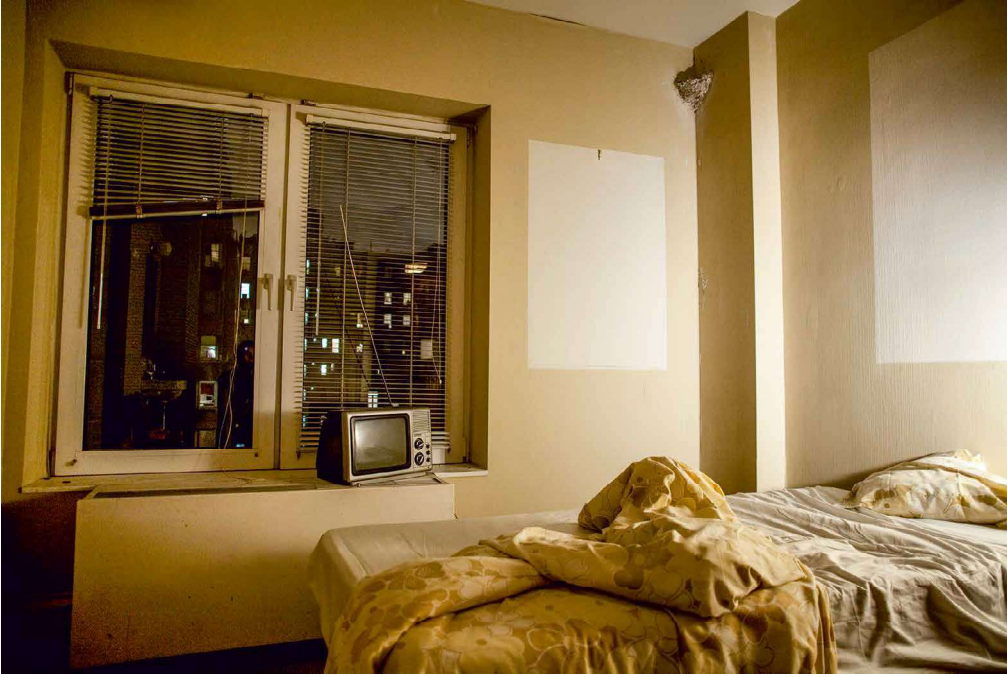


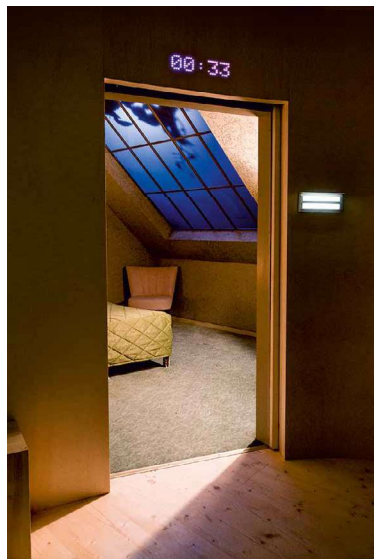
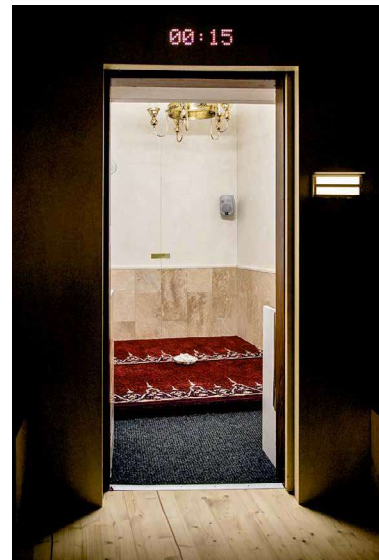
Bühnenräume von Dominic Huber – „Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)“ von Rimini Protokoll (Düsseldorf 2017). Foto Benno Tobler







Bühnenräume von Dominic Huber – links: „Hotel Savoy“ von Dominic Huber (New York 2010) /
rechts: „Nachlass – Pièces sans personnes“ von Rimini Protokoll (Lausanne 2016). Fotos Paula Reissig/Mathilda Olmi – Théâtre Vidy-Lausanne



