

**Warum sind bestimmte Installations- sowie Inszenierungseigenschaften,  
Mittel und Konzepte sinnvoll, um Raumwirkung und  
damit verbundene Theatralität zu erzielen?**

## Inhaltsverzeichnis

1. Zur Raumordnung: Beziehungen und Bedingungen von Inneren/Äußeren, Subjekten/Objekten, Veranschaulichungen/Vorstellungen als Notwendigkeiten zum Gelingen eines Raumes und dessen Nutzbarkeit S. 2
  
2. Wie wirken Räume? Installations- sowie Inszenierungseigenschaften; ihre Ästhetik, Aisthesis, Aura und interdependente Manipulation von Machern und Betrachtern hinsichtlich einer Implementierung von ‚einheitlichen‘ Sinneserfahrungen - einer gemeinsam zu erfahrenden Illusion bzw. Seinserfahrung S. 5
  
3. Schamanistische und séancenhafte Implementierung eigener Ideen, Interpretationen und Erfahrungen, auf das teilnehmende bzw. beobachtend wahrnehmende Publikum, mittels expressiver und theatraler Performancekunst im Rahmen der Schauspielerei und Theaterbühne bzw. Oberfläche. Das Theater als geeigneter Frei- und Kunstraum, zur absoluten Extrovertierung.  
*[Idee ‚Beuysscher‘ Performance, Selbstinszenierungs-/ und installationskunst: Theatrale Aktionen unter Joseph Beuys‘, wie unter anderen die der „Titus Andronicus / Iphigenie“, 1969; und der Aktion „Coyote; I like America and America likes me“, 1974]* S. 8
  
4. Warum aber sind bestimmte Installations- sowie Inszenierungseigenschaften, Mittel und Konzepte, resümierend, nun sinnvoll, um Raumwirkung und damit verbundene Theatralität zu erzielen? Warum sind es in aller Regel nicht Räume des öffentlichen Alltags, die theatrale Wirkung hinterlassen, obwohl sich auch hier faszinierende und erschreckende Schauspiele abspielen; wo liegen Unterschiede der beiden Dimensionen? S. 12
  
5. Verwendete Literatur S. 15

## **1. Zur Raumordnung: Beziehungen und Bedingungen von Inneren/Äußeren, Subjekten/Objekten, Veranschaulichungen/Vorstellungen als Notwendigkeiten zum Gelingen eines Raumes und dessen Nutzbarkeit**

Geschlossene Räumlichkeiten gegenwärtiger Post-Moderne, die öffentlich zugänglich für ein Publikum aufbereitet bzw. inszeniert und zur Schau künstlich hergerichtet sind, unterliegen in aller Regel dem Gesetz der *form and interior follows function*. So werden Ausstellungsräume in Museen, Cafés, Bars, aber auch immer öfter Wohnungseinrichtungen, nicht selten einem puristisch-minimalistischen Stil, dem weimarschen ‚Bauhaus‘ ähnlich, unterworfen. Sich dadurch auszeichnend, steril-kühl auf das Simple und Wesentliche reduziert zu sein, herrscht ein Nebeneinander von Einzelteilen, welche in ihrer Komposition intuitiv miteinander zu einem Ganzen synthetisieren.<sup>1</sup> Gleichermaßen jedoch, aus anderer Perspektive, lassen sich Räume zudem auch analytisch betrachten, so dass es in diesem Fall zu einer kumulierten bzw. zu einer sukzessiv abstrahierten Gesamterscheinung kommt – *als Resultat einer (Natur)-Anschauung die „als Ganze“ hinter der Materie hervortreten lässt*.<sup>2</sup> Was aber lässt den gemeinen trivial-banalen Raum, in Bezug auf Kunsträume, zu einem Ort von Erscheinungsbildern mit Erfahrungsschätzen werden?

Offensichtlich und grundsätzlich unterscheidet sich der Kunstraum von Räumen der Natur; Naturräume geben keine Erklärung, keine Explorationen und Anleitungen ihrer Erfahrbarkeit von sich. So können Landschaften, Wälder, Wiesen, der Erdball an sich und sein Universum, zwar wissenschaftlich eingegrenzt werden, bleiben aber in ihrer Weite und Dimension stets unbegrenzt;<sup>3</sup> Rahmen und Räumlichkeit werden hier nicht von der Natur a priori vorgegeben, sondern obliegen in ihrer Intensität stets einer Definition (und kulturell vorgezeichneten Semantik) von außen und Seiten der Wissenschaften, Subjekte und Institutionen. So gibt es zwar die (überwältigende) vorgegebene Muttererde von Natur aus, sie selbst entzieht sich aber ihrer eigenen Exploration;<sup>4</sup> doch bietet sie Hilfsmittel zu ihrer eigenen Erklärung (wobei dahin gestellt sei, ob diese auch dazu gedacht gewesen sein mögen und im Sinne des ‚göttlichen Erfinders‘ liegen). Kunsträume hingegen sind eine vom Menschen geschaffene Kreation. Intersubjektive Erfahrbarkeit erhält zum Teil Anleitung und

---

<sup>1</sup> Vgl. Willi Baumeister: Das aktive Bühnenbild. In: das neue forum. Nr.6. Darmstädter Blätter für Theater und Kunst. Vietta, Egon/Sellner, Gustav Rudolf (Hrsg.). Darmstadt und Berlin. 1953. S. 92/93.

<sup>2</sup> Vgl. Michael Neumann: „Magische Effecte“. Raumerfahrung und Präsenzbegehren um 1800. In: Hicketier, Knut/Schumann, Katja (Hrsg.). Die Schöne und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2007. S. 112.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 108.

