

# Inhalt

---

## I ZUM EINGANG: VORÜBERLEGUNGEN ZU PASSAGENRÄUMEN IN ALLTAG & THEATER

- 1 Passagenräume – Ein Begriffspanorama | 11
- 2 Methodische Annäherungen, Passagen und Abgrenzungen | 27
  - 2.1 Zugänge und Übergänge zu einem zeitgemäßen Urbanitätsbegriff – Raumkonzepte im Echoraum des Spatial Turn | 27
  - 2.2 Theater in Passagenräumen – Historische und theoretische Annäherungen an einen zeitgenössischen Theaterbegriff | 41

## II PASSAGEN ZWISCHEN MOBILITÄT & VERORTUNG

- 3 Hinführende Denkfiguren:  
Aggregatzustände passagerer Mobilität | 83
- 4 Somatisches ErFahren und rhythmisches Erproben –  
*Schwarztaxi* von Sebastian Hartmann und  
Pernille Skaansar | 97
- 5 ÜberGang –  
*Parkour* als passagere Entgrenzung durch  
städtische Querlektüre | 127
- 6 Initiativen temporärer Verortung im Durchgang –  
*Die Eichbaumoper* von Raumlabor Berlin | 137

### **III PASSAGEN ZWISCHEN NAHRAUM & FERNRAUM**

- 7 Hinführende Denkfiguren:  
Globalisierung im Spiegel alltäglicher Praktiken  
in städtischen Passagenräumen | 161**
- 8 Auf der Ladefläche durch ferne Nah- und nahe Fernräume –  
*Cargo Sofia von Rimini Protokoll* | 177**
- 9 Ferngesteuerte Ferngespräche an der Schnittstelle  
von Nähe und Distanz – *Call Cutta von Rimini Protokoll* | 191**

### **IV PASSAGEN ZWISCHEN ÖFFENTLICHKEIT & PRIVATHEIT**

- 10 Hinführende Denkfiguren:  
Passagere Öffentlichkeit und Privatheit  
im Kontinuum performativer Hervorbringung | 223**
- 11 Überwachen und Kaufen:  
Grenzverläufe der Passagenfreiheit –  
*LIGNAs Shopping Centre. The First International  
of Shopping Malls* | 239**
- 12 Theatrale Momentaufnahmen ostentativer Beobachtung –  
Mariano Pensottis *Sometimes I think I can see you* | 281**
- 13 Performative Erprobung wohnräumlicher Durchlässigkeit –  
Matthias Lilienthals *X Wohnungen* | 303**

### **V ZUM AUSGANG**

- 14 Performative Passagen und  
Passagen des Performativen | 339**

**Literatur | 351**

**Dank | 385**

## **----- LESEPROBE -----**

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

---

Am frühen Abend des 31. Mai 2006 nehmen in Basel etwa fünfzig Zuschauer auf der Ladefläche eines Lastwagens Platz. Diese wurde zuvor mit Sitzreihen längs zur Fahrtrichtung ausgestattet und die Seitenplane durch eine Art Schaufesterscheibe ersetzt, durch welche sich den Zuschauern der Blick nach draußen öffnet. Die Begrüßung erfolgt durch zwei Fernfahrer, die sich kurz vorstellen und den Anwesenden verkünden, dass nun eine dreitägige Fahrt von Sofia nach Basel über verschiedene europäische Ländergrenzen hinweg anstünde. Daraufhin besteigen die beiden die Fahrerkabine, die mit der Ladefläche, das heißt dem Zuschauerraum, via Leinwandübertragung verbunden ist, und machen sich mit dem menschlichen Transportgut auf den Weg. Es beginnt ein zweistündiges Wechselspiel von Blicken nach draußen auf Basler Außenbezirke, Umgehungsstraßen und Speditionshöfe sowie auf Videoeinspielungen der Straßen Bulgariens, auf Leinwand projiziert, die vor dem Außenfenster herabgelassen werden kann. Interviews rund um das Logistik- und Speditionsgewerbe sowie durch Livebilder aus der Fahrerkabine ergänzen diese Ausblicke, die beiden Fernfahrer berichten von ihrem Beruf und erzählen Geschichten aus ihrem Leben, ihrer Heimat und von ihren Familien. Dazu legt ein DJ, der sich neben den Teilnehmern an Bord des Lastwagens befindet, live gemischte Balkanbeats auf.

