



Annika Wehrle

Die Orte des Festival d'Avignon

Die „theatrale Eroberung“ einer Stadt

Tectum

Annika Wehrle

Die Orte des Festival d'Avignon. Die "theatrale Eroberung" einer Stadt
Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; Band 22

Umschlagabbildungen: © Annika Wehrle

© Tectum Verlag Marburg, 2011

ISBN 978-3-8288-5455-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2785-1 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Die Theaterlandschaft des 21. Jahrhunderts ist in vielerlei Hinsicht dynamischer geworden: Längst ist es nicht mehr die Topographie der ‚großen Häuser‘, die die Aufmerksamkeit der kulturinteressierten Öffentlichkeit alleine steuern, vielmehr haben die Festivals, die seit dem 20. Jahrhundert, vor allem aber seit 1945, zum festen Bestandteil der internationalen Theaterszene gehören, zunehmend an Bedeutung gewonnen.

Dieses Phänomen kann man bejubeln oder bedauern, man kann es im Hinblick auf seine kulturpolitischen Auswirkungen feiern oder als Fanal verstehen, an der Anerkennung seiner Wichtigkeit wird man nicht vorbeikommen.

Annika Wehrle hat sich in der hier vorliegenden Arbeit des Phänomens aus einer innovativen und auf den ersten Blick vielleicht überraschenden Perspektive angenommen, nämlich aus dem Blick auf den Spielort bzw. die Eroberung des Spielorts. Hier verbinden sich Fragen der Raum(be)deutung, wie sie im spatial turn formuliert wurden, mit Aspekten der Theaterentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit dem Festival d'Avignon hat Annika Wehrle nicht nur eines der profiliertesten Festivals ausgesucht, sondern sich auch noch einem Thema zugewandt, das ein wichtiges Desiderat darstellt.

Anhand von drei Inszenierungen, die als Meilensteine bzw. Wendepunkt in der Geschichte des Festivals auch die Entwicklung der internationalen Theaterkultur geprägt haben, kann sie die Bedeutung und Funktion des Festivals sowie von Avignon als Spielort eindrücklich zeigen: Zum einen die Gründungsinszenierung von Shakespeares Richard II. (1947), Peter Brooks legendärer Mahabharata (1985) bis hin zu der Produktion *La Mélancholie des dragons* (2008), die die Gegenwart des Festivals markiert, spannt sich das Panorama, das die Entwicklung des Festivals sowie seine Wirkung erkennbar werden lässt.

Darüber hinaus – und hier erweist sich der auf den spezifischen Ort konzentrierte Blick als ausgesprochen erkenntnisreich – gerät auch die Entwicklung der Off-Szene im Gefolge der Studentenproteste von 1968 in den Blick. So wird in der Zusammenschau deutlich, wie sehr gerade die temporäre Bühne eines Festivals als Spiegel und Katalysator umfassender Veränderungen dienen kann.

Wie intensiv dies in Wechselwirkung mit weitergreifenden Diskursen steht, mag man daran ablesen, dass in methodischer Hinsicht sowohl Aspekte der site-specific performance zur Sprache kommen als auch die im Sinne der lieux de mémoire Pierre Noras eingelagerten historischen Semantiken des Ortes Berücksichtigung finden. So liegt hier ein Ansatz zur Neudefinition des Spielorts vor, der, weil er auf eine grundsätzliche kulturwissenschaftliche Weiterung zielt, sicherlich noch von sich Reden machen wird.