<sup>4</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S. 105-107.

Hinweise. Einfluss und Wirkung kann der Räumlichkeit, oder besser ihrem Schöpfer und der innerhalb der Räumlichkeit sich abspielenden Aktionen/performativen Akten, unterstellt und vorausgesagt werden. Die vermittelnde sowie bildende Kunst kann hier theatral und als höhere Macht, veranschaulichen, was sie bezwecken möchte, auch oder gerade weil sie ihren manipulierenden Charakter verschleiern will. Der Naturraum jedoch verweigert sich generell (jeglichem) Sinn und Zweck; Religionen und ihre Pfarrer, Priester und Schamanen nehmen zwar in Versuchen Rollen des Künstlers, Dramaturgen und Initiators ein, wenn sie Stellung dazu einnehmen, Welt, Leid und Ungerechtigkeiten zu erklären, zu lindern und auszugleichen, doch eine direkte Stellungnahme versagt naturgemäß. Die Kunst ist also das Mittel zum Zweck, den am besten der Künstler – sein Schöpfer kennt.<sup>5</sup> Naturräume und seine „Produkte“ verschließen sich zwar nicht der Hinterfragung, jedoch bleiben sie stumm Antworten schuldig, da niemand für Kreationen der Räume und deren Inneres (Universum, Erde, Landschaften und seine Subjekte), verantwortlich gemacht werden kann. Ob ich nun einen rein geographischen, topographischen oder Raum des Alltages betrete, lässt sich hinsichtlich ihrer Oberflächlichkeit trivial beurteilen und klar unterscheiden. In ihrer Verwertung und Wirkung hinsichtlich eines Gefühls der Überwältigung, zeigen sich aber Parallelen und Überschneidungen. Semantische Rezeptionsformen<sup>6</sup> und Ausdrucksweisen der Impression und Expression geben Anlass, mit Raumkonzepten zu spielen und Ideen auf diverse Raumausformulierungen -/arten und ihre Rezeptoren zu übertragen.<sup>7</sup>

Der Raum der ‚Theaterbühne‘ kann, wie z.B. auch eine Werbefläche, auf Fixpunkte durch Spots, als besonderer Blickfang in Szene gesetzt werden, sodass zum Vorschein kommen kann, worauf Inszenierungen, wie aber auch Werbebotschaften und damit verbundene Manipulationen eigentlich abzielen; *das aktive Bühnenbild aber ist „ergänzend“ nicht illustrativ.*<sup>8</sup> So erhält das Sichtbare eine Aura des Verborgenen, die bei gelungener Dramaturgie, Theatralität und Performance, als Illusion in Geistern der Rezipienten zum Vorschein kommen kann und sich im absoluten Idealfall mit dem Ausdruck deckt, den Performer herstellen und erzeugen wollten. Dem Raum der Performance, oder aber des Theaterstückes - je nachdem was gerade Ausgangspunkt der

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S.102.

<sup>6</sup> Vgl. Wirths, Johannes. Über einen Ort des Raumes – Vorbereitende Bemerkungen im Blick auf aktuelle raumbegriffliche Konjunkturen. In: Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien. Funken, Christiane/Löw, Martina (Hrsg.). Leske und Budrich. Opladen. 2003. S. 155.

<sup>7</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S. 99-104

<sup>8</sup> Vgl. Baumeister: Das aktive Bühnenbild. S. 92f.

Illusionsherstellung sein soll – kommt hier eine besondere Stellung zu, denn ohne Räumlichkeit, würde sich wohl vieles der Inszenierungs- und Installationsmittel in den Weiten verlieren und somit kaum auf fruchtbaren Boden treffen können. Die Saat würde wohl wild verwehen, anstatt wie vorgesehen kanalisierend dort aufzutreffen, wo sich Rezipient und dessen Sinnesorgane befinden. So kann der Raum das ganzheitliche Highlight einer Inszenierung, einer Performance, bilden. Aber auch im Zusammenspiel mit im Raum befindlichen Objekten und Installationen eine Gesamtkonzeption bilden, die es zu erfahren und in ihren Einzelheiten zu entschlüsseln und zu erfahren gilt. Es heißt sich einzulassen und „sich be-wirken“ zu lassen.<sup>9</sup>

Das Innere, Nebeneinanderstehendes bzw. Bewegendes und Agierendes, kann als eine Veräußerung der Objekte verstanden werden. Innerhalb und im Zusammenfügen dieser Objekte wird der Raum zu einem Ganzen,<sup>10</sup> erhält Äußerlichkeit, also Aura und damit Erfahrbarkeit der Subjekte zu den Objekten – *oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum[...] Das wäre [...] die Kompensationsheterotopie,<sup>11</sup> als einen Ort der Weiterentwicklung und eigenen Konstruktivität. Performer/Akteure sind ebenso Subjekte, wie auch ihre Rezipienten, so sind beide gleichzeitig oder genauer, alternierend, aber auch Objekte. Auch der Zuschauerraum dient als ein Teil des Raumes, wird objektiviert und dadurch zu einer ganzheitlich erlebbaren Vision bzw. Illusion, sofern es dem Interior im Zusammenspiel der einzelnen Komponenten und Aktionen gelingt, ineinander zugreifen und jeweilige erzeugte und inszenierte, wie aber auch spontan erzeugte und improvisierte, Stimmungen aufzunehmen und nebenstehende Objekte weiterzugeben. Dadurch eine Idee von Interdependenzen der Teilnehmern untereinander (Subjekt wie Objekt) sowie auch Machern, also von einem Wechselspiel von Innen nach Außen transzendental diskursivieren kann.<sup>12</sup>*

*[...]Raum Form der Bedingung der Anschauungen ist, [...]. Denn daß der Raum ein Stück der Erkenntniß des äußeren Sinnes sey, kann leicht weiter dahin bestimmt werden, dass er ein wesentliches von ihr nicht trennbares Stück ausmache. Daß er aber ein Stück derselben ausmache, und ein für sich bestehendes Stück, gibt Kant auch zu; indem er eben dies die reine Anschauung nennet.<sup>13</sup>*

<sup>9</sup> Vgl. Böhme, Gernot: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. In: Krämer, Sybille (Hrsg.). Performativität und Medialität. S. 130-132.