---

Bei der hier beschriebenen Theaterfahrt handelt es sich um die Produktion *Cargo Sofia*<sup>1</sup> von Rimini Protokoll, die im Mai 2006 in Basel zur Uraufführung kam und in den Folgejahren durch verschiedene europäische und später auch asiatische Städte tourte. Grenzverläufe zwischen Nah- und Fernräumen werden dabei mittels mobiler Grenzverhandlung eruiert, deren Überlagerungen materieller und imaginativer Passagenräume im Folgenden in den Blick gerückt werden. Besteht bei diesem Beispiel eine starke thematische Nähe zu dem vorangegangenen Kapitel über Mobilität und Verortung, wird nun ein anderer Betrachtungswinkel eingenommen: Dieser richtet sich auf die Frage, inwieweit mit theatralen Mitteln Schwellenzustände zwischen Nah- und Fernräumen erzeugt und wie unmittelbare Raumerfahrung und Imaginationsräume zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

## Passagen in und von (Nicht-)Orten

»Die Räume, durch die man sich während *Cargo Sofia* bewegt, sind transitorische Räume – Straßen und Autobahnen, Tankstellen, Parkplätze und alle möglichen Umschlagsorte von Waren. Stadterfahrung ist hier eine flüchtige [...].«<sup>2</sup> Neben der von Miriam Dreysses benannten Flüchtigkeit sind die gewählten Räume zudem durch hohe Universalität gekennzeichnet, was nach Augé ihre Zuordnung zu einer spezifischen Stadt erschwert: »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.«<sup>3</sup> Die hier benannte fehlende Relationalität lässt sich mit Matzke auch als ein Raum umschreiben, in dem ein Heimisch-Werden nicht möglich ist, »man passiert sie nur für einen bestimmten Zeitraum. Im fahrenden Laster mit dem Zuschauercontainer wird die Auflösung des Raumes in einer globalisierten Welt augenfällig. Raum, Zuschauer und Theater werden selbst mobil.«<sup>4</sup>

---

1 Regie führte bei dieser Inszenierung Stefan Kaegi, Co-Regie Jörg Karrenbauer. Die Projektidee für *Cargo Sofia* entstand vor dem Hintergrund des Skandals um die Reutlinger Speditionsfirma Willi Betz, die 1994 die bulgarische Firma Somat aufkaufte und bulgarische Fernfahrer unterbezahlt und illegal beschäftigte (vgl. Deck/Kaegi 2008, 63 und Sorrento 2014).

2 Dreysses 2007, 94. In jeder neuen Stadt, in der sich die Produktion in der Folge der Basler Premiere einfand, wurden die jeweiligen Transiträume der Stadt aufgespürt und die Route neu entworfen. Die Wahl fiel dabei stets auf Passagenräume, die von gesteigerter Instabilität und Prozessualität gekennzeichnet sind, und sich somit zur performativen Evaluierung von Transiträumen eignen.

3 Augé 2010, 83.

4 Matzke 2007, 115.

Rimini Protokoll führt – beziehungsweise fährt – die Theaterteilnehmer durch Gegenden, die sie bislang größtenteils nicht aus direkter Anschauung kennen und daher für sie nicht mit Geschichte(n) und Erfahrungen gefüllt sind. Dadurch wird augenfällig, dass Teile der eigenen Stadt, des scheinbar Lokalen und Vertrauten, aus dem Radius alltäglicher Passagenbewegung der Theaterteilnehmer ausgeschlossen sind. Dadurch erscheinen diese ihnen zunächst als identitätslos, geschichtslos, austauschbar und somit, nach der Definition Augés, als Nicht-Orte. Ob man sich gerade auf einem Container-Verladehof in den Außenbezirken der eigenen Stadt oder – wie von den Fernfahrern deklariert – in Bulgarien befindet, ist aus dieser Perspektive schwer zu unterscheiden, was eine Verunsicherung eigener Lokalisierung bewirken kann.