Mainz/Bern, im Juli 2011

Peter W. Marx

Inhalt

1 Einleitung und Forschungsstand	9
2 Grundbegriffe und Definitionen.....	17
3 Avignon als topographischer und historischer Ort.....	25
3.1 Topographisch	25
3.1.1 Lage und Position innerhalb Frankreichs	26
3.1.2 Stadttopographie.....	29
3.1.3 Festivaltopographie	34
3.2 Historisch	41
3.2.1 Avignon vor der Zeit der Päpste	41
3.2.2 Avignon – die Stadt der Päpste	42
3.2.3 Avignon nach der Zeit der Päpste.....	46
3.2.4 Die Geschichte des <i>Festival d'Avignon</i>	48
4 Eroberungsstrategien des Festivals	61
4.1 Die Theatralisierung historischer Räume	62
4.1.1 Die Kristallisation von Vergangenheit an Orten und Gebäuden – Pierre Noras Begriff der <i>Lieux de mémoire</i>	64
4.1.2 Die Atmosphäre historischer Spielorte als Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart	69
4.1.3 Der Umgang mit den Spuren der Vergangenheit am Beispiel des Cour d'Honneur.....	77
4.1.4 Die Gründungsinszenierung des Festivals: Shakespeares <i>Richard II</i> , Regie: Jean Vilar 1947	88
4.1.5 Eine aktuelle Annäherung an einen historischen Raum: <i>La Mélancolie des Dragons</i> , Regie Philippe Quesne 2008	95
4.2 Die Theatralisierung öffentlicher Räume.....	100
4.2.1 Theater und öffentlicher Raum – Marvin Carlsons Begriff der <i>Places of Performance</i>	101
4.2.2 Die Theatralisierung des <i>leeren Raums</i>	107
4.2.3 Die Theatralisierung der Straße	119

4.3 Die Theatralisierung privater Räume.....	135
4.3.1 Eine Annäherung an die Begriffe von Privatheit und Öffentlichkeit	136
4.3.2 Die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum in Avignon – zur „Unentrinnbarkeit“ vor dem Theatralen.....	139
5 Zusammenfassung.....	149
Literaturverzeichnis.....	159
Abbildungsverzeichnis.....	169
Abbildungsverzeichnis.....	171

1 Einleitung und Forschungsstand

*„Avignon n’est plus une ville qui a un festival,
c’est un Festival qui a une ville.“*

(Jean Lacouture in Le Monde vom 18. August 1967)

Struktur und Herangehensweise

Im Süden Frankreichs, am Ufer der Rhône, liegt der ehemalige Papst-sitz Avignon. Im Jahre 1947, in der unmittelbaren Nachkriegszeit, gründete Jean Vilar dort das *Festival d’Avignon*, das sich bis heute zu einem der bedeutendsten Theaterfestivals Europas entwickelt hat. Das Forschungsinteresse der folgenden Untersuchungen beruht auf der Beobachtung, dass diese jährlich wiederkehrende Kulturveranstaltung mit der sie beheimatenden Stadt Avignon auf ungewöhnlich intensive und vielschichtige Weise verknüpft zu sein scheint. An diese Beobachtung schließt sich die These an, dass sich benannte Verbindung am deutlichsten in der Frage nach dem Raum manifestiert, der durch das Festival ähnlich einer Stadteroberung eingenommen und zu theatralen Zwecken genutzt wird. Die sich aus diesen Überlegungen ergebende Forschungsfrage lautet: **Welche räumlichen Strategien weist das Festival d’Avignon zur „theatralen Eroberung“ der Stadt auf?**

Noch bevor man sich jedoch auf die Suche nach der genauen Ausprägung der Konstellation zwischen Festival und Stadt macht, erscheint es sinnvoll, Avignon selbst unter historischen, topographischen und symbolischen Gesichtspunkten genauer in Augenschein zu nehmen. Die aus diesem Grund an den Anfang der Untersuchungen gestellte Stadtbetrachtung setzt bei deren Binnentopographie und ihrer Einbettung in den gesamtfranzösischen Kontext an. Das Ziel ist hierbei, besser einordnen zu können, welche Bedeutung der Standort Avignon sowie dessen spezifische Struktur für die Entstehung und Etablierung des Festivals hatten. Anschließend wird ein Blick auf die Festivaltopographie selbst sowie auf Übereinstimmungen und Abweichungen innerhalb des Stadtgefüges gegenüber der übrigen Zeit des Jahres geworfen. Zu beobachten gilt es hier besonders, an welchen Stellen sich das Festival niederlässt und wie diese Orte miteinander in Beziehung stehen. Zudem wird zu fragen sein, ob und in welcher Weise sich durch die dadurch entstehende Festivaltopographie die Zentren und Hauptachsen Avignons verschieben. Verbunden wird dieses Kapitel mit der Vorstellung der wichtigsten Spielstätten, zu denen vor-