<sup>10</sup> Vgl. Wirths: Über einen Ort des Raumes. S. 153ff.

<sup>11</sup> Vgl. Michel Foucault: Andere Räume. 1967. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais. Reclam. Leipzig. 1993. S. 154.

<sup>12</sup> Vgl. Peter Jüngst: Männer, Frauen, Geographen – ihr Blick auf „Landschaften“ und Räume. In: Jüngst, Peter. (Hrsg.). Identität, Aggressivität, Territorialität. Zur Psychogeographie – und Psychohistorie des Verhältnisses von ‚Sub’jekt, Kollektiv und räumlicher Umwelt. GhK. Kassel. 1996. S. 30.

<sup>13</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S.97.

Die Ordnung des Raumes kann fix aber auch spielerisch variabel sein. Entstehende Eigendynamik durch bzw. aus Handlungen, Bewegungen und Emotionen. Sie veranschaulichen zum Teil eine Illusion, bilden gleichzeitig aber auch illustrativ ab. Vorstellungen und Ideen erhalten Raum innerhalb dessen sie wachsen und reifen können, sich zu einem gemeinsamen Ganzen fügen - sofern es gelingt gemeinsame, sich ergänzende Tendenzen unterhalb der Objekte, in Richtung der zu erfahrenden Subjekte zu erzeugen. So wird eine Vision dem Blick und Sinnen des (zwar Vorwissen und Vorurteilen mitbringenden) Betrachters, buchstäblich, manipulativ sowie neuordnend-/sortierend *aufs Auge gedrückt*.<sup>14</sup> Dadurch konnte eine fiktive Welt, in wirkliche Subjekte erschaffen und erzeugt werden. Wirkung erzielend und nach sich ziehend, können künstliche Räume, wie die des inszenierten Theaters, die der Installationen und diversen weiteren Räume mit ursächlich sein, für neues, umformuliertes Handeln bzw. transformiertes Denken.<sup>15</sup> Ob dieses auch im Sinne des Künstlers, sei fraglich und dahingestellt (Sofern einem Schöpfer/Künstler überhaupt eine eindeutige zielgerichtete Intention unterstellt werden kann).

## **2. Wie wirken Räume? Installations- sowie Inszenierungseigenschaften, ihre Ästhetik, Aisthesis, Aura und interdependente Manipulation von Machern und Betrachtern hinsichtlich einer Implementierung von ‚einheitlichen‘ Sinneserfahrungen; einer gemeinsam zu erfahrenden Illusion bzw. Seinserfahrung**

Um überhaupt von Raumwirkung sprechen zu können, ist es zwangsläufig notwendig den Raum an sich vorab zu definieren. Ihn abzugrenzen von nebenher existierenden Räumlichkeiten, also er überhaupt erst zum Vorschein kommen kann und als eine für und in sich geschlossene Einheit begriffen werden kann – ein Raum wird künstlich territorial begriffen, in Weite eingegrenzt. Des Weiteren sollte er auch zeitlich bestimmt sein. Denn ein unabgeschlossener Raum würde sich in zeitlicher Dimension und Ausführung, seiner Aufnahme und eindeutiger Exploration verschließen. Sind Raum und Zeit vordefiniert und gegeben, wie zum Beispiel in Theatern oder innerhalb eines performativen Aktes, so kann ein Analyse und Synthese, der Anschauung und sinnlichen Erfahrung – der Aisthesis (über eventuelle Katharsis) – beginnen.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. Wirths: Über einen Ort des Raumes. S. 147.

<sup>15</sup> Vgl. Arne Scheuermann: Schmerz und Affekttechnik. Versuch über die Dramaturgischen Bedingungen von Schmerz im populären Film. In: Bogards, Roland (Hrsg.). Schmerz und Erinnerung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2005. S.246-251.

<sup>16</sup> Vgl. Jüngst: Männer, Frauen, Geographen. S. 5.

