

Die Scheibe des Schaufensters ist dunkel abgeklebt, nur auf Augenhöhe ist eine kleiner, auffällig gerahmter Schlitz ausgespart. Für den Fall, das man nicht ganz in Gedanken versunken ist oder den Kopf zur anderen Seite gedreht hat, wird man wahrscheinlich überrascht mit dem Blick daran hängen bleiben und sich wundern über das, was plötzlich aus dem Kontext des Alltäglichen heraussticht. Doch das ist nicht die Pointe, sondern nur der Anfang – Voraussetzung dafür, überhaupt Aufmerksamkeit zu gewinnen. Ist dies einmal geschehen, ist es Aufgabe des Kastens und seiner Setzung, das Moment der Überraschung in Reflexion zu überführen und die zuvor vermutlich noch frei schweifende Bewegung des Bewußtseins auf eine definierte Situation zu fokussieren. Der Passant wird zum Beobachter, der Gegenstand zum Werk. Damit sich diese Wandlung als gewissermaßen beidseitige, sich gegenseitig bedingende Leistung erschließt, ist ein deutlicher Kontaktpunkt beider Seiten markiert: Hat sich der Passant zur Beobachtung entschlossen und tritt näher heran an den Schlitz, erfaßt ihn ein Bewegungsmelder und löst für eine Weile eine Folge unterschiedlicher Beleuchtungssituationen im Innern des Kastens aus. Drei klar voneinander getrennte Lichtstimmungen ziehen den Blick in die erstaunliche Ferne des immerhin fünf Meter langen, aber nur etwa dreißig Zentimeter breiten Schachtes und rücken ihn wieder zurück, zeigen Singuläres und schaffen Korrespondenzen. Der Schaltvorgang selbst ist offensichtlich, die nötige Technologie ein vertrauter Standardartikel aus dem Baumarkt. Auch dem Laien wird so ein grundlegender Zug des Werks in der Schnittstelle zwischen Alltag und Kunst mühelos offensichtlich: Der Kasten war als Kasten zwar schon da, aber daß er zur belebten Bühne wird, liegt einzig daran, daß ich hier und jetzt Publikum sein will.

Manos Tsangaris hat die Grenzen zwischen Werk und Gegenstand, zwischen Publikum und Passanten immer wieder verschoben, er hat sie auch in Frage gestellt, doch er hat die Frage nie negiert. Keine seiner Arbeiten bemüht sich, im Sinne einer politischen Geste das Kunstwerk aus dem Käfig seines Werkcharakters zu befreien und in die – ihrerseits ja wieder nur sehr relative – Freiheit des Alltags zu entlassen. Eher gönnt er seinen Werken ab und an einen erholsamen Freigang, führt sie dann aus dem Museum oder dem Theater oder dem Konzertsaal ans Licht der urbanen Öffentlichkeit oder, wie im Falle des *Daphne-Tests*, in deren Dämmerung: Denn der kleine, im Winter 2003/4 abgesteckte Parcours vom alten Kölner Diözesanmuseum zum einige hundert Meter entfernten Schauspielhaus mit

Raoul Mörchen

Rahmen und Membrane

Zu den Arbeiten von Manos Tsangaris im Stadtraum

seinen insgesamt elf Stationen ist am besten im Dunkeln zu beschreiten.

Schwelle zum Alltag

Was Tsangaris betrifft, so begegnet das Kunstwerk in der Welt da draußen keinem prinzipiell anderen, fremden Ort, sondern nur einem, in dem die Koordinaten für die Setzung eines Werks und seine Beobachtung und Wahrnehmung gegenüber dem Innenraum jeweils sehr eigentümlich verschoben sind. Darauf kann Komposition reagieren. Freilich ist auch das Innen nie zweimal gleich, weswegen Tsangaris seine – mit wenigen Ausnahmen – radikal situationsspezifischen Arbeiten in jedem Raum neu einrichtet. Die mittlerweile schon an etlichen Orten neuinszenierte *Festivalsuite* etwa, die aus dem 1993 entwickelten Stationentheater *winzig* hervorgeht, sieht überall etwas anders aus, einiges fällt weg, anderes wird ergänzt oder modifiziert, bis es paßt.