Raumbildner der vierten Dimension

Dominic Hubers begehbare Bühnen sind komplexe Gebilde, in denen hinter jeder Tür eine neue Begegnung auf den Zuschauer wartet

von Tom Mustroph

Dominic Huber mag Räume, die sich mit der Zeit verändern, die sich durch Bewegung erst konstituieren. Der gelernte Architekt hat dies in eigenen Performanceräumen und in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Bernhard Mikeska entwickelt und gemeinsam mit Rimini Protokoll auf eine komplexe Höhe geführt. Gegenwärtig baut er am Schauspielhaus Zürich für „Weltzustand Davos (Staat 4)“ von Rimini Protokoll (Premiere am 12. Januar) in einem ovalen, eishockeyfeldähnlichen Raum das Weltwirtschaftsforum Davos nach, entwickelt ebenfalls in Zürich für den Regisseur Sebastian Nübling einen Catwalk mit angeschlossener Sweatshop-Arbeitswelt („Sweatshop – Deadly Fashion“, Premiere Mai 2018) und transferiert für die Produktion „No Sex“ des japanischen Regisseurs Toshiki Okada die Atmosphäre von Tokios Love Hotels und Karaokebars in die Münchner Kammerspiele (Premiere April 2018). Es sind Räume, die völlig unterschiedlich aussehen, die auch unterschiedlich bespielt werden. Mal klassischer Guckkasten („No Sex“), mal in das Zuschauerfeld hineinreichende Bühnenerweiterung („Sweatshop“), dann wieder ein offener, durch eine 360-Grad-Projektionsbande unendlich in die Welt erweiterter Raum („Weltzustand Davos“). Dennoch schafft sie der gleiche Künstler, und er schafft sie nach einer bestimmten Logik.

Fragt man Stefan Kaegi von Rimini Protokoll, welches das wichtigste Tool seines Bühnenbildners Dominic Huber ist, dann platzt aus ihm heraus: „Seine Excel-Tabellen.“ Das sind „komplexe Strukturen, die aus einer Zeit- und einer Positionsachse bestehen und sich auf einzelne Besucher oder Besuchergruppen beziehen, indem sie anzeigen, wann diese wo sein werden“. Kaegi hatte diese Verfahrensweise vor allem bei der Entwicklung von „Situation Rooms“ beobachtet. Die Zuschauer waren da Mitspieler, tauchten mal einzeln, mal in Gruppen in die miteinander verknüpften

Welten des globalen Waffenhandels, von Armeen und Terrororganisationen ein. Sie wurden in ihrem Erkunden zugleich Akteure für andere Teilnehmer, die sie aus anderen Perspektiven heraus beobachteten. „Das musste alles geplant sein, wer wann wo war, wann welche Tür aufgehen sollte. Das Menschenstromlenken war vom Bau der Räume nicht zu trennen und wurde also immer auch gemeinsam mit Dominic Huber gestaltet“, erzählt Kaegi. „Raum besteht nicht nur aus Wänden“, meint Huber. „Dazu kommt immer die Zeit. Es ist alles miteinander verquickt. Ich kann einen Raum ohne diese dynamische Komponente gar nicht beurteilen und bearbeiten. Selbst wenn ich eher statische Bühnen baue, frage ich mich, wie sie sich über die Zeit verändern.“

Das Interesse als Raumbildner an der Zeit deutete sich bereits in frühen Arbeiten von Huber an. In „Ghosts“ (2007), einer Zusammenarbeit mit Bernhard Mikeska, wurden Zuschauer einzeln durch die Stadt geschickt. Im Ohr hatten sie Texte von Paul Auster, vor den Augen die Stadt. Beides überlagerte sich. Hinzu kamen via Mobilfunk Interventionen und Handlungsanweisungen einzelner Performer sowie ganz am Ende eine, wie Huber es nennt, „gestaltete Realität mit einer szenografisch ‚enhanceden‘ Kneipe und einem im Theater nachgebauten Büroraum“. Schichten von Realität lagen übereinander – und was mitschnittete, war auch die Zeit.