rangig – abgesehen von den eher provisorischen Orten auf öffentlichen Straßen und Plätzen, die hier als eine Art Gesamthänomen vorgestellt werden – die historischen Monumente Avignons zählen. Als weitere Annäherung folgt ein Blick auf die Geschichte der Stadt, bei welchem jedoch lediglich schlaglichtartig einige Zeiträume und Ereignisse herausgegriffen werden. Einen Moment länger verweilt die Schilderung bei der Zeit der avignonesischen Päpste, da diese maßgeblich für die heutige Struktur und den Bekanntheitsgrad der Stadt mitverantwortlich ist. Hierbei soll vor allem die Frage nach dem Zuwachs an Macht und Bedeutung beziehungsweise deren anschließendem Rückgang gestellt werden. Den nächsten für die Überlegungen relevanten Zeitraum stellt die Nachkriegszeit dar, die mit dem Gründungszeitraum des Festivals einhergeht, sodass sich eine Betrachtung diesbezüglicher Einflussnahmen anbietet. Ebenso wird auf Zusammenhänge zwischen der Wahl des Ortes und den geschichtlichen und topographischen Begebenheiten Avignons zu achten sein. Dem Blick auf die ersten Festivaljahre folgt ein kurzer Abriss der wichtigsten Stationen der Festivalgeschichte bis zum heutigen Zeitpunkt. Nachdem diese Grundlagen geschaffen sind, kann im Anschluss eine genauere Betrachtung der anfangs genannten Verbundenheit von Stadt und Festival unternommen und der These „theatraler Eroberung“¹ nachgegangen werden. Wie sich bei der Untersuchung der heutigen Festivaltopographie zeigen wird, ist eines ihrer prägnantesten Merkmale, dass die Stadt Avignon dem Theater die Belagerung nahezu ihres gesamten Raumes gewährt, was bis heute zu einer theatralen Besiedelung annähernd jedes verfügbaren Winkels geführt hat. Um der Forschungsfrage auf den Grund zu gehen, werden die Orte, die das Festival zu Spielorten macht, in drei Hauptkategorien unterteilt: in historische, öffentliche und private Räume. Der Aufbau der Arbeit folgt eher dramaturgischen als chronologischen Abfolgen. Er richtet sich damit gewissermaßen nach dem Grad der Eroberung, der von den historischen über die öffentlichen hin zu den privaten Räumen in zunehmendem Maße auf das Leben innerhalb der Stadt und ihre Bewohner und Besucher Einfluss nimmt.

Dem ersten Themenblock zur theatralen Eroberung historischer Räume gehen als theoretischer Einstieg und erste Annäherung die Ausführungen Pierre Noras zu den *lieux de mémoire*, zu Deutsch *Erinne-*

¹ Im Folgenden wird der Ausdruck der „theatralen Eroberung“ ohne Hervorhebung durch Anführungszeichen verwendet, ist aber dennoch als Arbeitsbegriff zu verstehen.

runsorten, voraus². Das Hauptinteresse an diesem Theorieansatz gilt in Referenz zur vorliegenden Arbeit der Frage, welche Bedeutung Orte für die Speicherung und Überlieferung von Gedächtnis haben sowie ob und in welcher Weise sich Vergangenheitsspuren an Räumlichkeiten kristallisieren können. Zur Verknüpfung der Theorien Noras mit den Festivalbegebenheiten wird auf den Begriff der Atmosphäre zurückgegriffen und die These aufgestellt, dass man diese als eine Art Schnittstelle zwischen der Vergangenheit und der heutigen Raumverwendung als theatrale Spielstätte, bezeichnen kann. Weiterführend wird eine genauere Betrachtung des prominentesten historischen Festivalortes, des Cour d'Honneur, unter der Fragestellung vorgenommen, wie hier mit den Spuren vergangener Zeiten umgegangen wird und ob das Festival diese als Bürde oder Chance für die Eroberung und Theatralisierung des Ortes wahrnimmt. Zur Veranschaulichung wird dieser Themenbereich mit der Untersuchung konkreter Rauman näherungen in Form zweier Inszenierungsbeispiele an historischen Orten beschlossen, zwischen welchen ein Zeitraum von über 50 Jahren liegt. Bei der ersten handelt es sich um die Gründungsinszenierung des Festivals im großen Ehrenhof des Papstpalastes³ im Jahr 1947, für die Jean Vilar – der neben seiner Funktion als Regisseur zudem auch in der Hauptrolle zu sehen war – *Richard II* von William Shakespeare auswählte. Als besonders interessant erweist sich diese Inszenierung unter anderem deshalb, weil aus jener ersten Raumschließung viele der konzeptionellen Grundprinzipien des Festivalgründers abzulesen sind. Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich um eine Inszenierung des Pariser Regisseurs und Szenographen Philippe Quesne, *La Mélancolie des dragons*, die während des Festivals 2008 im Cloître des Célestins zu sehen war. Völlig anders als bei der zuvor besprochenen Drameninszenierung ähnelt die Raumverwendung Quesnes eher einer Art Installation, wodurch die Spannbreite des Spektrums der theatra len Verwendung historischer Orte verdeutlicht wird.