Obwohl auch in Werken wie *winzig* die Grenze zwischen Werk und Peripherie kompositorisch zuweilen bewußt verunklart wird (etwa durch ein »künstliches Publikum«), halten die meisten doch die Außenwelt auf sichere Distanz. Das Theaterspiel ist dank klarer Rahmensetzung als Spiel eindeutig identifiziert, die grundsätzlichen Spielregeln sind dem Publikum bekannt (zum Beispiel daß es hören, sehen und denken, aber nicht reden soll). Sogar bei den Miniaturbühnen des *Daphne-Tests* ist das schlußendlich so: Obwohl es hier keine Schwelle zwischen Alltag und Kunstwerk gibt, die im eigentlichen Sinne überschritten werden muß, geht der Blick durch den Schlitz in den Kasten doch einher mit dem stillschweigenden Entschluß, den Rest der Welt für diesen nächsten Moment auszublenden. Der Betrachter arrangiert sich mit einem ihm bereits vom Fernsehen bekannten Wahrnehmungsformat, allein der Ort des Arrangements ist ungewohnt.

Im öffentlichen Raum

In einigen Abschnitten von drei großen musikalisch-theatralischen Arbeiten hat Tsangaris in den letzten Jahren dagegen die Frage der Forma-

Szene aus *Botenstoffe*. *Orestie* von Manos Tsangaris, uraufgeführt am 27. April 2007 im Schauspielhaus Köln und auf verschiedenen Plätzen im näheren Umfeld, etwa im U-Bahnhof (Foto: Klaus Lefebvre).



seine Identität gäbe. Zumindest theoretisch denkbar ist die Simulation der Szene in einem entsprechend großen Theater: Das Stück selbst würde vermutlich unter dem Wissen um die bloße Simulation nicht leiden.

Anders ist das im Fall von *Schreit zu mir von der Erde*, einer von vier Stationen des in diesem Frühjahr in Köln uraufgeführten Theaterstücks *Botenstoffe*. *Orestie*. Das auf einer Plattform eines U-Bahnhofs inszenierte konspirative Treffen von Orest und seiner Schwester Elektra spielt sich ab bei mehr oder minder gewohnt laufendem Bahnverkehr (die anderen Stationen spielen in einem Museumsfoyer, vor einem leerstehenden Ladenlokal und im städtischen Schauspielhaus). Eine Publikumsgruppe wird, ausgestattet mit kleinen Audio-Empfangsgeräten, etwa bis zur Mitte des Bahnsteigs geführt, von wo aus sie zunächst – die allen anderen Passanten unverständlichen – Selbstgespräche Elektras verfolgen kann und dann die Ankunft Apollons und Orests inmitten realer Fahrgäste. Die gezielte Vermengung der Beobachtung von Alltag und Werk verändert nicht die inhaltliche Ebene der Szene selbst, aber deren Wahrnehmung: Diese laboriert nun nicht allein an der Gewinnung von Bedeutung, sondern schon an der Identifizierung der Bedeutungsträger. Die komponierte Entgrenzung der ästhetischen Erfahrung wirkt damit auf einer Meta-Ebene, dient der Bewußtwerdung des eigenen Wahrnehmungsapparates, seiner Konditionen und der sich daraus ableitenden Konsequenzen für das, was wir »ich« und »es« nennen, und spielt über diesen Umweg dann auch wieder hinein in den Themenkomplex der *Orestie*. Auf einer weitaus einfacheren Ebene kann die Auslagerung des theatralischen Geschehens in den Alltagsraum, hier wie in anderen Stücken, im besten Falle auch für sich reklamieren, das Interesse fürs Medium überhaupt zu befördern. Auch Tsangaris spekuliert mit unverhohlener Freude auf den Kick, den solches »Reality-Theater« dem Kultur-Novizen wie dem einschlägig vorbelasteten Gewohnheitsabonnenten zu geben vermag.



Centralstation. Vom Außen und Innen der Städte, uraufgeführt am 29. April 2006 auf dem Theatervorplatz des Kölner Schauspielhauses (Foto: Klaus Lefebvre).

tierung und Rahmensetzung bewußt einen Spalt breit offen gelassen und die Membran zwischen Innen und Außen durchlässig. Allen dreien gemeinsam ist die zumindest teilweise Einrichtung im öffentlichen Raum, alle drei begründen die Einrichtung inhaltlich. *Orpheus, Zwischenspiele* übersetzt im Herbst 2002 in einer eigens gesperrten U-Bahn-Station in Bielefeld den Mythos von der Reise in die Unterwelt in eine inszenierte U-Bahn-Fahrt durch einen dunklen Tunnel. Das Publikum begegnet dabei unter anderen vorgeblichen Passanten, die als »Schattengestalten« allerdings schnell in ihrer Darstellerfunktion enttarnt werden, während etwa der Fahrstuhlführer, der anfangs das Publikum hinunter zum Bahnsteig gebracht hat, als Unterweltfährmann Charon erst noch chiffriert werden muß. *Orpheus, Zwischenspiele* richtet sich ein im perspektivischen Niemandsland: Selbst wenn die Architektur eindeutig die des öffentlichen Raumes ist, fehlt doch die Öffentlichkeit, die dem Raum erst

