



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Politik des Sehens - Multiperspektivische Theaterräume

Verfasserin

Kerstin Pell, BA.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	1
1.1 Forschungsgegenstand und Themenfelder.....	1
1.1.1 Raum	3
1.1.2 Mobilität und Sehen	5
1.1.3 Politik	6
1.2 Kommentierter Aufbau und Herangehensweise.....	8
2. Aktivierung der Zuschauenden – Ein Blick hinter die vierte Wand.....	11
2.1 Antonin Artaud: Theater der Grausamkeit.....	11
2.2 Erwin Piscator: Synthese von Bühne und Publikum.....	13
2.3 Bertolt Brecht: Unterbrechung und Distanz.....	15
2.4 Peter Handke: „Sie werden kein Schauspiel sehen“	17
3. Bruch mit der Konvention – Räume anders denken	19
3.1 Michel Foucault: Heterotopie und Macht.....	20
3.1.1 Theater als Gegenraum	20
3.1.2 Theater, ein serieller Raum (?)	21
3.2 Theater außerhalb der vier Wände	24
3.2.1 Mobilität als architektonisches Konzept	24
3.2.2 Erschließen neuer Spielorte und flexible Raumnutzung.....	28
3.3 Augusto Boal: Auflösen von Grenzen	32
3.3.1 Theater der Unterdrückten.....	32
3.3.2 Nähe oder Distanz	33
4. Bewegung und Multiperspektive - Räume anders wahrnehmen.....	36
4.1 Michel de Certeau: Von Grenzen, Orten und Nicht-Orten.....	36
4.2 Situationistische Internationale: Bewegen in der Stadt	40
5. Vom Inhalt zur Form – Politisches Theater heute	45
5.1 Rancière: Politik und Ästhetik.....	46
5.1.1 Politik und Polizei.....	47
5.1.2 Mut zum Unbestimmten	50
5.1.3 Das paradoxe Verhältnis zum Zuschauer	54
5.2 Tendenzen im zeitgenössischen Theater.....	57
6. Untersuchung zweier zeitgenössischer Inszenierungen	62
6.1 designed desires (2012).....	63

6.1.1	Claudia Bosse und <i>theatercombinat</i>	64
6.1.2	Aufführungsanalyse.....	67
6.1.2.1	Ablauf.....	69
6.1.2.2	Raum.....	71
6.2	Occupy the museum (2013)	76
6.2.1	Aufführungsanalyse.....	78
6.2.1.1	Verlauf.....	78
6.2.1.2	Raum.....	82
6.3	Überschneidungen in der räumlichen Dramaturgie	83
6.3.1	Fehlen einer räumlicher Begrenzung	83
6.3.2	Ort und Publikum als gestaltende Komponenten	84
6.3.3	Simultanität und polyzentrische Raumaufteilung.....	87
6.3.4	Bewegung	93
6.4	Auswirkungen auf die theatrale Kommunikation.....	96
6.4.1	„Raum leiblicher Anwesenheit“	97
6.4.2	Verstärkte Raumwahrnehmung.....	103
6.4.3	Selektive Rezeption und Entscheidung	104
6.4.4	Veränderte Zeitlichkeit und Unterbrechung	107
6.4.5	Begegnungen und Sehen.....	108
7.	Politische Praxis oder leere Form?	112
7.1	Emanzipation oder Lenkung?	112
7.2	Selbstbestimmtes Sehen als theatrale Verfahrensweise	117
8.	Resümee.....	123
9.	Bibliographie	133
10.	Anhang.....	143
10.1	Transkript: Interview mit Claudia Bosse	143
11.	Danksagung.....	153
12.	Abstract.....	155
13.	Lebenslauf	157

1. Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand und Themenfelder

Fällt das Stichwort „Theaterbesuch“, so hat ein Großteil der Bevölkerung ein fixes Bild davon im Kopf. Das Eintreten, das Ablegen des Mantels bei der Garderobe und das Aufsuchen des Sitzplatzes mithilfe des Theaterpersonals ist vielen Menschen bekannt. Nach dem Platznehmen versichert man sich noch meist, ob das Mobiltelefon auch lautlos gestellt ist. In den oftmals weichen Polstersitz zurück gesunken, wartet man dann bis der Publikumsraum abgedunkelt wird, der Vorhang aufgeht und die Aufführung beginnt. Im Fall der Inszenierung *designed desires* (2012) war dem jedoch nicht so. Bereits die Anreise zu der am Stadtrand gelegenen Spielstätte, die ehemalige Zollamtskantine im dritten Wiener Gemeindebezirk, unterschied sich vom üblichen Gang ins Theater. Auch hatte man nicht wie gewöhnlich die Möglichkeit, die Zeit bis zum Beginn des Stückes in der Theaterbar oder im Eingangsbereich zu überbrücken. Die BesucherInnen der Inszenierung *designed desires* fanden bei der Einfahrt einer Parkgarage zusammen und warteten bis sie von den SchauspielerInnen abgeholt und von diesen in die eine Ebene darüber liegende Kantine gebracht wurden. In diesen Räumlichkeiten waren weder eine Bühne noch Sitzreihen vorhanden. Die Gruppe an ZuschauerInnen versammelte sich in dem großen Raum und wurde dann nach und nach von den SchauspielerInnen, welche auf einzelnen Personen zukamen und aufforderten ihnen zu folgen, zerpfückt und in die dahinter liegenden Räumlichkeiten geführt. Als Zuschauer genoss man nicht den Komfort, sich in den Sitzplatz zurück zu lehnen und in Ruhe das Geschehen auf der Bühne zu betrachten. Man befand sich als ZuschauerIn mitten im Geschehen, oft im Nahverhältnis zu anderen Zuschauenden und auch Schauspielenden und hatte die Möglichkeit, sich frei im Raum zu bewegen und zu positionieren. Im Rahmen dieser über vier Stunden dauernden Inszenierung konnte man sich nicht auf eine Struktur, einen Ablauf und einen Verhaltenscodex, welcher festlegt, was in einer bestimmten Situation angebracht ist und was nicht, verlassen. Als Zuschauender war man nicht auf alles vorbereitet und vor völlig neue Herausforderung gestellt.

Die Wahl dieses außergewöhnlichen Aufführungsortes, der Umgang mit dem Raum sowie die damit verbundene, veränderte Rezeption weckten mein Interesse für weiterführende Überlegungen und nähere Betrachtungen. Die Frage, inwiefern diese Verfahrensweisen im Diskurs des politischen Theaters verortet werden könnten, war dabei von Anfang an präsent. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine Annäherung an diese Arbeitsweise, die Eruiierung der Wirkung auf den Zuschauenden und die Verortung in Hinsicht auf den politischen Mehrwert die ersten Schwerpunkte im Themenfindungsprozess für diese Arbeit darstellten. Damit wurde gleichzeitig auch mein Forschungsgegenstand auf die Inszenierung *designed desires* beschränkt. Um sich dieser Arbeitsmethode jedoch nicht nur ausgehend von einer einzigen Inszenierung anzunähern, beschloss ich den Analysegegenstand auszuweiten und eine zweite Arbeit, welche über ähnliche Merkmale verfügt, hinzuzuziehen. Bevor eine zweite Inszenierung ausgewählt werden konnte, mussten für beide Arbeiten geltende Kriterien festgelegt werden. Ich entschied mich, dass zum einen keine strikte Trennung zwischen Zuschauer- bzw. Bühnenraum bestehen sollte und zum anderen es den ZuschauerInnen möglich sein müsste, sich frei nach ihrem Belieben im Raum zu bewegen. Die Suche dauerte nicht lange und ich stieß auf die Inszenierung *Occupy the museum* (2013), welche eigens für das ImPulsTanz-Festival 2013 konzipiert und im Weltmuseum aufgeführt wurde.

Ausgehend von den beiden Inszenierungen und den am Anfang getroffenen, groben Eingrenzungen des Themenbereichs waren für die Fokussierung des Themas vor allem folgende Fragen entscheidend: Welche Auswirkungen hat diese Arbeitsweise auf die theatrale Kommunikation? Was löst die Aufhebung des Dualismus von Bühne und Zuschauerraum im Zuschauenden aus? Wie verändert sich seine Wahrnehmung? Was wird von ihm gefordert? Welche (politischen) Möglichkeiten birgt diese Praktik? Die Konzentration auf diese Fragen barg jedoch einige Herausforderungen, welche Auswirkungen auf den Themenfindungsprozess hatten. Die Problematik lag darin, das Forschungsinteresse einzugrenzen, da all diese Fragen unterschiedliche wissenschaftliche Themenfelder eröffneten.