Dem Raum kommt so eine mediale, also vermittelnde Rolle zu; aber auch Objekte innerhalb des Raumes, dienen der ganzheitlichen Medialität,<sup>17</sup> welche transzendental auf Subjekte, den Erfahrenden, übertragen werden und so kumulativ - summa summarum Imaginationscharakter erhalten. Deren Wirkung sich illusorisch in Köpfen der Rezipienten entfalten kann, vorausgesetzt Teilnehmende können sich bereitwillig einlassen, sowie auch kognitiv (in ihrer Leistung der Konzentration) in der Lage sein, Bildwirkungen zusammenzufügen. Dabei spielen Ästhetik und Aura von Räumen eine basal-tragende Rolle. Denn häufig stellt sich gerade in den ersten Augenblicken, bei Eintritt in die Räumlichkeiten heraus und ein, inwiefern Raumausdrücke Impressionen bewirken und hinterlassen können und inwieweit Objekte, Raum und sein Inhalt, expressiv im betrachtenden Subjekt Nachwirkung hinterlassen. Um jenen zuvor geschilderten ‚magischen Effekt‘ zu erzielen, respektive das volle Potential eines Raumes zu entfalten, ist ein aktiver Raum/ein aktives Bühnenbild meist unausweichlich. Bestimmend sind nicht Detailverliebtheit des Bühnenbildners, des Regisseurs oder Performers für ein Aufkommen von ganzheitlicher Vollkommenheit, vielmehr ist das Zusammenspiel und Ineinandergreifen seiner Einzelkomponenten von zentraler Bedeutung.<sup>18</sup> Eine in sich und auf ein Ziel gleichgerichtete Inszenierung von Installations-/objekten bzw. -akteuren, provozieren ein Abbild des Regisseurs, des Dramaturgen bzw. Performers, je nach Veranlassung, Initiator und Auftraggeber. Zwar lassen sich solche Abbilder niemals vollständig oder gar real greifen, fixieren und fassbar machen, doch kann es gelingen, derartige Abstraktionen „mitzunehmen“ und zu diskursivieren. Je konzentrierter eine solche Inszenierung und Bereitschaft zur Aufnahme der Rezipienten, desto höher können Konservierungsgrad und Verinnerlichung der Veranschaulichung sein, um ein klärendes Bewusstsein zu schaffen oder aber ein bereits vorhandenes Bewusstsein weiter zu stabilisieren und auszuformen.<sup>19</sup> Sie können Halt geben und Orientierung im verklärten Zeitgeschehen schaffen, dessen weite Räume im Zeitalter der global vernetzten Welt geophysisch aber auch psychisch daran zweifeln lassen können, wo und wer man ist und für welchen Zweck.

Der Frage nachzugehen welche Räume nun geschmackvoll und ästhetisch sind, liegt zweifelsohne immer im Auge des Betrachters; vorrangiges Ziel der Inszenierungen bleibt auch das Endresultat und nicht der erste Eindruck. Doch lassen sich mit

---

<sup>17</sup> Vgl. Böhme: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 129.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 129-133.

<sup>19</sup> Vgl. Scheuermann: Schmerz und Affekttechnik. S. 245-248.

zunehmenden Fortschreiten der neuen Medien, wie hochauflösender Videoprojektionen mit ihren glatten und sauberen Oberflächen, eine sich wandelnden und progressive Raumgestaltung beobachten, welche in ihrer Ästhetik und sinnlichen Erfahrbarkeit vielseitig auf den zur Erfahrung bereiten Zuschauer stößt. Der Raum und die Bühne werden also in Zunehmenderweise von glatten Oberflächen bestimmt, die ihre Tiefe und Räumlichkeit erst dann erhalten, wenn Techniken der Medien eingeschaltet werden und nach Plan funktionieren. Dadurch ist der Raum an sich vorab leerer geworden, als er es noch ohne digitale Technik war, denn Mittel und Objekte, werden projiziert – kommen scheinbar aus dem Nichts, wie Geister. Da wo vorher noch Imaginationsspielraum war, verlagern sich nun jene Imaginationen. Der Spielraum verortet sich zunehmend auf Seiten der Macher, bieten ihnen Möglichkeiten zur gezielteren Fiktion und Externalisierung ihrer Ideen auf ihre Rezipienten. Dadurch finden Umverteilungen der Fantasiespielräume statt, dessen Übergewichtungen sich jedoch auf Seiten der Betrachter, innerhalb derer, auf diverse Art, verteilen. Wobei auch im Wechselspiel von Inszenator und Betrachter nie eindeutig gesagt werden kann, ob Videoinstallationen nun Eigeninitiative der Vorstellung abnehmen oder aber gerade förderlich sind. Ob sie nun ein Fluch oder Segen, eine Krücke, Amputation oder doch einen verlängerten Arm darstellen können.<sup>20</sup>

Zur Veranschaulichung von illusorischen Impressionen der Nicht-Greifbarkeit, aber einheitlich ganzheitlichen Erfahrung, sind theatrale Momente per Expression ein geeignetes Mittel. Hier wird besonders lebhaft deutlich, was damit gemeint ist, wenn ein dynamisch-lebendiges Gebilde, ähnlich eines (internalisierten) Filmes, nun aber zu einer fixen Idee von Ideologien, Stimmungen und abstrahierter Meinungen, etc. werden können. Ein Stillleben - fixer Moment - kann in den Köpfen von Zuschauern aber auch Machern, zu einem verinnerlichten expressiven Gefühlseindruck reifen, befruchtet, sowie entwickelt und gewandelt werden.<sup>21</sup>

Ein Stimmungsbild kann sich so, wie oben angedeutet, erzeugen lassen und wie eine innere Ansichtskarte bzw. wie ein Souvenir und Mitbringsel von Reisen, immer wieder hervorgeholt und regressiert werden, je nachdem wie weit es Akteuren/Performern gelingt und gestattet werden kann, Grenzen und bereits fixe Ideen in Köpfen der Rezipienten zu lockern und in wieweit Rezipienten auch zulassen eigene Grenzen

---

<sup>20</sup> Vgl. Meyrowitz, Joshua: Die Fernsehgesellschaft, Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter – Sozialer und physischer Ort werden getrennt. (Übersetzt von Michaela Huber). Weinheim/Basel. Beltz. 1987. S. 207.