Durchlässigkeit

So ist es konzeptionell relevant, aber auch schlichtweg erheiternd, wenn in der ein Jahr zuvor uraufgeführten *Centralstation. Vom Außen und Innen der Städte* die auf den Theatervorplatz des Kölner Schauspielhauses verlegte Szene von zufällig vorbeikommenden Passanten durchkreuzt wird und die dann von geistesgegenwärtigen Darstellern prompt wie ihresgleichen angesprochen und für einen Moment ins Spiel mit einbezogen werden. *Centralstation*

tralstation ist eines der bisher gelungensten Beispiele im Werkkatalog von Tsangaris für ein Theater, das sich zur nicht-künstlerischen Außenwelt öffnet und dabei gleichwohl nicht die Pole in einer preiswerten Art der Synthese vermischt, sondern deren dialektische Spannung hält und die feste Trennlinie bloß durch eine offene Membran ersetzt. Diese Membran kann – als künstliche – zwischen topographischem oder sozialem Innen und Außen gespannt werden, aber auch bewußt zwischen Erfahrungssubjekt und Erfahrungsobjekt. Ihre Durchlässigkeit wird von Fall zu Fall den Zielen angepaßt bzw. als Durchlässigkeit eigens thematisiert.

In den kleinen Theaterkästen des *Daphne-Tests*, die Tsangaris im Untertitel *Hinterglasminiaturen* nennt, ist die Glasscheibe als stoffliche Membran die Schnittstelle der Wahrnehmung: Sie bestimmt die maximale Nähe zum Objekt, optisch und sogar akustisch: In zwei Fällen sind neben die Scheiben kleine Lautsprecher montiert, die vermeintlich hinter der Scheibe erzeugte Klänge nach außen tragen und mit dieser Informationsvermittlung die eigentlich Trennung der Bereiche noch unterstreichen.

Glas trennt auch in der *Centralstation* das Publikum von einigen Bereichen der Szene: Hinter zwei großen Fensterfronten sitzen sich hier zwei Zuschauergruppen auf zwei weit entfernten Flanken des Platzes gegenüber und blicken auf dasselbe Spielfeld. Aufgrund der unterschiedlichen Perspektiven aber sehen sie immer nur einen Teil. Gleichzeitig hängt auch das Hören ab von der Durchlässigkeit der Membran: Einiges von dem, was man sehen kann, kann man durch Lautsprecher auch hören, einiges nicht, anderes kann man hören, aber nicht sehen. Erst nach dem Wechsel der Seiten komplettiert sich das Bild. So ist die Membran zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt, keine Grenze, die Erfahrung ausschließt, sondern im Gegenteil: sie ist Grenzübergang, der einige sehr wesentliche Erfahrungen erst ermöglicht. ■

pyramidale6

sonnabend 13.oktober07
sonntag 14.oktober07
beginn 18 uhr

ausstellungszentrum
p y r a m i d e
riesaer straße 94
12627 berlin

sonar-quartett
VOX NOSTRA
ensemble p i a n o p l u s
und gäste

kompositionen
martin daske UA
thomas gerwin UA
friedrich goldmann
erhard großkopf
michael hirsch UA
ralf hoyer UA
ellen hünigen UA
georg katzer
hermann keller UA
max e. keller UA
stefan keller
helmut lachenmann
alvin lucier
alex nowitz UA
helmut oehring UA
mehmet can özer UA
gwyn pritchard UA
daniel n. seel UA
susanne stelzenbach UA
lothar voigtländer
helmut zapf UA

textskulpturen
bernhard garbert

ausführliches programm:
www.hoyerstelzenbach.de
konzept/künstlerische leitung:
ensemble p i a n o p l u s

mit freundlicher unterstützung der
kulturverwaltung des landes berlin
und des elektronischen studios der
akademie der künste, gefördert aus
mitteln des bezirkskulturfonds

die erotik des kontrastes

LUTZ07