Da die eigene Anschauung und Ortskenntnis fehlen, sind die Betrachter, bei dem Versuch die Spezifika zu erkennen, auf Benennungen angewiesen. Diese Überführung von Orten in sprachliche oder schriftliche Form, wie dies bei Schrifttafeln am Rand von Autobahnen üblich ist, die Sehenswürdigkeiten nahe der Straße annoncieren, geht für Augé mit einen Abstraktionsprozess einher. Anstelle eines Raumerlebens tritt dabei ein Raumlesen: »Man fährt nicht mehr durch Städte hindurch, doch die bemerkenswerten Punkte werden auf Schildern angezeigt, die gleichsam einen Kommentar bilden. Der Reisende wird gewissermaßen davon dispensiert, anzuhalten oder gar zu schauen.«<sup>5</sup> Dieser Abstraktionsschritt wird im Zuge der Theaterfahrt dazu genutzt, um die unbekannten Orte mit fiktiven Bezeichnungen, beispielsweise bulgarischer Transiträume, zu belegen und somit die Behauptung zu etablieren, es handele sich um eine Reise durch den Fernraum, obgleich man sich geographisch durch den Nahraum bewegt. Durch das Wissen um diese Kluft werden die Passagiere auf solcherlei Abstraktionsvorgänge im Alltag hingewiesen und zugleich – im Sinne Brechts – mittels Verfremdung des vermeintlich Bekannten auf die eigene Unkenntnis der konkreten Räume und die Fremdheit der eigenen Nahräume aufmerksam gemacht.<sup>6</sup>

In einem nächsten Schritt macht dieser theatrale Winkelzug deutlich, wie subjektiv räumliche Zuordnungsmuster sind. Denn nur für den außenstehenden, vereinheitlichenden Blick greift die Etikettierung als Nicht-Ort. Die Fernfahrer hingen, für die es sich um ihre Arbeitsräume handelt, greift diese Benennung nur eingeschränkt, da für sie die Räume mit Alltagsgeschichte(n) aufgeladen sind: »Alle neuen Orte erfahren wir erst einmal aus der Sicht eines Lkw-Fahrers, weil wir an

---

5 Augé 2010, 98. Auch laut de Certeau können Benennungen Bedeutungen beeinflussen, sie geben »den Anstoß zu Bewegungen, so wie Eingebungen und Signale, die den Verlauf des Weges ändern oder umlenken, indem sie ihm Bedeutungen (oder Richtungen) geben, die bis dahin nicht sichtbar waren. Diese Namen schaffen Nicht-Orte an Orten; sie verwandeln sie in Passagen.« (De Certeau 1988, 199.)

6 Vgl. Brecht 1989, 655.

---

Orte wollen, an denen Lastwagenfahrer zuhause sind, Fußgänger sich aber nicht auskennen.«<sup>7</sup>

