Ein Raum des Möglichen

Yui Kawaguchis und Ruben Reniers Performance *DisTanz*

Katharina Sturm

The following article regards the performance *DisTanz* as double phenomenon: its specific use of (industrial) space invites for analysis as its position in a unique historical period. Due to the precarious spatial situation during the lockdown, which was still in effect at the time of the performance's creation, it focuses on the search for intimacy, security, and comfort. The movement between institutional legitimacy and boundaries within a strict set of rules is evident in the performance venue, among other things: the *Monopol*, a former industrial site in Berlin, now used for art productions, has an atmosphere of seclusion and isolation. This duality of openness and closedness allows for a dialogue with proximity, at the centre of which is that which cannot actually be brought forth, arising from the potentiality of the multi-layered theatrical space. This interpretation is based on an exchange between theatre theory, observation of the performance itself, and Gilles Deleuze's essay *Exhaustion*.

Die Situierung der Performance im Lockdown als Grundlage einer dynamischen Wahrnehmung von Raum

Der Lockdown zwang Künstler:innen in eine Phase scheinbarer Betätigungs- und Kreativitätslosigkeit beziehungsweise in ein Arbeiten in isolierten Räumen. Gerade dies jedoch eröffnete zugleich auch Räume körperlicher Kommunikation, im Dialog mit dem Gebot der Abständigkeit und positioniert die Frage nach Distanz-Überwindung ohne Regelbruch ins Zentrum künstlerischen Interesses. So fanden auch die Tänzer:innen und Choreograf:innen Yui Kawaguchi und Ruben Reniers zu der Kollaboration *DisTanz*[1], die hier als

1 Yui Kawaguchi/Ruben Reniers: *DisTanz*, UA: 5.6.2020, Monopol, Berlin.

Katharina Sturm: „Ein Raum des Möglichen. Yui Kawaguchis und Ruben Reniers Performance *DisTanz*", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 339–345. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26205 (CC BY-SA 4.0)

Blaupause für die Wahrnehmung von theatralem Raum als Heterotopie der Selbstreflexivität, für ein Überschreiten tradierter „Grenzen der Gattungen“[2], sozialer Hierarchien und institutioneller Limits dient. Bereits die Nutzung einer ehemaligen, mittlerweile zum Kulturstandort umfunktionierten, Destille, verweist auf eine Tradition „diskontinuierlicher […] Überprüfung und Erweiterung kultureller, architektonischer und ökonomischer Konventionen durch künstlerische Praktiken“[3]. Dieser Anknüpfung an die institutionsüberschreitende Geste der „Nutzung ehemaliger Industriegebäude“[4], mengt sich die Entwicklung theatraler Raum-Körperbeziehungen in einer prekären Situation für Theater- und Kunstschaffende bei, die zu einem Nachdenken über eine generelle Offenheit, Ereignishaftigkeit und Potenzialität des theatralen Raumbegriffes einlädt.

Ein Spannungsfeld von Handlung und Möglichkeit: *DisTanz* im Lichte poststrukturalistischer Theorie

In der Wahrnehmung theatraler Räume als „Labore zur Erprobung und spielerischen Veränderung, deren Ausdifferenzierung jenseits von normativen Modellen und Typologien […] weiter zu erforschen bleibt“[5], liegt die Aufforderung zu einem erweiterten Denken von Theatertheorie, für das bestehende Dialoge mit poststrukturalistischen Autor:innen, darunter Jacques Derrida (1930–2004), Gilles Deleuze (1925–1995) und Felix Guattari (1930–1992) sowie Jacques Lacan (1901–1981),[6] einen Weg aufzeigen können. Fachübergreifende Fragestellungen nach Raum und Handlung, lassen sich so etwa um den Faktor der spürbaren Existenz des Möglichen in Ko-Existenz mit dem ‚Negativ-Möglichen‘ ergänzen. Beispielhaft hierfür, wird im Folgenden Deleuzes Aufsatz *Erschöpft*[7] zu einer Theorie des theatralen Raums verallgemeinert und auf die Inszenierung *DisTanz* angewendet.

