichtete Passage von Wohn- zu Arbeitsstätte mit sich bringen würde. Dadurch erwächst eine gesteigerte Freiheit im Umgang mit Passagenräumen: Im Spiel können Handlungsmöglichkeiten erprobt und tägliche Nutzungsweisen theatral gerahmt oder gegebenenfalls affirmativ übersteigert werden, um gesellschaftliche Tendenzen zu markieren und zu verhandeln. Der Spielraum kann aber auch genutzt werden, um theatrale Widerständigkeiten in Passagenräumen zu bilden und auf diese Weise alltäglichen Bewegungs- und Durchgangslogiken einen Kontrapunkt entgegenzusetzen.

Vor dem Hintergrund des hier skizzierten Passagen-Panoramas entwickelt die vorliegende Studie drei Untersuchungsperspektiven: Die erste Perspektive richtet sich auf das Spannungsverhältnis von Mobilität und Verortung, wobei performative Ansätze im Umgang mit Geschwindigkeit, Flexibilisierung und Beschleunigung sowie passagerer Verortung und Vergemeinschaftung betrachtet werden. Der Stellenwert des Körpers ist hierbei ebenso entscheidend wie die flüchtigen Formen räumlicher Bezüge und zwischenmenschlicher Interaktion. Die zweite Perspektive

39 Zur Wechselwirkung von städtischen und theatralen Veränderungen vgl. Harvie 2009, 4ff sowie Whybrow 2010.

fokussiert das sich im Kontext von Globalisierungs- und Medialisierungsphänomenen verändernde Verhältnis von Nahraum und Fernraum. Dabei werden Theaterereignisse auf ihre Möglichkeiten und Strategien hin befragt, sich in globalen Raumgefügen lokal zu verankern und performative Spielarten zu entwerfen, die über den Raum geteilter Anwesenheit hinausweisen. Die dritte Perspektive auf Passagenräume in theatraler und alltäglicher Praxis widmet sich den eng mit Mobilisierung, Globalisierung und Medialisierung verbundenen Verschiebungsprozessen von Öffentlichkeit und Privatheit. In Zeiten mobiler Kommunikation, medialer Durchlässigkeit von Wohnumgebungen und virtuell geteiltem Alltagsgeschehen sowie der Privatisierung und Überwachung städtischer Räume müssen die Möglichkeiten theatraler Veröffentlichung und temporärer Privatheit neu ausgelotet werden.

Anhand dieser drei Begriffspaare, die explizit nicht im Sinne dichotomischer Gegensätze, sondern als Spannungsfelder im Sinne von Kontinuen verstanden werden, sollen die Verschränkungen performativer und alltagspraktischer Tendenzen der heutigen Gesellschaft, die sich in Passagenräumen kristallisieren, anhand folgender Leitfragen untersucht werden:[40] Welche Wechselwirkungen, Synergieeffekte und Kollisionen entstehen bei der Positionierung von Theaterereignissen in Passagenräumen des Alltags und welches Transformationspotenzial wohnt dieser Zusammenführung inne? Inwiefern kann Theater in Passagenräumen zu einem performativen Urbanitätsbegriff beitragen, dessen Räume, Grenzen und Leitbilder ebenso wie routinierte Raumpraktiken und die eigene Raumwahrnehmung im Durchgang nicht als normativ und ontologisch gegeben, sondern in ihrer passageren Hervorgebrachtheit und Prozessualität zu kennzeichnen sind? Inwiefern eröffnen sich durch Theater in Passagenräumen des Alltags Reflexions- und Erfahrungs-

40 Neben der Eingrenzung des Analysezeitraums auf die Spanne von der Jahrtausendwende bis heute erfolgt bezüglich des Analyseraums eine geographische Eingrenzung auf Deutschland. Diese Fokussierung dient der erhöhten Vergleichbarkeit, da jedes Land durch seine geschichtlichen, sozio-kulturellen und politischen Implikationen unterschiedliche Passagenbewegungen hervorbringt. Darüber hinaus weichen die institutionelle Einbindung, der Stellenwert und die Räume des Theaters in unterschiedlichen Staaten stark voneinander ab. Dabei sollen jedoch nicht die nationalen Grenzen zugleich die Grenzen des Denkhorizonts sein. Ebenso wenig ist damit die Behauptung einer homogenen Theaterlandschaft innerhalb eines Landes verbunden. Vielmehr handelt es sich um einen Blick auf ein spezifisches sozio-kulturell-ökonomisches Gefüge innerhalb eines umgrenzten Zeitraums, welches jedoch in seinen Verweisen und Querbezügen sowohl räumlich als auch zeitlich über diesen gesteckten Rahmen hinausreicht. Die Vorgehensweise bei der Analyse der Fallbeispiele in Verschränkung mit gesellschaftlichen Tendenzen erfolgt nicht in Form einer quantitativen Erhebung, sondern als qualitative Untersuchung eines Phänomens, das unter topographischen, soziologischen und ästhetischen Gesichtspunkten anhand paradigmatischer Einzelphänomene untersucht wird.

räume jenseits pragmatischer Zweckmäßigkeit? Inwieweit lässt sich eine kulturwissenschaftliche Einbettung des Theaters in ein alltägliches Theatralitätskontinuum vornehmen? Auf welchen Wegen kann Theater so zu einem Moment des Widerständigen werden und damit zu einem kritischen Befragen alltäglicher Abläufe und Leitbilder anregen?

Mit der in den Forschungsfragen vorgenommenen Vereinigung von durch Bewegung hervorgebrachten, sich stets im Wandel befindlichen Passagenräumen des Alltags und dem Theater als immanent transitorische Kulturpraxis werden Begriffe wie Flüchtigkeit, Wandel und Übergang auch innerhalb des Schreibprozesses zu zentralen Denkfiguren. Anstelle des Fixierens von Spuren tritt der Versuch, die Prozessualität der Vorgänge mitzudenken. Darüber hinaus wird deutlich, dass im Akt des Schreibens und Beschreibens dieser flüchtigen Vorgänge stets die bestehenden und entstehenden Abwesenheiten und die eigene Historizität mitbedacht werden müssen, um das Geschriebene im Sinne de Certeaus nicht zur reinen Spur, zu einem Abbild werden zu lassen:

»[D]ie Prozesse des Gehens können auf Stadtplänen eingetragen werden, indem man die (hier sehr dichten und dort sehr schwachen) Spuren und die Wegbahnen […] überträgt. Aber diese dicken oder dünnen Linien verweisen wie Wörter lediglich auf die Abwesenheit dessen, was geschehen ist. Bei der Aufzeichnung von Fußwegen geht genau das verloren, was gewesen ist: der eigentliche Akt des Vorübergehens. […] Die sichtbare Projektion macht gerade den Vorgang unsichtbar, der sie ermöglicht hat. Diese Aufzeichnungen konstituieren die Arten des Vergessens.«[41]

Passagen weisen sich stets aufs Neue als ephemer und transitorisch aus, da sich in dem Moment, in dem man sich um ihre Beschreibung und Materialisierung bemüht, die Grundkonstellationen bereits wieder grundlegend geändert haben. Fragmentarisches und Sich-In-Bewegung-Befindliches soll in der Analyse daher zwar in seinen Querbezügen transparent gemacht, jedoch nicht homogenisiert und fixiert werden. Vielmehr wird der Versuch unternommen, Ambivalenzen aufzuzeigen und Unbeschreibbarkeiten zu kennzeichnen, um die zugrunde liegenden Vorgänge nicht zu überschreiben, sondern sichtbar werden zu lassen.

41 De Certeau 1988, 188f.