Anders als bei den soeben erwähnten Autobahnschildern, am Beispiel derer Augé ein abstraktes Passieren einer Sehenswürdigkeit ohne direkte Anschauung beschreibt, werden die Passagiere bei *Cargo Sofia* des eigenen Betrachtens nicht enthoben. Die unbekannten und als universal erscheinenden Räume werden angesteuert, unmittelbar vor Augen geführt und durch die Aufführung als sehenswürdig deklariert. Darüber hinaus bieten die ›Alltagsexperten‹<sup>8</sup> den Teilnehmern während der zweistündigen Fahrt durch Berichte und Geschichten Einblicke in die Welt des Fernverkehrs und die eigene Alltagswelt, die ihnen somit zugänglich gemacht wird. Den Teilnehmern wird im gleichen Zuge ins Bewusstsein gerufen, dass die Transiträume zwar nicht auf ihren täglichen, vertrauten Routen liegen, diese aber über die Waren, die hier transportiert und verladen werden, täglich mit den während der Theaterproduktion durchquerten Räumen in Verbindung stehen und sich auf deren reibungslose Abläufe verlassen. Besonders plastisch wird dies durch die Position der Theaterteilnehmer auf der Ladefläche, die so selbst zur Ware und zu einem Teil des Warenkreislaufs werden.

Die auf diese Weise initiierte Form der Annäherung verbleibt auf der Schwelle zwischen Fremdem und Bekanntem und erzeugt eine Gleichzeitigkeit von Nicht-Orten und Orten: »Rimini Protokoll bringen Fremdes näher und halten es zugleich auf Distanz.«<sup>9</sup> Das zeigt sich exemplarisch daran, dass die Fernfahrerwelt zwar wie eben beschrieben direkt in Augenschein genommen wird, jedoch – durch die trennende Glasscheibe symbolisiert – nicht direkt mit der eigenen Lebenswelt in Berührung kommt, was die Abständigkeit betont. Auch die Fernfahrer selbst sind,

»sieht man einmal von der Begrüßung ab, räumlich von den Zuschauenden getrennt [...]. Wir erfahren nur lückenhaft etwas über ihr Privatleben [...]. Gleichzeitig wird mit der Intimität der Situation gespielt: Man sitzt dicht gedrängt in einem Raum, der, so wird durch die Erzählungen der Fahrer deutlich, fast wie ein Privatraum für sie ist – in den noch intimeren Raum der Fahrerkabine hat man aber wiederum nur vermittelt und fragmentarisch Einblick.«<sup>10</sup>

---

7 Deck/Kaegi 2008, 65.

8 Großen Wert legen die Regisseure von Rimini Protokoll auf die Bezeichnung der Alltagsexperten in Abgrenzung zu dem Begriff der Laiendarsteller, da der Theaterteilnehmer diesen in ihrer alltäglichen Umgebung, auf ihrem jeweiligen Spezialgebiet begegnet. Im Falle *Cargo Sofia* kreuzen somit Vertreter des Speditionswesens, Lageristen und Fernfahrer den Weg des Theaterbesuchers. Der Regisseur Stefan Kaegi äußert sich dazu folgendermaßen: »Ich wollte wissen, was Menschen, die so viel und weit in Europa unterwegs sind, über Europa zu erzählen haben.« (Deck/Kaegi 2008, 63.)

9 Dreyssse/Malzacher 2007, 10.

10 Dreyssse 2007, 92f.

Auf theatalem Wege wird somit deutlich gemacht, dass eine klare Polarität von Orten und Nicht-Orten nicht zeitgemäß ist und die Relationslosigkeit, mit der Passagerräume in Augés Sinne etikettiert sind, ebenfalls einer Transitorik und soziokulturellen wie auch subjektiven Passagen unterliegen. Daraus lässt sich ableiten, dass jeder Einzelne je nach Nutzung von (Stadt-)Räumen und je nach den eigenen Alltagswegen und Prioritäten innerhalb räumlicher Gefüge jeweils eigene Nicht-Orte sowie Zentren und Peripherien innerhalb eines rhizomatischen, multizentralen und fragmentarischen Gefüges hervorbringt. Im Sinne der Ausführungen zu Beginn des Kapitels können die dabei zustande kommenden Interdependenzen als global durchwirkt bezeichnet werden. Sobald Räume innerhalb der eigenen Geo-Biographie mit Relationen versehen und mit Geschichte(n) aufgeladen werden, entwickeln sich diese zu individuellen Zentren beziehungsweise Augé'schen Orten und neue Ränder und Nicht-Orte bilden sich heraus.