Komplexer und verdichteter wurde es drei Jahre später. In die wegen Renovierungsarbeiten leer geräumte Repräsentanz des Goethe-Instituts in der 5th Avenue in New York baute Huber nach der Romanvorlage von Joseph Roth das „Hotel Savoy“ hinein. Aus 27 Zimmern bestand die Inszenierung. Der damalige Programmverantwortliche des Instituts, der Schriftsteller Stephan Wackwitz, beobachtete das Geschehen so: „Als Huber mit einer Entourage von geradezu furchteinflößend kompetenten, fleißigen und dabei sensationellerweise auch noch total netten jungen Leuten im Sommer in New York landete, war die konzeptionelle Vorarbeit schon erledigt. Anhand eines Modells des Hauses, detaillierter Pläne und einer Fotodokumentation hatte er schon in Europa eine fast hitchcockmäßig genaue Vorstellung davon, in welcher Weise

er das Haus für seine künstlerischen Zwecke umbauen wollte. Es folgte eine Phase intensiven Sägens, Klopfens, Nagelns, Streichens und Einkaufens. Durch eine Fülle kleiner Eingriffe verwandelte sich das ehemalige Bürohaus in eine Art sinistres osteuropäisches Vorstadthotel, eben in das Hotel Savoy. Ein Mauerdurchbruch führte in eine veritable Waldhütte. Mein eigenes Büro wurde verkleinert und in ein heruntergekommenes Hotelzimmer verwandelt – es gefiel mir fast besser in diesem Zustand.“

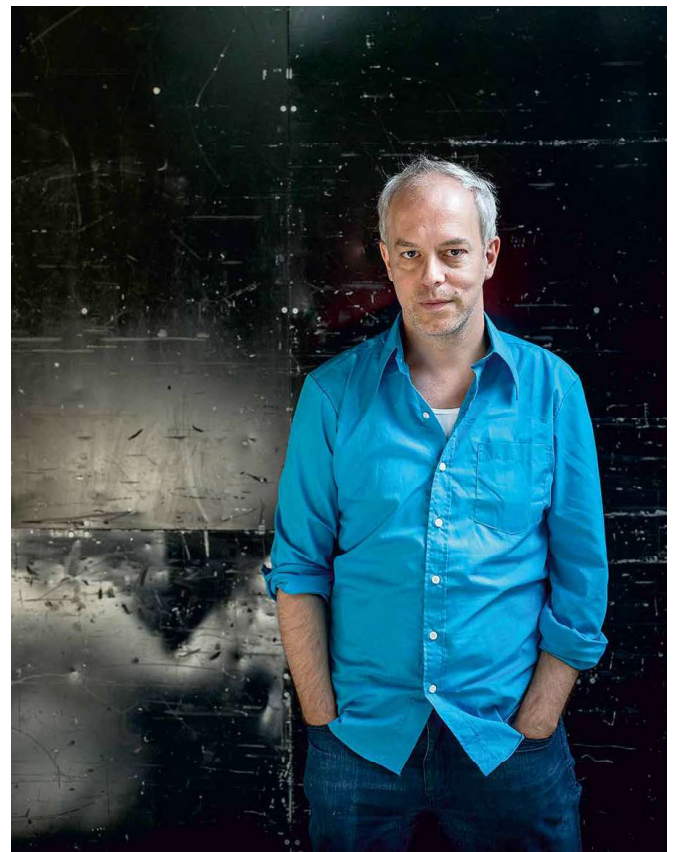
Als „betörend“ und „von intellektuellem Geist verhext“ beschrieb die lokale Presse das Haus. Logistisch herausfordernd war, dass sich zwar zeitgleich mehrere Besucher im Hotel aufhielten, sie sich aber nicht begegnen durften. Um selbst überhaupt noch mitzubekommen, was in dem von ihm geschaffenen Geisterhaus geschah, baute Huber eine falsche Wand in eine kleine Bar in einem der Säle ein. „Dahinter versteckt, konnten wir wenigstens teilweise den Gesprächen lauschen“, erzählt er. „Hotel Savoy“ wurde ein Jahr später von Matthias Lilienthal ans Berliner HAU geholt. Die „Entourage von geradezu furchteinflößend kompetenten, fleißigen und dabei sensationellerweise auch noch total netten jungen Leuten“ werkelte dann im HAU1 und baute auf vier Etagen das Hotel ein.