<sup>21</sup> Vgl. Scheuermann: Schmerz und Affekttechnik. S. 246.



aufzubrechen (aufbrechen zu lassen), um in neue Räume vorzustoßen, welche häufig mit der (schweren) Arbeit einer unbequemen und zuweilen schmerzhaften katharsischen Überwindung und Bewältigung verbunden sein kann.<sup>22</sup> Eine Arbeit in Konstrukten, die unsicheres und unbekanntes Terrain bedeuten, nur in Eigenregie, und ohne Führung von außen durchquert werden kann. Das zuvor erzeugte illusorische Bild in Theater und Performances, können aber eine ‚gefühlte Orientierung‘, einen Kompass oder aber auch eine Taschenlampe, Feuer, Licht und Wärme darstellen, auf jenem Arbeitsweg, der sich physisch nur alleine und Selbstbestimmenderweise durchziehen lässt (Um dann festzustellen, dass ein Ankommen im selben Raum stattfindet; Räume, Objekte innerhalb des Raumes, wie aber auch das Subjekt, der Durchschreitende, sich gewandelt haben). Räume der Kunst, des Theaters, der Performances, dienen dieser Metamorphose und Ausgeburt; einerseits erinnern sie an bereits erlebte Erfahrungswelten, führen andererseits aber auch immer wieder neu ein, in entweder zuvor unbekannte Gefühlswelten oder aber stellen diese in einem neuen Licht dar, sodass sich Perspektiven von Rezipienten und Produzenten in einen immer währenden Wandel befinden<sup>23</sup>

### **3. Schamanistische und séancenhafte Implementierung eigener Ideen, Interpretationen und Erfahrungen, auf das teilnehmende bzw. beobachtend wahrnehmende Publikum, mittels expressiver und theatraler Performancekunst im Rahmen der Schauspielerei und Theaterbühne bzw. Oberfläche. Das Theater als geeigneter Frei- und Kunstraum, zur absoluten Extrovertierung.**

*[Idee ‚Beuysscher‘ Performance, Selbstinszenierungs-/ und installationskunst: Theatrale Aktionen unter Joseph Beuys‘, wie unter anderen die der „Titus Andronicus / Iphigenie“, 1969; und der Aktion „Coyote; I like America and America likes me“, 1974]*

Das Gesamtkunstwerk aus Mensch und Künstler, stellt im Laufe des Lebens einen Prozess des Schaffens dar. Lebensform ist Lebenskunst. Jeder Mensch sei ein Künstler, so Joseph Beuys. Alles sei Kunst, aber auch gerade einfach nur ein schöpferischer Prozess, ein schöpferisches Bewusstsein bzw. ein Idee des Schöpfens und Schaffens. Die Idee der Bewegung kann vielfältig interpretiert und ausgelegt werden. Doch geht es im Falle eines J. Beuys stets um eine Integration seines Schaffens, seiner Kunst in den Alltag. Er begreift sich und seine Kunst nicht als Hochkultur und lehnt Vorstellungen

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 248-253.

<sup>23</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S. 109-113.

elitärer Rezeptionskreise ab. Er selbst unterschied nicht zwischen Aktionen im Alltag, Politik und sozialem Verhalten. Sein Lebenslauf zeichnet sich dadurch aus, dass er stets versucht war, Bürgerlichkeiten aufzuhebeln, um daraufhin Platz und Aufmerksamkeit zu schaffen - für ein Bewusstsein, dass aus zivilisatorischen Effekten, in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Fundamental, experimentell, intuitiv und schamanenhaftig probiert er sich und Zuschauer aus, um eine gemeinsame Illusionierung zu „produzieren“.

*Das Sprechen wird organisches Mittel, um den spirituellen Ausgangspunkt des Menschen zu realisieren [...] entsteht ein plastischer Vorgang aus dem Menschen heraus, dessen Ausdehnung im Material fortschreitet und schließlich alles Existente umfassen kann, damit menschliche Kreativität stofflich vermittelt wird<sup>24</sup>*

Der dahinter stehende Wille, Motivation und Idee, kann derart ausgelegt werden, als das es ihm ein persönliches Anliegen gewesen sei, von seiner Perspektive und seinem Blick auf die Welt zu berichten, welche sich scheinbar und auf den ersten Blick, von den der gemeinen westlichen Bevölkerung, dem des Kapitalismus, unterscheidet. Nämlich dem Teil der Menschheit, welcher im historischen Verlauf von Zivilisationsprozessen, abgestumpft worden zu sein scheint; auch hinsichtlich seines Blickes auf seine natürliche Umwelt. Menschliches Zusammenleben in seinem Antrieb, scheint sich verlagert zu haben. Gerade in Bezug auf Raum, Zeit und der Bildung von Lebenserleichternden Kategorien und Ausdifferenzierungen, haben sich Ansichten und Wertesysteme auf Mensch, Tier und Umwelt verschoben.

*Der Kojote (Westmenschen) steht symbolhaft für das Spannungsfeld Individualität – Gesellschaft. [...] Der texanische Wolfshund repräsentiert das präkolumbianische Amerika, welches noch das harmonische Zusammenleben von Mensch und Natur kennt, in dem Kojote und Indianer noch miteinander leben können.“ [...] „Beuys erinnert in dieser Aktion an das, was uns verlorengegangen ist: den natürlichen Bezug zur Welt, den selbstverständlichen Umgang mit Natur.<sup>25</sup>*

Technologien, politische- sowie wirtschaftlichen Systeme, führten zu einer Industrialisierung bzw. Manufakturisierung von Institutionen. Vielerorts werde dem Menschen Eigenständigkeit, Schaffenskraft und Schöpferium genommen und mit Geldmitteln ruhig gestellt, um weiterhin Potential funktional auszuschöpfen. Prestige und sozialer Status treibe ihn an; so findet eine Externalisierung von Affekten und Trieben, auf Geldmittel statt, wobei der bürgerliche Westmensch, außer Stande sei seinen „Garten der Natur“ zu pflegen, er profitiere vielmehr aus dem systemgeförderten

---

<sup>24</sup> Vgl. Götz, Adriani/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys: Leben und Werk. DuMont. Köln. 1981.