Dieser passagere Vorgang, der während der Theaterfahrt der Wahrnehmung des Teilnehmers abverlangt, sich stets auf neue Ortsbegebenheiten einzustellen, birgt somit die Möglichkeit und Notwendigkeit, diese in einem dynamisch-konstruktiven Prozess individuell zu verräumlichen. Damit werden räumliche Zuschreibungsvorgänge mobilisiert. Die daraus resultierende Einsicht, dass Raum unter diesen Vorzeichen nur als ein pluraler denkbar ist, beschreibt Matzke als »Prinzip des Nebeneinander«<sup>11</sup>. Diesen Ansatz weiterführend ließe sich das Gefüge bei *Cargo Sofia* nicht nur als ein Nebeneinander, sondern vielmehr als ein Aufeinanderschichten und Durchwirken verschiedener Räume und Realitäten beschreiben. Die verschiedenen Schichten und Geschichten, die sich in und mit den Räumen ereignen, bestehen gleichzeitig und können je nach Blickwinkel vermischt oder auch voneinander separiert wahrgenommen werden.

## **Begegnungen mit dem eigenen Blick**

De Certeau beschreibt am Beispiel des Gehens die Ambivalenz prozessualer Vorgänge im Sinne einer unabsließbaren Suche nach dem Eigenen: »Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlten. Es ist der unendliche Prozess, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.«<sup>12</sup> Erst durch das Eintreten in eine Bewegung kann in diesem Verständnis ein Suchprozess nach dem Eigenen beginnen und bietet sich die Möglichkeit, einen Raum – in diesem Fall eine Stadt – in ihrer Vielfältigkeit zu erfahren und damit

---

11 Matzke 2007, 115. Zu der Idee einer Raumordnung des Nebeneinander vgl. Foucault 1990, 34, Löw 2001, 11 sowie Buschauer 2010, 198f.

12 De Certeau 1988, 197.

---

mögliche Verräumlichungsoptionen aufzuspüren. Im gleichen Moment wird jedoch gerade durch diesen prozessualen Akt der Fortbewegung durch den Raum eine tatsächliche Ankunft verhindert.<sup>13</sup>

Ziel der theatralen Fahrt scheint in diesem Sinne ebenfalls nicht das letztliche Ankommen an einem eigenen Ort oder auch die Auflösung von Fremdheiten und Befremden zu sein. Vielmehr erfolgt hier ein Zusammenführen, Kontrastieren und Kollidieren verschiedener Realitätsperspektiven und die Kennzeichnung eines passageren Suchprozesses. Die Idee der punktuellen Lokalisierbarkeit des Eigenen wird dabei von einem individualisierten pluralen Raumgefüge abgelöst. Dieses besteht weniger aus konkreten Orten, als vielmehr aus einer Mischung von Raumelementen und diese verknüpfenden Assoziationen vor einem global-lokalen Denkhorizont.

Die daraus resultierende Verweigerung zentralisierter Bezugspunkte verweist darauf, dass räumliche Strukturen ebenso wie die Einteilung in Fremdes und Eigenes immer maßgeblich an Zuschreibungsprozesse gekoppelt sind, die stets von den Betrachtern und Raumnutzern abhängen und nicht essentialisierbar sind. Statt dass die Inszenierung die Suche nach dem Eigenen befriedigt, wird die Betrachtungsrichtung umgekehrt und die Theaterteilnehmer werden mit dem eigenen, suchenden Blick, dem alltäglichen Sehen und Übersehen konfrontiert: »Der in der Geschichte des bürgerlichen Theaters auf den Innenraum fixierte Blick des Zuschauers begegnet plötzlich sich selbst.<sup>14</sup> Diese Konfrontation findet auf unterschiedlichen Ebenen statt: Bereits durch die räumliche Anordnung wird der Theaterteilnehmer, der die gerahmte Stadt betrachtet, seinerseits als Schauender ausgestellt und für die Passanten sichtbar – wie in einem Schaukasten – durch die Straßen gefahren:

»Auf der einen Seite sitzt das Publikum im Lkw und schaut hinaus. Auf der anderen Seite sammeln sich die Mitarbeiter der jeweiligen Speditionen und schauen interessiert in den Lkw. So fährt dieses seltsame Vehikel mit der großen Glasfront voller Menschen durch die Gegend und erfüllt die Umgebung mit neuer Bedeutung.<sup>15</sup>

Auf diese Weise verschiebt sich die Grenze zwischen Schauenden und Schauobjekten wodurch ein doppelter ›Zoo-Effekt‹ entsteht. Der Theaterteilnehmer, der mit der Erwartungshaltung den Lastwagen betritt, Zuschauender zu sein, wird nun als lebendige Ware in einem gläsernen Käfig mitsamt seines voyeuristischen Blickes<sup>16</sup> auf die täglich unhinterfragt genutzte Konsumwelt und den Logistikalltag ausgestellt.

---

13 Vgl. Primavesi 2008, 100.

14 Primavesi 2008, 105.

15 Deck/Sieburg 2008, 65.

16 Zur Auseinandersetzung mit dem voyeuristischen Blick vgl. auch Kapitel 13.

Neben der real-physischen Ebene setzt sich das Prinzip des Sichtbarmachens des eigenen Blicks auf einer metaphorisch-gedanklichen Ebene fort, was sich beispielhaft anhand einer Sequenz verdeutlichen lässt, in welcher der Lastwagen an einer Verkehrsinsel vorbeifährt, auf der eine Frau steht und bulgarische Volksweisen singt. Ihre Stimme wird ins Wageninnere übertragen, sodass, obwohl sich die Sängerin inmitten des lärmenden Straßenverkehrs befindet, ein konzentrierter Klangraum innerhalb des Lastwagens entsteht. Auf musikalisch-atmosphärischem Wege werden in dieser deutlich als inszeniert gerahmten Sequenz Klischeevorstellungen angeregt, etwa die Verknüpfung Bulgariens mit Tradition und Volkstümlichkeit. Im gleichen Moment setzt jedoch eine Verfremdung ein, da sich die singende Frau durch die körperliche Verortung im Stadtraum und die akustische Präsenz im Zuschauerraum merklich von der konkreten Umgebung löst. Kontrastiert wird dieser Höreindruck durch die anfangs erwähnten Balkanbeats, welche unter anderem durch Vertreter wie Wladimir Kaminer popularisiert wurden und ein anderes, aber ebenso fiktives Assoziationspektrum akustischer Klischees und Imaginationen wachrufen. Gespielt wird dabei mit imaginären Räumen sowie mit dem hohen Fiktionsgrad von westlich geprägten Zuschreibungen und Osteuropa-Projektionen.

Der Regisseur Stefan Kaegi beschrieb die Arbeitsweise von Rimini Protokoll einmal folgendermaßen: »Wir benutzen Theater als ›Guckloch‹ von Menschen zu Menschen.«<sup>17</sup> Wie sich zeigen ließ, wird durch die Wahl des Guckloches nur ein bestimmter Ausschnitt ermöglicht, der das Außengeschehen rahmt und auf diese Weise Fährten für die Bedeutungskonstitution legt, verstanden als »eine Verdeutlichung, eine Vergrößerung, aber auch Fiktionalisierung.«<sup>18</sup> Der Begriff des Gucklochs impliziert jedoch eine Reduzierung auf visuelle Aspekte, was im Falle dieser Inszenierung zu kurz greift. Denn vielmehr entsteht bei *Cargo Sofia* ein visueller, akustischer, somatischer und imaginärer Raum, den das Theater innerhalb der sogenannten Wirklichkeit ansiedelt, um deren vielschichtigen Grenzverläufe aufzuspüren und gegebenenfalls zu überwinden. Bezogen auf den eigenen Blick ist zudem von besonderer Relevanz, dass hier nicht wie bei einem Guckloch, wie es beispielsweise ein Türspion ist, heimlich ein Geschehen beobachtet werden kann, sondern dieses in beide Richtungen funktioniert, sodass, wie beschrieben, nicht nur die gerahmte Außenwelt, sondern auch der eigene Schauvorgang sichtbar wird.