1.1.1 Raum

Neben der Zeit stellt jener Ort, an dem sich das Theater ereignet, also der Raum, eine der zentralen Grundbedingungen von Theater dar. Schließlich ist die Struktur und auch die Umgangsweise mit dem Raum entscheidend, was das allgemeine Verhältnis zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen betrifft. Die Art und Weise, wie die Menschen im Raum positioniert sind und über wieviel Bewegungs- bzw. Handlungsspielraum sie verfügen, ist von wesentlicher Bedeutung in Bezug auf die Art der Wahrnehmung sowie die theatrale Kommunikation. In Bezug auf die beiden Inszenierungen ist die Frage nach dem Raum eine sehr essenzielle, da beide Arbeiten in Räumen außerhalb des regulären Theatergebäudes stattfanden und keine räumliche Trennung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden determiniert war. Um die räumliche Struktur beider Inszenierungen von jenen im regulären Stadttheater abgrenzen zu können, im Rahmen eines geschichtlichen Kontexts zu verorten sowie bestimmte, grundlegende Begriffe zu klären, soll ein Blick auf theatergeschichtliche Entwicklungen geworfen werden.

Im Laufe der Jahre war eine Vielzahl an unterschiedlichen Methoden und Arten der Raumnutzung entstanden, hatten sich etabliert, verschwanden wieder und wurden von anderen Raumnutzungskonzepten abgelöst. ZuschauerInnen wie SchauspielerInnen nahmen im Rahmen all dieser Modelle jeweils unterschiedliche Rollen ein. Eng mit diesen variierenden Konstellationen verknüpft ist auch die Rezeption der Zusehenden. Wenn primär die formalen Komponenten berücksichtigt werden, ist in diesem Zusammenhang entscheidend, welcher Handlungsraum den RezipientInnen gewährt wird, was von ihnen gefordert wird und welchen Blick sie auf das Geschehen werfen. Anders gesagt, auf welche Art und Weise ihr Tun und Sehen organisiert ist. Abgesehen davon üben natürlich noch andere Faktoren, wie beispielsweise die Art des Schauspiels, Einfluss auf den Rezeptionsvorgang aus. Doch in Bezug auf die Organisation des Sehens und des Tuns liefert ein Blick auf die bühnenbaulichen Entwicklungen im Laufe der Theatergeschichte eine Palette an unterschiedlichen Konstellationen. War die Bewegung der Zuschauenden im Mittelalter und dem damaligen Modell der Simultanbühne noch wesentlicher Teil der Aufführung, setzte im 15. Jahrhundert die Fixierung des Publikums als eine Voraussetzung zur Durchsetzung einer

Zentralperspektive ein¹. Aus einem physisch aktiv involvierten Zuschauenden, dessen Stand- und Blickpunkte er selbst wählt und die ständig variieren, wurde zunehmend ein Zuschauender, der während der Aufführung still auf seinem Sitzplatz verharrt und eine Blickrichtung vorgegeben bekommt. Mit der Herausbildung des bürgerlichen Theaters ging auch die Institutionalisierung des Theaters im 18. Jahrhundert einher und die Entstehung von speziellen, für das Theater errichteten Bauten im Stadtzentrum. Die Perspektive wird zum Ideal der Wahrnehmung im Theater und das Modell der Guckkastenbühne, welches auch heute noch sehr verbreitet ist, beginnt sich durchzusetzen. Das Publikum nimmt während der Vorführung in Zuschauerreihen Platz, welche sozial hierarchisiert sind. Der Blick ist auf die Bühne ausgerichtet. Im Gegensatz zu Nähe und Teilhabe wird Distanz und Überblick über das Geschehen gewährleistet. Im Anhang an sein Drama *Père de famille*² formuliert Denis Diderot 1758 in der Begleitschrift *Discours sur la poésie dramatique* Überlegungen zum Theaterraum, die prägend waren für diese Form der Anordnung. In dieser Schrift entwickelt er den Gedanken der sogenannten 'vierten Wand'. Darunter ist jene Öffnung zwischen Bühnen- und Publikumsraum zu verstehen, welche, gleich einer imaginierten, durchsichtigen Mauer, die beiden Bereiche voneinander trennt. Das Geschehen auf der Bühne findet ohne das Zutun des Publikums statt und die Schauspielenden agieren auf der Bühne, als wären die Zuschauenden nicht anwesend. Durch die zusätzliche Abdunkelung des Publikumsraumes wird diese Abgrenzung verstärkt. An die Stelle eines gemeinschaftlichen Ereignisses tritt ein individueller Rezeptionsprozess.³ Theatermacher verfolgten die Absicht, die ZuschauerInnen durch ihre Inszenierungen und Darstellungen nur im metaphorischen Sinne in Bewegung zu versetzen. Diese Metapher wurde erst Anfang des 20. Jahrhunderts durch neue Ideen zur Raumnutzung, wie beispielsweise das Modell des Totaltheaters von Walter Gropius, welches auch in dieser vorliegenden Arbeit kurz erwähnt wird, sowie im Zuge der ersten Happenings in den 50er-Jahren wieder wörtlich