Kaegi, der mit Huber schon einige Arbeiten realisiert hatte, darunter das „Heuschrecken“-Stück mit etwa 10 000 lebendigen Insekten in einem mit Glas verschlossenen Terrarium, lotste seine Mitstreiter von Rimini Protokoll durchs „Hotel Savoy“ – und der Szenograf für „Situation Rooms“ war gefunden. „Uns war damals das Prinzip Video-Walk schon klar. Aber wir merkten, dass wir Räume wollten in der Art, wie Dominics Räume waren“, erinnert sich Kaegi. Der Bau des Gehäuses von „Situation Rooms“ war komplex. „Wir hatten zuerst gedacht, dass das für die Stadttheater mit ihrer Hochnaturalismuskompetenz perfekt geeignet war. Es ging um Patinierungen, um Tapeten, all das, was für den Bühnenbau wichtig ist. Die Intendanten von der Schaubühne und dem Deutschen Theater wollten es auch. Dann haben aber ihre Werkstatteleiter gesagt, dass sie das nicht leisten könnten. Und so hat Dominic in den Uferhallen einen richtigen Baubetrieb aufmachen müssen, um die Bühne zu schaffen“, erzählt Kaegi.

Auch die Besuchersteuerung entwickelte Huber. Rückblickend ist ihm der Ablauf, das Skript, die Maschine, die dafür entwickelt wurde, fast ein wenig zu starr. „Die Taktung war eng. Wir wussten, wenn jetzt jemand die Tür aufmacht, dann dauert es drei Sekunden und der Nächste kommt rein. Zuschauer können sich da auch schnell unsicher fühlen und Angst bekommen, etwas falsch zu machen. Vor allem dann, wenn sie merken, dass andere ihnen zuschauen, und sie fürchten, ihnen das Bild kaputtzumachen“, überlegt Huber. Andererseits kreierte der Umstand, dass der Einzelne wusste, selbst ein Bildelement für andere zu sein, eine Art performatives Verantwortungsbewusstsein. Man wollte die Situation, die man zuvor als Beobachter schon erlebt hatte, für den aktuell Beobachtenden mindestens ebenso reizvoll gestalten, wie man sie selbst erlebt hatte. Das wäre dann die vierte Dimension des Performanceraums.

Huber legte in späteren Arbeiten Wert darauf, Zuschauer nicht mehr so stark zu treiben, die Situationen offener zu gestalten. Man müsse das richtige Maß zwischen dem wenig geformten Raum, in dem Zuschauer sich selbst überlassen sind, und der

Sklavenwirtschaft der manipulierenden Dramaturgie finden, sinniert er. Bei „Welt-Klimakonferenz“ (2014) und „Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)“ (2017), beides Zusammenarbeiten mit Rimini Protokoll, waren es bereits offenere Situationen für größere Besuchergruppen. Auch bei „Nachlass – Pièces sans personnes“ (2016) ist das der Fall. Besucher können selbst entscheiden, wann sie in welche Räume gehen. In den einzelnen Kabineten wird von Menschen erzählt, die ihren Tod planen und die Dinge ordnen, denen sie auch nach ihrem Ableben Bedeutung zumessen. Wichtigste Elemente, um die Zuschauer zu aktivieren, sind für Huber Verführung und Neugier. „Wenn eine Tür sich öffnet, wenn man jemandem, den man durch einen Spiegel beobachtet hat, wiederbegegnet und sich über diese Begegnung freut, dann wird man ihm folgen, dann wird man in das Kaninchenloch steigen“, sagt er. Bühne ist dann, was hinter dem Kaninchenloch steckt, und auch das enthält, jedenfalls in den Huber'schen Bühnenräumen, weitere kleine Schlupflöcher von magischen Hakenschlagern. //



Dominic Huber wurde 1972 in Männedorf bei Zürich geboren. Er studierte Architektur an der ETH Zürich. Ab 1999 schuf er eigene Arbeiten als Bühnenbildner in freien Formationen u. a. in Zürich, Basel und Berlin. Außerdem war er als Regisseur, zum Beispiel am Maxim Gorki Theater in Berlin, tätig. Seit 2008 arbeitet Dominic Huber mit Stefan Kaegi und Rimini Protokoll. Dabei entstanden Projekte wie „Heuschrecken“, die mehrfach ausgezeichnete Arbeit „Situation Rooms“, „Welt-Klimakonferenz“ und „Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)“ sowie „Weltzustand Davos (Staat 4)“, das am 12. Januar Uraufführung am Schauspielhaus Zürich hat. Foto Dominique Meienberg