Der nächste Themenbereich hat die Theatralisierung und Eroberung öffentlicher Räume zum Inhalt. Als Referenzrahmen dienen einige geschichtliche und theoretische Ausführungen Marvin Carlsons zu Theaterereignissen außerhalb dafür eigens konstruierter Gebäude. Darauf aufbauend folgt die Untersuchung zweier Formen der Erobe-

² Der französische Ausdruck *lieu de mémoire* und der deutsche Begriff *Erinnerungsart* werden im Weiteren synonym verwendet.

³ Die Begriffe Papstpalast und Palais des Papes sowie Ehrenhof und Cour d'Honneur werden synonym verwendet.

rung öffentlicher Räume durch das Festival in Avignon: die Theatralisierung des sogenannten *leeren Raums* sowie die Theatralisierung der Straße. Das erste Themenfeld beleuchtet eine Form der Raumeroberung, die zum Ziel hatte, sich mit Mitteln des Theaters einen Ort zu eigen zu machen, der in Abgrenzung zu den zuvor besprochenen historischen Räumen frei von menschlichen und kulturellen Spuren ist. Der Initiator dieses Projektes war Peter Brook, der auf diese Weise die Ideen, die er in seiner Veröffentlichung *Der leere Raum*⁴ zu Papier gebracht hatte, in die Tat umsetzen wollte. Einen solchen Ort glaubte er in den Außenbereichen Avignons, fünfzehn Kilometer von den Stadtmauern entfernt, in einem alten Steinbruch gefunden zu haben, wo 1985 schließlich seine neunstündige *Mahabharata*-Inszenierung zur Aufführung kam. Der räumlichen Analyse jenes Projektes, bei der die Besonderheiten dieser ungewöhnlichen Ortswahl und die Auswirkungen auf die Zuschauer sowie die Aufführungsatmosphäre im Mittelpunkt stehen sollen, werden als Bezugsbasis einige der theoretischen Grundgedanken Brooks aus der oben genannten Veröffentlichung vorangestellt.

Die zweite untersuchte Form theatraler Eroberung öffentlicher Räume stellt die Theatralisierung der Straßen und Plätze Avignons dar. Ende der 60er beziehungsweise Anfang der 70er Jahre kam zu dem offiziellen *Festival d'Avignon* das anfangs als Gegenbewegung angelegte *OFF*⁵ hinzu, das sich in rapider Geschwindigkeit den städtischen Raum mit theatralen Mitteln erschloss und heute nahezu die gesamte Stadt für sich einnimmt. Unter anderem aufgrund der zeitlichen Nähe dieser Bewegung zu den Studenten- und Arbeiterbewegungen des Jahres 1968 liegt dem Kapitel die These zu Grunde, dass es sich bei der Entstehung des *OFF* neben anderen Einflüssen um eine Folge der 68er Bewegung und deren Politisierung öffentlicher Räume handelte. Daher wird zu Beginn ein Blick auf die politischen und theatralen Geschehnisse des Jahres 1968 in Avignon geworfen, bevor im Anschluss das *OFF* und dessen Verbreitung innerhalb des Stadtgebietes thematisiert werden.