Dabei werden die in der Inszenierung angelegten Spannungsfelder von Schauen und Angeschaut-Werden, Lenkung und Mitbestimmung deutlich: Körperliche Immobilität und starke Vorstrukturierung der Wahrnehmung durch Rahmensetzungen treffen auf eine nicht kohärente Erzählweise, die durch die Aneinanderreihung von Einzeleindrücken und fragmentarischen Begebenheiten dem Rezipienten die Aufgabe der Sinnproduktion und der Verknüpfung mit seiner eigenen Lebenswelt

---

17 Deck/Kaegi 2008, 63.

18 Deck/Sieburg 2008, 71.

---

sowie seinen Assoziationsspektren überträgt. Zugleich beinhaltet sie eine bewusste Inkaufnahme und Beförderung zufälliger Begegnungen und individueller Rahmungsprozesse. Ein Symbol für dieses Wechselspiel ist das abwechselnde Öffnen und Schließen des ‚Fensters zur Außenwelt‘, was sich als gezieltes Erproben von Spielräumen und deren Begrenzungen bezeichnen ließe. Verstärkt wird dies durch das Spiel um den Theaterrahmen selbst: Herkömmliche Elemente – wie die Guckkastenanordnung oder auch eine Applausordnung zum Ende der Aufführung – werden zitatahaft entlehnt, dabei aber zugleich aus ihrem Rahmen gelöst und in einen neuen Kontext gestellt.

Diese mehrschichtigen Strategien finden nicht verdeckt statt, sondern werden – wie auch Roselt es ausdrückt – ostentativ zur Schau gestellt: »Der Unterschied zwischen dem Sich-Zeigen im Alltag und dem In-Erscheinung treten im Theater besteht darin, dass die Inszeniertheit des Auftritts bei Rimini Protokoll nicht kaschiert und die spezifische Wahrnehmungssituation sogar ausgestellt wird.«<sup>19</sup> Damit wird deutlich, dass – anders als häufig proklamiert – mit dem Verlassen des etablierten Theaterrahmens und der Positionierung im Stadtraum nicht automatisch ein Zuwachs an Freiheiten seitens des Rezipienten und eine räumliche Entgrenzung einhergehen. Dieses Argument lässt sich untermauern, wenn man einen Schritt weiter geht und hinter das ostentativ ausgestellte Spiel aus Lenkung und Mitbestimmung schaut: Denn gerade diese stark markierte Ausgestelltheit und das daraus resultierende vermeintliche Wissen um die Spielregeln der performativen Setzung bieten Raum für neue Spektren subtiler Manipulationsmechanismen. Dadurch kann der Effekt entstehen, dass auch jene Theaterteilnehmer, die sich dem Prinzip der Mehrfachrahmung bei Rimini Protokoll bewusst zu sein glauben, durch Hinzufügen einer weiteren Modulation<sup>20</sup> letztendlich während der Aufführung doch der unbewussten Lenkung unterliegen. In dieser Strategie liegt ein politisches Moment, da es sich dabei um dem Alltag entlehnte Machtstrukturen handelt, die hier theatral erfahrbare werden. So bietet die anschließende Reflexion das Potenzial, subtile Abhängigkeitsverhältnisse in außertheatralen Situationen – wie die eigene Position in alltäglichen Warenkreisläufen – transparent zu machen.

### Auf der Schwelle zwischen Nahraum und Fernraum

[...]

---

19 Roselt 2007, 60.

20 Zu Goffmans Begriff der Rahmenmodulation vgl. Kapitel 2.2.