2 Jens Roselt: „Raum“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005, 260–267, hier 264.

3 Patrick Primavesi: „Raum“, in: *Theater und Tanz*, hg. v. Beate Hochholdinger-Reiterer/Christina Thurner/Julia Wehren, Baden-Baden: Nomos, 2023, 59–71, hier 68.

4 Primavesi, „Raum“, 68.

5 Vgl. Primavesi, „Raum“, 69.

6 Vgl. Patrick Primavesi: „Dekonstruktion“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler* Lexikon *Theatertheorie*, 63–67, hier 63.

7 Vgl. Gilles Deleuze: „Erschöpft“, in: Samuel Beckett: *Quadrat, Geister-Trio, … nur noch Gewölk …, Nacht und Träume: Stücke für das Fernsehen*, aus dem Englischen übers. v. Erika und Elmar Tophoven, Berlin: Suhrkamp, 1996, 51–101.

Präsenz und Abwesenheit: Ästhetik eines hybriden Theaterraumes

Nur fünf ausgewählte Personen sitzen live im *Monopol* inmitten der kahlen Stein-Kulisse, wo ein 2,5 m langer Stock sich zwischen den Tanzenden unnachgiebig durch Stoff und Haut bohrt. Dank der Anwesenheit zweier Kameras kann ein abwesendes Publikum später an der Aufzeichnung teilhaben. Die während der Coronaphase allerorts aufbrennende Debatte um das Für und Wider digitaler versus leibhaftiger Teilnahme steht durch diese parallel gesetzten Zuseh-Räume von Beginn an im Raum. Sie erweitert die lange vor der Pandemie erkannte Herausforderung an die Theaterwissenschaft einer „gemeinsamen Anwesenheit an einem Ort", die dank ihrem Dialog von „Nähe und Distanz" automatisch Themen der „Inklusion und Exklusion"[8] mitverhandelt.

Räume der digitalen und realen An- und Abwesenheit

Aus allen Positionen lässt sich nun beobachten, wie Kawaguchi und Reniers, unter Zuhilfenahme des Stocks zwischen sich, auf einer Steinscheibe balancieren, wie sie sich mit ihm stoßen und schieben, wie sie ihn wie eine Last zwischen sich tragen. Über diese aus Bewegung geformte Bildhaftigkeit hinaus lässt sich der Dialog der Nähe und Abwesenheit primär anhand der dem Raum innewohnenden Atmosphäre beschreiben – beziehungsweise deren Fehlen: Der charakteristische Klang und Geruch einer an einen Brunnenschacht erinnernden Räumlichkeit, das Gefühl metertief unter der Erde verborgen zu sein, fehlt im Digitalen, zugleich wird das Knirschen der Füße auf dem Boden, die scharfkantigen Steine, über die nackte Haut im Tanz gleitet, durch Kamera, Ton und Schnitt unter ein Mikroskop gelegt. Wie eine Bakterienkultur unter dem Vergrößerungsglas verweist gerade der Raum der Abwesenden auf einen transitiven Aspekt der Gesamtatmosphäre, der bereits in einen ersten Deutungsansatz hineinragt: Das körperliche Streben zueinander, ohne wirklich zueinander zu wollen.

Ein dynamischer Raum der Nähe, Distanz und Erschöpfung

Ausgangslage des hier vorzustellenden Ansatzes ist die Wahrnehmung des theatralen Raums als Ereignis in Abhängigkeit von Gegebenheiten, die ebenso temporär wie auch dauerhaft sein können.[9] Zudem wird er als „durch