Im letzten Kapitel, das sich thematisch dem vorigen sehr eng anschließt, geht es um jene Eroberungsform, die für den einzelnen Bewohner beziehungsweise Besucher der Stadt die direktesten Auswir-

⁴ Brook, Peter: *Der leere Raum*. Hamburg 1969.

⁵ Seinen Namen erhielt dieses durch die Kompanie *The Mama Company Off Broadway*. Siehe Loyer und de Baecque 2007, 309.

kungen hat: die Theatralisierung privater Räume. Nach einem kurzen Abriss zur allgemeinen Thematik der Grenzziehungen zwischen öffentlichem und privatem Raum in verschiedenen Epochen folgt eine konkrete Betrachtung der Grenzen zwischen beiden Bereichen und der Grenzverschiebungen im Falle von Avignon. Zentral ist die Frage, inwieweit theatrale Aktivität während des Festivals auf die privaten Lebensbereiche der Bewohner einwirkt, und welche Konsequenzen daraus resultieren, da dies die Reichweite der Stadteroberung am deutlichsten sichtbar werden lässt.

Quellenlage und Forschungsstand

Trotz des europaweiten Interesses am *Festival d'Avignon*, das sich an dem regen Zulauf internationalen Publikums sowie der Präsenz renommierter Regisseure und Schauspieler ablesen lässt, sind außerhalb Frankreichs nahezu keine eigenständigen Publikationen zu diesem Thema erschienen. Die deutschsprachigen Quellen beschränken sich daher auf einige Aufsätze und zahlreiche Zeitungsrezensionen. In französischer Sprache finden sich hingegen zahlreiche Veröffentlichungen zu unterschiedlichen Schwerpunkten, die der Arbeit als Hauptgrundlage dienen. Zudem wurden diverse Quellen aus den Sammlungen des *Maison Jean Vilar* in Avignon konsultiert, wie beispielsweise die Pressespiegel aus dem Gründungsjahr sowie die der besprochenen Inszenierungen. Eine Publikation, die sich ausschließlich mit der Rauman eignung des Festivals und der Verbreitung im gesamten Stadtgebiet befasst, ist hingegen bislang nicht erschienen. Aus diesem Grund scheint es sinnvoll, die bestehenden Einzelquellen bezüglich der Stadt und ihrer Geschichte, der Gründungskonzepte und -inszenierungen des Festivals, der Geschichtlichkeit bespielter Räume und der theatralen Phänomene im öffentlichen Raum unter einer Fragestellung zu vereinen.

Zur Fundierung und als Bezugsrahmen für die oben benannten Strategien theatraler Stadteroberung dienen verschiedene Theorieansätze.⁶ Für den ersten Themenbereich zur Theatralisierung historischer Räume bieten sich, wie bereits erwähnt, besonders die Ausführungen

⁶ Die Bezugsquellen für die elementarsten Grundbegriffe der Arbeit bezüglich (Theater-/ Stadt-) Raum und Festival, werden im Rahmen der Grundbegriffen und Definitionen im folgenden Kapitel genannt.

Pierre Noras bezüglich der *lieux de mémoire*⁷ an. Da es sich bei Noras Begrifflichkeiten jedoch um sehr abstrakte Termini handelt, ist eine direkte Übertragung auf die Begebenheiten des Festivals nur schwer möglich. Dennoch dienen sie als fruchtbare Bezugsbasis, mit der die Verwendung und Erschließung historischer Räume als Spielorte abgeglichen werden kann. Gewissermaßen das Pendant dazu bilden im Bereich der Theatralisierung öffentlicher Räume einige der Gedanken Marvin Carlsons aus seinem Buch *Places of Performance* von 1989⁸, die ein Grundgerüst für die Betrachtung und Bewertung theatraler Ereignisse außerhalb von Theaterhäusern bieten. Im Fall der Theatralisierung leerer Räume wird eine Anlehnung an Peter Brooks Ansätze und Prinzipien vorgenommen, die er in *Der leere Raum* von 1969 formulierte.