<sup>25</sup> Vgl. Adriani/: Joseph Beuys: Leben und Werk. DuMont. Köln. 1981.

Kapital, welches ihm Wirtschaft, Sozialstaat und eigene Humanressourcen anbieten. Sein Hang zur Technik, als intelligentem Wesen, lässt ihn Schönheiten der Natur in ihrer perfekten Nicht-Perfektion, häufig eintauschen für eine Welt der glatten Oberflächen, der heißen und störungsfreien Medien. Modewandel, Künstlichkeiten und Trends bestimmen Zeitgeist; lassen Zeit zum Stressfaktor werden, an einer Stelle die nicht existentiell lebensbedrohlich ist, sondern deswegen zum Stressor werden kann, weil es häufig um Anhäufung von Geldmittel, Statusobjekten geht bzw. um eine Aufrechterhaltung, eines luxuriösen Lebensstandards im Form von Gütern. Es werden also Luxusgüter gegen Zeit eingetauscht, der Preis stellt dann häufig Fremdbestimmung dar. Anstatt selbstbestimmt und tatsächlich liberal dafür sorgen zu tragen, wie weit der Mensch leben will, stellt er sich in den Dienst der vorgegeben Institutionen und Wirtschaftssysteme. So bietet der kapitalistische Raum vorgegebene Freiheiten und tatsächlich bietet jener Raum mit Anhäufung an Geldmitteln den immer größer werdenden Freiraum der eigenen Lebensgestaltung. Sich das zu nehmen was begrenzte Räumlichkeiten hergeben in einem eigendynamischen unendlichen Prozess des Kapitalismus, kann der teilnehmende Mensch selbst ausmachen, was er braucht. Er nimmt und gibt sich vorerst zufrieden, um daraufhin ‚materialisiert‘ Selbstverwirklichung und Selbsterkenntnis zu erfahren, die ihm Mühen seiner Arbeit, nicht natural, sondern monetär erklärt und einleuchtend erscheinen lassen.

Doch ging es Joseph Beuys vor allem erst einmal darum, ein Bewusstsein zu schaffen. Er will darauf aufmerksam machen, dass der moderne Rezipient und Bürger nur noch Sklave und ‚Solidaritätskaspar‘ sei, jemand der sich von einer oligopolhaften Minderheit führen ließe und sei dieses auch weitgehend friedlich und auf scheinbares Gemeinwohl aus. Er verliere tatsächlich seine natürliche Sinnlichkeit und Kommunikationsfähigkeit in Bezug auf Zwischenmenschlichkeiten und darüber hinaus zur ‚Nicht-Dinglichen‘ Umgebungswelt.

*[...] je distanzierter und hermetischer die Ereignisse auf der Bühne vorgeführt werden, desto klarer und vernünftiger kann der Zuschauer diese Abstrakta auf seine eigene Situation draußen konkretisieren. Wenn ihm aber alles schon fertig, konkret, als Inhalt vorgeführt wird, wird ihm die wichtige Arbeit der Konkretisierung weggenommen[...]. So ein Theater macht den Zuschauer verächtlich, läßt ihn nur reagieren, sieht ihn als fertig, als Solidaritätskaspar an...<sup>26</sup>*

Es geht ihm darum aufzurufen, zu Selbstständigkeit und Selbstbestimmtheit, sich nicht abnehmen und vorkauen zu lassen, was es zu verarbeiten, zu erarbeiten, aufzuarbeiten und letztlich zu erschaffen gelte. Er appelliert an den modernen Menschen in sich zu

---

<sup>26</sup> Ebd.

kehren, auf reflektierend Art und Weise, sowie regressierend an ihr Genie und eigene Originalität zu kommen, um eintönige und glatte Kultur- und Modeindustrie, tatsächlich mehr Farbe zu geben, anstatt gleichstromartig von etwas gesteuert zu werden, dass nicht als ihr *eigenes* bezeichnet werden kann. Beuys versprüht den Durst und das Bedürfnis nach Verbreitung eigener origineller Vielfalt; Erwachsenen lebenserfahrenen Menschen ihre Konditionierung schamanisch vorzuführen und séancenhaft wieder ‚auszutreiben‘. Räume der Versammlung kommen da gerade Recht, sodass eine gemeinsame eingegrenzte Illusion ihre Entfaltungsmöglichkeit, im abgesteckten Rahmen, erhalten kann. *Er setzt gegen das, gegen den traditionellen Raum und die literarische Phantasie seine fiktionslose* und inszenierte scheinbar planlose intuitive Performance-Kunst durch.<sup>27</sup> Ort und Räume, wie die des Theaters, erhalten in Beuyschen Séancen gutbürgerlichen Charakter. Man bewegt sich also nicht in einer okkultistischen und Sekten gleichen Konstitution, obwohl eine Vielzahl von Parallelen anzufinden sind, vielmehr ist das Aufsehen einer Beuyschen Aktion - ein ‚Happening‘ – auch im Echo der Medien, wie der Presse, dem Hörfunk und TV. Zwar konfliktbeladen, erzeugt er aber stets eine breite Öffentlichkeit, auch außerhalb des tatsächlichen ‚Aktionsraumes‘. Diskursivierend via etwa Feuilletons erhalten Idee, sowie Geist und Spirit seiner Aktionen, auch transzendal und über Spielfläche hinaus, einen Ort der Entfaltung. Mediale und Öffentliche Kunsträume können also nicht starr und fix sein, sondern haben immer auch Ausdehnungscharakter.