¹ Vgl. Roselt, Jens, „Raum“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 261f.

² Diderot, Denis, *Le père de famille: comédie en cinq actes, et en prose*, Zürich: Heidegger 1759.

³ Vgl. Roselt, „Raum“, S. 262f.

genommen⁴. Seitdem gibt es immer wieder verstärkt Bestrebungen, durch die Eroberung anderer Räume, außerhalb regulärer Theatergebäude, neue theatrale Praktiken zu erproben.

Eine Auseinandersetzung mit dem Raum im Rahmen der Arbeit ist somit naheliegend und könnte für eine Annäherung an die beiden Inszenierungen relevant sein. Die Behandlung verschiedener Konzepte wie theoretischer Überlegungen soll einerseits zu einer Abgrenzung zum regulären Theaterraum führen und andererseits eine Annäherung an verschiedene Umgangsweisen mit dem Raum darstellen.

1.1.2 Mobilität und Sehen

Zur Annäherung an die Rezeption in dieser räumlichen Konstellation ist natürlich der Sehvorgang entscheidend, was sich auch in der Wahl des Titels niederschlug. Da sich die RezipientInnen beider Arbeiten frei im Raum bewegen, sich selbstständig verorten und ihre Perspektive auf das Geschehen wählen, können Bewegung und Sehen nicht getrennt voneinander betrachtet werden, da die Bewegung und Position im Raum entscheidenden Einfluss auf die Perspektive hat.

Der Titel entstand, da diese Inszenierungsformen, räumliche Gegebenheiten sowie die gegebene Handlungs- bzw. Bewegungsfreiheit dem Publikum die Möglichkeit bieten, mehrere Perspektiven und Blickrichtungen auf ein Geschehen einzunehmen. Die Thematisierung der Perspektive (spätlatein. *perspectivus*, „durchblickend“) reicht zurück bis zu den Griechen, welche sich im Zuge der malerischen Darstellung von Körpern damit zu beschäftigen begannen. Die Bühnenmalerei führte zu einer Auseinandersetzung mit raumperspektivischen Darstellungen. Unter der Zentralperspektive ist jene Anordnung zu verstehen, die den natürlichen Sehprozess nachbilden soll. Durch die Beachtung dieser zentralperspektivischen Konstruktion wurde es möglich, durch Malerei räumliche Effekte zu erzeugen. Es konnte eine Illusion von einem Raum erschaffen werden,

⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hg.), „Der Zuschauer als Akteur“, *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Hg. Robert Sollich, Sandra Umathum, Matthias Warstat, München: Wilhelm Fink 2006, S. 31.

welcher in Wahrheit nicht existiert, sondern nur gemalt ist. Diese Einhaltung und Fixierung auf eine Perspektive setzte sich auch im Theater durch.⁵ Unter dem Begriff der Multiperspektive, welche im Titel dieser Arbeit vorkommt, ist somit eine Sehanordnung zu verstehen, die sich durch Variabilität auszeichnet und mehrere Blickrichtungen ermöglicht. Den Begriff der Multiperspektive wählte auch der Architekt Werner Ruhnu zur Bezeichnung seines Bühnenmodells, welches sich durch ein flexibles Verhältnis zwischen Zuschauer- und Bühnenteil auszeichnete⁶.