Die unter räumlichen Aspekten vorgenommenen Inszenierungsanalysen zur Veranschaulichung der theoretischen Auseinandersetzungen basieren auf unterschiedlichen Quellenlagen. Zur Gründungsinszenierung Vilars aus dem Jahre 1947 gibt es bedauerlicherweise kein Videomaterial der Aufführung. Jedoch ist es möglich – soweit das bei der jeder Aufführung inhärenten Transitorik überhaupt der Fall sein kann – sich anhand diverser Fotografien, Zeichnungen, Rezensionen, Interviews und Augenzeugenberichten, ein recht genaues Bild der Inszenierungsästhetik zu verschaffen. Eine ähnliche Ausgangslage besteht bei der *Mahabharata* Inszenierung von 1985. Da Brook jedoch im Jahr 1989 eine Filmadaption des Stückes in ähnlicher ästhetischer Grundausrichtung erstellte und zudem auch hier zahlreiche Szenenfotos und Rezensionen sowie die Kenntnis des Spielortes vorliegen, kann eine Analyse auch in diesem Fall durchgeführt werden. Die Besprechung des aktuellsten Stückes, *La Mélancolie des dragons* von 2008, beruht hingegen auf dem Aufführungsbesuch der Verfasserin in Avignon sowie einer Aufzeichnung und diversen Rezensionen.

Als letzte, jedoch nicht zu vernachlässigende Quelle und Bezugsbasis ist die eigene Anschauung durch den Besuch der Stadt in Festivalzeiten zu benennen, da es sich bei dem Vorgang theatraler Stadterschließung und -eroberung um einen vielschichtigen, atmosphärischen und lebendigen Prozess handelt, dessen unmittelbares Erleben für den

⁷ Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin 1990. Nora, Pierre (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München 2005.

⁸ Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornwall 1989.

Schritt des Begreifens im wörtlichen Sinne von unerlässlicher Wichtigkeit ist.

2 Grundbegriffe und Definitionen

Als Basis für die Annäherung an die in der Einleitung formulierte Forschungsfrage müssen zunächst einige Grundbegriffe bezüglich der Themenfelder Raum, Theater- und Stadtraum sowie Festival geklärt werden, die als Bezugsrahmen dienen sollen. Die Schriften zur Raumtheorie sind zahlreich und in ihrer Ausrichtung breit gefächert. Ein Problem, auf das man jedoch bei der Suche nach einem verwertbaren Bezugspunkt stößt, ist die Unschärfe in der Terminologie, die nicht zuletzt durch die Übernahme von übersetzten Begriffen zustande kommt. Daher sollen im Folgenden einige wenige Ansätze ausgewählt werden, die in ihrer Fokussierung den Untersuchungen als zuträglich erscheinen.

Birgit Althans nähert sich dem Raumbegriff über das Prinzip der Abgrenzung. „Die traditionelle Auffassung vom Raum als Behälter, der mit Inhalten gefüllt wird oder auch als ‚leerer Raum‘⁹ existiert, vom Raum, der ‚gegeben‘¹⁰ ist und als solcher prägend wirkt, ist obsolet geworden und muß überdacht werden.“¹¹ Mit dieser Grenzziehung geht auch Constanze Schuler¹² konform, die als Gegenentwurf eine diskursive Herangehensweise vorschlägt, welche den „Konstitutions- und Konstruktionsprozess von Räumen im Kontext von Theater“¹³ mitbedenkt.

Im Handlungskontext werden Räume – abhängig vom individuellen Erfahrungshorizont und verfügbaren Bezugsmodellen – unterschiedlich konstruiert, sind somit kein festgefügt

⁹ Es handelt sich hierbei um einen Verweis auf Peter Brooks Begriff des *leeren Raums*. Obwohl dieser den räumlichen Grundbegriffen dieser Arbeit zur Abgrenzung dient, kommt Brooks Veröffentlichung *Der leere Raum* in Kapitel 4.2.1 dennoch als Bezugs- und Vergleichsbasis für die Analyse des *Mahabharata* zum Einsatz, im Falle dessen sich die Überlegungen als äußerst fruchtbar erweisen.