8 Primavesi, „Raum", 59.

9 Vgl Primavesi, „Raum", 59.

die Handlungen der Akteure", sowie die „visuelle und akustische Wahrnehmung"[10] der Zusehenden gebildet und zugleich „grundsätzlich [...] durch eine spezifische Atmosphäre geprägt"[11] verstanden und somit als gleichzeitig festes Konstrukt wie auch, im Rahmen eines Sets von Möglichkeiten, variierbar. *DisTanz* macht diese theoretische Annahme durch die Arbeit der Künstler:innen mit dem körperlichen Spiel von Abstand und Nähe in einem Raum sicht- und fühlbar, der sowohl isoliert als auch öffentlich zugänglich ist. Diese Verbindung aus Gegebenheit, Handlung und Wahrnehmung schafft ein bewegliches Raumerlebnis zwischen klar Distanz setzenden Begrenzungen und einem emotionalen Streben zueinander. Dies wiederum ermöglicht, dass potenzielle Ähnlichkeiten zwischen performativen und alltäglichen Räumen[12] im Falle von *DisTanz* in einer zentralen und aus dem Außerhalb der Inszenierung in diesen Raum eingebrachten Fragestellung kulminieren: Wo und wie wird in Zukunft (aus der Perspektive von 2020 gedacht) noch Theater, Kunst jeder Form in dialogischer, körperlicher Art denkbar sein? Statt einer eindeutigen Antwort beruft sich *DisTanz* auf ein fortwährendes Ausarbeiten von Möglichkeiten gemeinsamer Raumnutzung, die sich am gleichzeitig anwie abwesenden Publikum festmachen lassen. Dem Fehlen eines eindeutigen Bühnen- und Zuschauerraumes steht dabei die klare Grenzziehung zum digitalen Publikum gegenüber: Mit jeder von der Kamera eingefangenen Kopfbewegung macht sich den Abwesenden die Entscheidungskraft des Blickes der Anwesenden bewusst. Sie spüren in der Abhängigkeit vom Schnitt die eigene Abwesenheit. Zugleich bleiben den Anwesenden Details nächster Nähe auch aus konformistischen Gründen versagt: So verdeutlichen die allgegenwärtigen Coronamasken die weiter geltenden Abstandsregeln. Dadurch visualisiert Abstand das Fehlen von Nähe, die geregelten Zwischenräume im Alltag der Lockdown-Phase. Hinzu kommt der Umstand, dass das digitale das reale Publikum beobachten kann: Ein einmütiges Erlebnis von Atmosphäre ersetzt *DisTanz* hierüber durch ein Spiel des Sich-Beobachtens ohne zueinander zu können (und zu wollen?) und verhandelt damit das eigentlich Abwesende: Gemeinsame Anwesenheit.

Darstellung und das Un-Darstellbare als doppeltes Potenzial

Die sich so entwickelnde Plastik des Un-Darstellbaren materialisiert sich an der körperlichen Ausführung der Tanzenden: So kann der Balance und Abstand gewährleistende Stock nur unter psychischem und physischem Kraftaufwand gehalten werden, was sowohl die Möglichkeit ins Feld führt, dass

10 Roselt, „Raum", 60.

11 Sabine Schouten: „Atmosphäre", in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 13–16, hier 13.

12 Vgl Primavesi, „Raum", 66.

die Einhaltung der Regel an der körperlichen Erschöpfung scheitern wird, wie auch dass der Wille, zueinander zu kommen, sich gegen den Willen, auf Abstand zu bleiben, durchsetzt. Ermüdungsbruch auf psychischer oder physischer Ebene. Diese Kumulation aus einer Raumerfahrung, die An- neben Abwesenheit stellt, und Körpern, die sich am Nicht-Darstellbaren erschöpfen, erfordert ein Besprechen des Abwesenden, Negativ-Möglichen und Konstruktiv-Destruktiven. Hier greift Deleuze in die notwendigerweise zu füllenden Lücken. Tritt mentale und körperliche Ermüdung in *DisTanz,* als jederzeit erfüllbares Raum-Potenzial, einerseits deutlich vor Augen, ist zugleich nicht anzunehmen, dass die Option, die Regel zu brechen Teil, des Plans war, vielmehr ergibt sie sich aus der potenziellen Ermüdung. Dieses Potenzial im Verbund mit der Offenheit des semi-institutionellen Raumes und der Abgeschiedenheit des Digitalen gereicht auf Wirkungsebene zur Verhandlung einer Un-Möglichkeit. Un-Möglichkeit, das Negativ-Mögliche, ist ein energetischer Raum im Raum, festgehalten zwischen den Tanzenden und potenziell erfüllbar durch deren Ermüdung, auf körperlicher, aber auch mentaler und willentlicher Ebene. Diesen Gedanken, basierend auf Deleuzes Aufsatz *Erschöpft* aus dem Jahr 1996*,* möchte der zweite Teil dieser Analyse verfolgen.