Dennoch kann auch Joseph Beuys sich nicht dem notwendigen Charakter von Räumlichkeiten entziehen. Denn egal wo er in Erscheinung tritt, aufgenommen, abgebildet bzw. journalistisch und dokumentiert wird, entsteht Raum, Raum in dem sein Theater, sein Happening bzw. seine ureigene Idee funktionieren kann. Wenn er wie gewöhnlich auf seine ausufernde Eigenart und Weise von Erlebnissen, Erfahrungswelten und Möglichkeiten - die sich der moderner Alltäglichkeiten entziehen und verweigern - berichtet.

---

<sup>27</sup> Ebd.

**4. Warum aber sind bestimmte Installations- sowie Inszenierungseigenschaften, Mittel und Konzepte, resümierend, nun sinnvoll, um Raumwirkung und damit verbundene Theatralität zu erzielen? Warum sind es in aller Regel nicht Räume des öffentlichen Alltags, die theatrale Wirkung hinterlassen, obwohl sich auch hier faszinierende und erschreckende Schauspiele abspielen; wo liegen Unterschiede der beiden Dimensionen?**

*In der Erinnerung scheint es einem eingebrannt in das eigene Leben, ein Bild [...] und auch den Willen, an solchen Bildern selber zu arbeiten [...] eine aufgeregte Ruhe überkommt einen, wenn man daran denkt: es aktiviert einen, es ist schmerzlich schön, dass es utopisch, [...]: politisch wird.<sup>28</sup>*

Zwar sind auch öffentliche Räume wie beispielsweise: Cafés, Wohnräume, Wartezimmer in Arztpraxen, Büroräume in Arbeitsagenturen und der allgemeine Arbeitsplatz voller Installationen und inszenierter ‚Dekorationsanordnung‘, doch dienen sie keinem höheren Zweck, abgesehen von ihrer Zierde, ihrer Anschauung an und für sich; selten dienen einzelne Objekte in Summe zu einander und zielen nicht darauf ab, weiteren Einfluss und magischen Effekt auf ihre Betrachter und „Mit-Gesellschafter“ zu erzielen. Das betrachtende und beiwohnende Subjekt, bleibt überwiegend in seiner Rolle des starken Ichs. Es gerät nicht in Versuchung mit Raum und Objekten zu zerfließen, obwohl es aber dennoch Teil des Raumes wird, indem es sich akklimatisiert und integriert.<sup>29</sup> Gerade weil Intention und Erwartung des Eintretenden anders gelagert sind, als bei einem Publikum von Theater, Schauspiel und Performances, bleibt die Ebene der Erfahrungswelt auf einem banalen alltäglichen Niveau. Jene Dimension der gemeinsamen Erfahrung ist nicht auf Illusion und Assoziationsketten aus, denn Anliegen und Resultat sind normiert wie auch fixiert.<sup>30</sup>

Überraschungen und Unvorhergesehenes geschehen nicht installiert, inszeniert und mit weiser Voraussicht oder Absicht. Der gemeine Alltag ist zwar häufig durchstrukturiert, normiert und regelmäßig, doch obliegt er dennoch auch und genauso dem Schicksal, Zufall und kleinen Wunder der magischen und mystischen kleinen wie großen Vorkommnissen an Augenblicken der Gegenwart, die sich (noch) jeder wissenschaftlichen Erklärung entziehen. Hieran ansetzend, finden sich parallelisiert Theater, Film und auch Aktionen eines Joseph Beuys wieder. Jene Macher, Drehbuchautoren, Regisseure und Performer sind es, die wieder aufmerksam machen auf Träume und Alpträume des Alltags. Zeigen Besonderheiten des Raumes bzw. sein

---

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Jüngst: Männer, Frauen, Geographen. S. 25-31.

<sup>30</sup> Vgl. Wirths: Über einen Ort des Raumes. S. 154-158.

Zusammenwirken von Objekten und Zwischenmenschlichkeiten in Räumen auf.<sup>31</sup> Ohne jede Berührungsangst, aber sensitiv darauf achtend und Acht gebend, wie besonders Kleinigkeiten im sozialen Miteinander sein können, wenn es gelingt (wieder) ein Gespür dafür zu entwickeln, dass ein friedliches Miteinander nicht selbstverständlich sei und wie liebenswert und intensiv Beziehungen wachsen können, die es zu schützen und pflegen gilt, hinsichtlich einer geduldigen und langfristigen „Raumpflege“. Rauminstallationen, Bühnenräume und performative Akte aber, sind nicht auf Langfristigkeit ausgelegt. Sie bauen auf den kurzfristigen aber sich langwierig ausdehnenden „theatralischen und magischen“ Moment. Mit dem Effekt, auf etwas aufmerksam zu machen, was wir aus dem normalen, banalen und alltäglich-trivialen Gemeinsinn kennen, also ein allgemein bekanntes Gefühl innerhalb der Subjekte ans Tageslicht zu fördern. Einerseits um zu unterhalten und ein Gefühl der gemeinsamen Erfahrung<sup>32</sup> mit der damit verbundenen erleichterten Orientierung im auf sich selbst allein gestellten Alltag hervorzurufen, aber auch um eine Wirkung der Veränderung im sensitiven Miteinander zu formen. So zeigt der banale Alltag, mit seinen Räumen wie z.B. in einem Zugabteil, in Kleinigkeiten auf, was das Theater im Großen und Essentiell vormacht. Wir können uns also darin wieder finden, wenn das Theater oder die Performance unser eigenes und menschliches Versagen widerspiegelt.<sup>33</sup> Sodass wir uns mit unserer Unzulänglichkeit weniger allein fühlen, sondern regressiv erkennen, was falsch gelaufen sein könnte, um es zukünftig besser oder anders zu machen.