¹⁰ Bei diesem Begriff wird auf den „given space“ bei MacAuley 1999, 5 angespielt. Dieser Ansatz bedenkt viele wichtige Aspekte von Raum und wird auch beispielsweise von Schuler als zentraler Text der Raumtheorie angesehen, dennoch behandelt er den Raum als feste, starre Bezugsgröße, ohne über den Vorgang der Bedeutungskonstruktion durch (Theater-) Ereignisse zu sprechen.

¹¹ Althans 2001, 19f.

¹² Siehe Schuler 2007.

¹³ Schuler 2007, 37.

Hintergrund, sondern ein dynamischer Faktor von Theater, dem Inszenierungsanalysen Rechnung tragen müssen.¹⁴

Damit baut Constanze Schuler auf die Ausführungen Martina Löws zur prozessualen und relationalen Raumsoziologie auf. Löw wendet sich in diesem Ansatz von der Auffassung ab, dass Räume autonom und uneingebunden existieren können und betrachtet stattdessen den Prozess der Raumentstehung stets als „menschliche Konstruktionsleistung“¹⁵ in einem

[...] Wechselspiel von materiellen Strukturen, der platzierenden Anordnung von ‚Körpern‘, Handlung, Wahrnehmung, sozial und kulturell vorgeformter Symbolisierung und Deutung. [...] Neben der Platzierung von sozialen Gütern und Menschen an bestimmten Orten und dem materiellen Substrat gilt es vor allem, kulturell geprägte Vorstellungs- und Wahrnehmungsprozesse im Hinblick auf die Raumproduktion im Auge zu behalten. Raum und Handeln sollen dabei nicht getrennt voneinander betrachtet werden und sind durch den Faktor ‚Zeit‘ eng miteinander verknüpft.¹⁶

Wichtig ist bei diesem Prozess der Raumkonstruktion der Aspekt des individuellen Zugangs, der je nach persönlicher Prägung, Hintergrund, Erfahrung, Erinnerung und Deutung unterschiedlich ist, sich in stetiger Wandlung befindet und niemals ein endgültiges, starres Raumbild erzeugt.¹⁷ Schulers Begrifflichkeit meint hieran anschließend eine „Verschmelzung von Nutzungs-, Bedeutungs- und Bewegungsraum“¹⁸. Hiermit benennt und füllt sie zugleich eine Lücke in der theaterwissenschaftlichen Forschung, die den Aspekt der symbolischen und kulturellen Raumkonstruktion sowie die Möglichkeit, anhand von Räumen Wandlungsprozesse in Kultur und Gesellschaft abzulesen, bislang mit wenigen Ausnahmen weitestgehend unbeachtet ließ.¹⁹ Schuler differenziert noch einmal zwischen einer Art sofort erfassbaren und einer erst durch nähere Beschäftigung und Kenntnis zugänglichen Raumebene.

¹⁴ Schuler 2007, 37.

¹⁵ Löw 2001, 66.

¹⁶ Schuler 2007, 41.

¹⁷ Siehe Schuler 2007, 44f.

¹⁸ Schuler 2007, 41.

¹⁹ Siehe Schuler 2007, 39-43. Eine bedeutende Ausnahme stellt beispielsweise Carlson 1989 dar.

In Anlehnung an die Erkenntnisse der Kognitionswissenschaft werden [...] die Kategorien des *Wahrnehmungsraums* (verstanden als ein von der unmittelbaren Sinneswahrnehmung abhängiger ‚äußerer‘ Raum) und des *Vorstellungsraums* (verstanden als ‚innerer‘, von kulturell geprägten, mentalen Repräsentationen und Erinnerungen abhängiger Raum) für theaterwissenschaftliche Raumanalysen eingeführt.²⁰

Die vorliegende Arbeit versucht, beide genannten Raumebenen, die ohnehin nicht gänzlich trennscharf zu unterscheiden sind und je nach Blickwinkel changieren, in die Überlegungen mit einzubeziehen, da nur so die Reichweite der theatralen Eroberung der Stadt annähernd zu erfassen ist. Ebenso orientiert sich der Aufbau an jener von Schuler angestrebten Zusammenschau symbolischer und pragmatischer Aspekte, woraus sich eine enge Verknüpfung topographischer, (kultur-) geschichtlicher, individueller und inszenierungsanalytischer Überlegungen ergibt.