Raum als Ereignis der Erschöpfung

Deleuzes Aufsatz bezieht sich spezifisch auf Samuel Becketts Fernsehspiel *Quadrat* von 1981. Vergleichbar mit dem Experiment der Performance *DisTanz*, Bewegung im Spannungsfeld von Distanz und Nähe zu verarbeiten, kondensiert *Quadrat* Rhythmus und Bewegung in Gestalt von vier vermummten Figuren, die in streng geometrischen Bahnen um ein Quadrat laufen. Ohne sich je zu berühren, begleitet von monotonem Trommelschlag, folgen sie einem präzisen Muster aus Ecken und Seiten und vermeiden ein Aufeinandertreffen dank eines exakt getimten Ausweichens, wann immer sie sich im Zentrum des Quadrates begegnen. Das sich hierbei generierende energetische Potenzial der Nicht-Berührung überführt Deleuze in ein Nachdenken über das „Erschöpfte", das in „der Sprache der Bilder und Räume" insbesondere in „ihren Lücken oder ihren Schweigemomenten"[13] zusammenkommt und sich, dank struktureller Ähnlichkeiten, auf *DisTanz* anwenden lässt. Insbesondere gilt dies für folgende kurze und prägnante Aussage Deleuzes: „Existenz ist nur etwas Mögliches."[14]

Aus der Fusion von Körper und Raum, so der veranschlagte Deutungshorizont, entwickeln sich Qualitäten, die auf das schwankende Potenzial des Raumes, seine Möglichkeiten und deren Erschöpfung verweisen: Ist er zunächst beschreibbar dank seiner vorhandenen Atmosphäre und somit ‚Etwas', gerät dieses ‚Etwas' durch Bewegung in Bewegung: Das „Spiel individueller Körper

13 Deleuze, „Erschöpft", 75.

14 Deleuze, „Erschöpft", 53.

[...] bzw. die Inszenierung selbst“[15] schafft Räume, verändert sie jedoch auch. Deleuze findet spezifisch bei *Quadrat* hierfür das Bild des „Bewegungsritornell“[16]. Das Ritornell kommt und geht und löst sich in dieser Wiederholungsbewegung auf, verwirklicht sich jedoch auch als Bild in seiner eigenen Erschöpfung. Konkreter: Aus der fortgesetzten Bewegung der Kuttenträger in *Quadrat* durch den geometrisch genau bestimmten Raum wird dieser per „Ausschöpfung“ erschöpft, verwirklicht sich über die Erschöpfung das Mögliche „allein durch die erschöpften Personen, die es erschöpfen“[17]. Einerseits besteht die Möglichkeit eines Zusammenpralls insbesondere am Mittelpunkt des Quadrates.[18] Andererseits erklärt Deleuze dies für unwahrscheinlich, solange im letzten Moment ein schwungvolles, körperlich und mental koordiniertes Ausweichen dies verhindert.[19] Die Potenzialität des Raumes, so lässt sich Deleuzes Fazit kurzfassen, ergibt sich also aus der körperlichen Ermüdung derjenigen, deren Bewegung ihn bilden. Raum lässt sich so „als Prozess“ verstehen: Bild und Raum sind „ein Ritornell von Bewegung, Haltung, Positionen und Vorgängen. All diese Bilder entstehen und zerfallen.“[20] Auch in *DisTanz* sind diese Bewegungen vorhanden und wahrnehmbar „exhaustiv“[21], sie beziehen alle Richtungen des Raumes ein und erschöpfen somit die Potenzialität des Raumes. Potenzialität tritt aus der (manipulierbaren) Atmosphäre des Raumes hervor, ist sowohl latent vorhanden wie auch durch die Inszenierung aus dem Bestand des Raumes hervorgelockt. Diese Beobachtung findet Korrespondenz in theaterwissenschaftlicher Raumtheorie, insbesondere in Roselts Betrachtung von Raum als sowohl dynamisch als auch statisch: Einerseits „durch die Handlungen der Akteure [...] geschaffen“, geschieht dies andererseits, indem „mit vorfindbaren Gegebenheiten [...] umgegangen“[22] wird. Voraussetzung ist, dass der Raum zunächst schlicht in dieser potenziell erfüllbaren Gleichzeitigkeit existiert und so Möglichkeiten anbietet, die sich „als Ko-produktion von Akteuren und Zuschauern“[23] potenziell erfüllen könnten. Äquivalent zu Deleuze Beschreibung der Beckettschen Personen zeigt *DisTanz* dabei ein Spiel mit diesem Möglichen, aber eben „ohne es zu verwirklichen“[24]. Verwiesen wird also auf Akteur:innen und Zuschauer:innen, auf besagte Gleichzeitigkeit und auf die doppelte Möglichkeit zu erfüllen oder nicht, die dem Raum innewohnt.