Dadurch also, dass wir uns an Objekten in Räumen selbst entdecken, erfahren und erkennen können, bietet sich die Chance zur Möglichkeit der Veränderung – zur Stärkung des Selbst – sofern es gelingt die eigene Fehlerhaftigkeit konstruktiv zu kompensieren, anstatt an der Hürde der Selbsterkenntnis, in einer Form der Haltlosigkeit und Orientierungslosigkeit, zu Scheitern. Jenem Scheitern und Versagen so mit Übergewicht auszustatten, dass es nur dekompensierende Entfaltung, anstatt weiterführende Entwicklung in Richtung positiver Selbstverwirklichung, ermöglichen kann.

Räumen der Kunst, des Theaters, des Films, Schauspiels, Fernsehen und performativen Aktes können in ihrer künstlichen, inszenierten Art und Installationsweisen, als grundsätzlichen verschieden von denen des Alltags betrachtet werden. Zwar greifen sie ineinander, bedingen sich und hängen von einander ab, doch

---

<sup>31</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S. 105.

<sup>32</sup> Vgl. Neumann. Ebd. S. 109.

<sup>33</sup> Vgl. Böhme: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 138.

bleiben Kunsträume Orte der individuellen Erfahrung,<sup>34</sup> auch wenn immer wieder versucht wieder auf gemeinsame Illusionserfahrungen abzielen. Eigenart und Eigensinn liegen auf beiden Seiten, auf Seiten der Macher wie Betrachter. Gemeinsame Utopien, Träume, Ideen und Illusionen erhalten zwar ihre diskursive Form, können aber letztlich nie vollständig zur Deckung und Aufklärung gebracht werden; bleibt aber wohl dennoch stets der Antrieb im Alltag wie in der Kunst, nämlich diejenigen zu finden mit dem gemeinsamen geteilt werden kann und das wenn möglich so weit runter und bis ins Detail, das selbst Eigensinnigkeiten symbiotisch miteinander übereinstimmen und blindes Verständnis herrschen kann - der Raum dann überflüssig werden kann bzw. dessen Subjekt/Objekte ewig eins sei mit ‚allem was lebt!‘<sup>35</sup>, wenn Albert Einstein und die (Meta-)Physik nicht Recht behalten würden; sie hingegen nämlich sagen: Der Raum sei *alleiniger Träger der Realität*, es gebe keinen ‚übergeordneten Rahmen wie den absoluten Raum‘, Raum aber dasjenige sei, woran die Feldeigenschaften auftreten. Zeit oder Materie sind für Einstein Bestimmungsmomente des Raumes und daher könne dieser nie *leer* sein.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Böhme. ebd., S. 130-132.

<sup>35</sup> Vgl. Neumann: „Magische Effecte“. S. 111.

<sup>36</sup> Vgl. Stephan Günzel: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.). Suhrkamp. S. 40. (Vgl. Einstein, Albert: Prinzipielles zur allgemeinen Relativitätstheorie. In: Analen der Physik 55. 1918. S. 241-244. Sowie: Einstein, A.: Das Raum-, Feld und Äther-Problem in der Physik. In: Zweite Weltkraftkonferenz. Berlin. 1930. Gesamtbericht. Bd. 19. Berlin. VDI. 1930. S. 1-5.

## 5. Verwendete Literatur

Böhme, Gernot: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. In: Krämer, Sybille (Hrsg.). Performativität und Medialität.

Foucault, Michel: Andere Räume. 1967. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais. Reclam. Leipzig. 1993.

Götz, Adriani/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin: Joseph Beuys: Leben und Werk. DuMont. Köln. 1981. (*Angaben zur Seitenzahl leider unbekannt*)

Günzel, Stephan: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.). Suhrkamp.

Hickethier, Knut: Medien – Technik – kulturelle Dispositive. Zur Sichtbarkeit der Medientechnik. In: Hickethier, Knut/Schumann, Katja (Hrsg.). Die Schöne und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2007.

Jüngst, Peter: Männer, Frauen, Geographen – ihr Blick auf „Landschaften“ und Räume. In: Jüngst, Peter. (Hrsg.). Identität, Aggressivität, Territorialität. Zur Psychogeographie – und Psychohistorie des Verhältnisses von ‚Sub‘jekt, Kollektiv und räumlicher Umwelt. GhK. Kassel. 1996.

Meyrowitz, Joshua: Die Fernsehgesellschaft, Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter – Sozialer und physischer Ort werden getrennt. (Übersetzt von Michaela Huber). Weinheim/Basel. Beltz. 1987.

Neumann, Michael: „Magische Effecte“. Raumerfahrung und Präsenzbegehren um 1800. In: Hickethier, Knut/Schumann, Katja (Hrsg.). Die Schöne und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2007.

Scheuermann, Arne: Schmerz und Affekttechnik. Versuch über die Dramaturgischen Bedingungen von Schmerz im populären Film. In: Bogards, Roland (Hrsg.). Schmerz und Erinnerung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2005.

Wirths, Johannes. Über einen Ort des Raumes – Vorbereitende Bemerkungen im Blick auf aktuelle raumbegriffliche Konjunkturen. In: Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien. Funken, Christiane/Löw, Martina (Hrsg.). Leske und Budrich. Opladen. 2003.