Um nun von den allgemeiner gefassten Raumbegriffen zum Theaterraum im Speziellen überzugehen, wird zunächst ein Blick auf die Kategorien Antoine Vitez' geworfen, der folgende Unterscheidung in zwei Formen des theatralen Raumes vornimmt: „*das Obdach*, ein[en] Ort, der das Theater aufnimmt, ohne ursprünglich dafür entworfen zu sein, und *das Gebäude*, ein[en] Ort, der fürs Theater bestimmt ist und außerhalb dieser Funktion untauglich ist.“²¹ Wird in den folgenden Ausführungen von Theaterorten und -räumen die Rede sein, so handelt es sich ausschließlich um die erste Kategorie Vitez', auch wenn von Gebäude oder Räumlichkeit gesprochen wird. In Augenschein sollen explizit jene Orte genommen werden, die durch das Festival erst zu Theaterräumen geworden sind. Die Spanne reicht hierbei von historischen über religiöse Bauten bis hin zu alltäglichen Räumlichkeiten und öffentlichen beziehungsweise privaten Plätzen. Ansätze, die ähnlicher Ausprägung sind und daher dieser Arbeit als zuträglich erscheinen, sind das *Site Specific Theatre* beziehungsweise das *Theatre on Location*²². Lehmann beschreibt diese Formen, die ihren Ursprung in

²⁰ Schuler 2007, 46.

²¹ Banu 1988, 22.

²² Eine Definition des Begriffs liefert Carlson, indem er *site specific theatre* als Theaterform bezeichnet, bei der „already written texts are placed in locations outside conventional theatres that are expected to provide appropriate ghostings in the minds of the audience, or, in more extreme cases, new

den 70er Jahren haben und bei welchen es darum ging, „durch die Verlagerung des Theaters an ungewöhnliche Orte ein Publikum vor Ort zu erreichen“, folgendermaßen:

Außerhalb des üblichen Theaterraums gibt es Möglichkeiten, die mit einem wiederum aus der bildenden Kunst übernommenen Schlagwort *Site Specific Theatre* heißt. Theater sucht eine Architektur oder sonst eine Lokalität auf [...], und zwar nicht so sehr – wie der Begriff ‚Site Specific‘ nahelegt – weil der Ort (Site) sachlich einem bestimmten Text besonders gut entspricht, sondern weil er selbst durch das Theater zum Sprechen gebracht wird. Der Ausdruck ‚Theatre on Location‘ trifft die Sache genauer.²³

Am Beispiel einer Fabrikhalle, die als Aufführungsort genutzt wird, führt Lehmann den Begriff des *Site Specific Theatre* weiter aus und hebt dabei besonders die Bedeutungserzeugung der Ortswahl und die Auswirkungen auf alle Beteiligten, also Produzierende wie Zuschauer, hervor:

Site Specific Theatre bedeutet, daß der ‚Site‘ selbst in eine *neue Beleuchtung* rückt. [...] Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht. Mitspieler sind aber in solch einer Situation auch die Zuschauer. Was durch das Site Specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern. Alle zugleich sind *Gäste des Ortes*, sie sind alle Fremdlinge in der Welt einer Fabrik [...]. Sie erleben die gleiche nicht alltägliche Erfahrung eines Riesenraums [...], in der man die Spuren von Produktion und Geschichte spürt.²⁴

Die in diesem Zitat benannten Aspekte fügen sich in unmittelbarer Weise in die formulierte Fragestellung ein und bieten zu vielen Kapiteln direkte Anknüpfungspunkte. Die Theatralisierung historischer Räume wird beispielsweise mit dem Aspekt der Vergangenheits Spuren angesprochen, das Gefühl der Fremdheit an einem sonst nicht zum Lebensalltag gehörenden Ort findet seine Entsprechung bei der Theatralisierung öffentlicher Räume am Beispiel von *Le Mahabharata*, und die Eroberung privater Räume lässt sich mit dem Rollentausch der

works are created that are directly inspired by the extratheatrical associations of these locations.“ (Carlson 2003, 134.)

²³ Lehmann 1999, 304f.

²⁴ Lehmann 1999, 306.