15 Primavesi, „Raum“, 59.
16 Deleuze, „Erschöpft“, 76.
17 Deleuze, „Erschöpft“, 76.
18 Vgl. Deleuze, „Erschöpft“, 77.
19 Vgl. Deleuze, „Erschöpft“, 77.
20 Deleuze, „Erschöpft“, 77.
21 Deleuze, „Erschöpft“, 77.
22 Roselt, „Raum“, 260.
23 Roselt, „Raum“, 267.
24 Deleuze, „Erschöpft“, 77.

Fazit

Formuliert sich in *DisTanz* eine generelle Suche nach einem Raum der Intimität in Zeiten von Corona-Pandemie und Lockdown, so ist dies bereits Potenzial einer Raum-Körper-Konstellation, egal ob dieses sich erfüllen wird oder nicht. Dass weder akzidentiell noch geplant ein Regelbruch geschieht, ändert nichts an dieser grundsätzlichen Potenzialität, sie bleibt energetisches Zentrum des inszenierten Raumes. Sie äußert sich generell im theatralen Raum als „Energiepotenzial“[25], das über die Inhalte des Gezeigten hinausgeht und, als Bild verstanden, „die flüchtige Zeit unseres Vergnügens, unseres Blicks“[26], andauert. Spezifisch für *DisTanz* in der speziellen Lockdown-Situation gilt: Über das Spiel mit dem Negativ-Möglichen wird die Sehnsucht nach Nähe bedient, ohne diese tatsächlich herzustellen. Zentrum der Inszenierung ist das Abwesende, die Negativ-Affirmation des in der Kunstpraxis zu dieser Zeit allzu vertrauten Entscheidungsprozesses: Das für und wider von Distanz findet hier eine konfrontative Lösung: Durch die Aufgabe, den Stock zu halten, wird sie zur aktiv angenommenen, körperlichen und leiblichen Herausforderung. Die Möglichkeit, den Stock, also die Distanz, bewusst oder versehentlich, einfach fallen zu lassen, liegt dabei als Potenzial in der Luft – ähnlich wie das Zusammenprallen von Becketts Kuttenträgern. Das dringliche Thema der Kunstproduktion, Intimität, wird so, auch dank der Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit, zur doppelten Möglichkeit der Verwirklichung und Nicht-Verwirklichung. So inszeniert sich Abstand für die digitale Zuschauerschaft nicht durch Isolation in einem verborgenen Gewölbe, sondern in einem durchsichtigen, aber undurchlässigen Raum indirekter Anwesenheit – sie sind da, aber weniger als diejenigen, deren Anwesenheit sie beobachten. Zugleich scheinen die Anwesenden durch das schiere Da-Sein zwar handlungsmächtiger als die Abwesenden – und sind doch machtloser: Sie sind nicht getrennt vom Geschehen, greifen aber aus Konventionsgründen genauso wenig ein, was aber die Widersetzung gegen diese Konvention automatisch mit inszeniert: Entmachtung durch Unterlassung. Diese aus der doppelten Räumlichkeit abgeleitete Erkenntnis, so der weiterführende Gedanke, lässt sich womöglich nicht nur auf die Potenzialität des theatralen Raumes allein beziehen, sondern auch die Inszenierung an sich kann als doppelter Ereignisraum des Möglichen und Nicht-Möglichen, der Statuierung und der Ermüdung, der Konstruktion und Zerstörung gedacht werden. Inszenierung selbst ist somit, in gewissem Sinne, offener Raum.

25 Deleuze, „Erschöpft“, 70.

26 Deleuze, „Erschöpft“, 72.