1.1.3 Politik

Wie eingangs festgehalten wurde, soll die Arbeitsweise dieser beiden Inszenierungen einerseits im Bereich des politischen Theaters verortet werden und andererseits herausgefunden werden, auf welche Weise sich diese Aktivität des Publikums auf die Rezeption auswirkt und in weiterer Folge zu einer kritischen Infragestellung bestimmter Inhalte animiert. Innerhalb dieses Kontexts sprechen verschiedene Gründe für eine eingehendere Beschäftigung mit den Werken des Philosophen Jacques Rancière, zumal er sich in seinen Schriften mit Politik und Kunst sowie deren Relation zueinander beschäftigt. Neben der Tatsache, dass er einen zeitgenössischen Blick auf diese gesellschaftlichen Phänomene und Entwicklungen wirft, wurden seine Überlegungen auch im Zusammenhang anderer Forschungsarbeiten mit ähnlichem Fokus herangezogen. Seine Theorien können mitunter Analysewerkzeuge darstellen, die für die Untersuchung und vor allem in Bezug auf die Frage nach dem politischen Gehalt beider Inszenierungen hilfreich sein können. Außerdem nimmt er in seinem Werk *Der emanzipierte Zuschauer* Bezug auf die seit Jahrzehnten anhaltende Debatte um die Rolle des Theaterzuschauers und die Bemühungen, diesen auf unterschiedliche Weise zu aktivieren. Davon ausgehend kommt er schließlich zur Ausführung seiner eigenen Ansichten und Standpunkte. Des Weiteren halte ich eine Verortung der zwei Inszenierungen in Relation zu anderen zeitgenössischen Theaterproduktionen sowie die Betrachtung aus der Sicht der Theaterwissenschaft in diesem

⁵ Vgl. Bambach-Horst, Eva, Friederike Kitschen, Norbert Wolf & Christoph Zuschlag, „Perspektive“, *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig, Mannheim: Brockhaus 2001, S. 874-876.

⁶ Vgl. Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900 - 1980*, Berlin: Reimer 1999, S. 326.

Zusammenhang für relevant, da Rancière nur über die Kunst im Allgemeinen spricht und nur stellenweise theatrale Formen explizit herausgreift.

Eine Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Komponenten - Raum, Politik, Sehen und Bewegung – führte zu einer Absteckung des Themenfeldes und einer spezifischen Herangehensweise an das Thema. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in dieser Arbeit theatrale Verfahrensweisen untersucht werden, im Rahmen derer die räumliche Trennung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden aufgehoben wurde und sich alle Teilnehmenden im Raum frei bewegen konnten. Darauf beziehend werden in weiterer Folge die Auswirkungen auf die Rezeption und Wahrnehmung der ZuschauerInnen behandelt sowie der Frage nachgegangen, inwieweit diese Verfahrensweise über einen politischen Mehrwert verfügt. Auf welche Weise nähert man sich dieser theatralen Verfahrensweise an? Mit welchen beispielsweise raum-theoretischen Theorien kann sie in Verbindung gebracht werden? Gab es frühere Entwicklungen, die eine Loslösung von dem Modell der vierten Wand intendierten? Ausgehend von diesen Fragen, entschied ich mich bewusst dafür, das Forschungsgebiet nicht auf einen Aspekt, wie beispielsweise den Raum, zu beschränken, denn gerade die sich aus dem Spannungsfeld ergebenden Emergenzen sind in diesem Zusammenhang entscheidend. Der Facettenreichtum der beiden Arbeiten *designed desires* und *Occupy the museum* führte demnach auch zu einer vielschichtig angelegten Annäherung an das Thema. Dabei kann natürlich kein Anspruch auf Vollständigkeit gestellt werden und die in der Arbeit erwähnten VertreterInnen stellen nur eine mögliche Auswahl an Beispielen dar.

Ich hoffe, durch dieses, verschiedene Positionen aufgreifende, umfassend angelegte Forschungsvorhaben neue Sichtweisen auf den Theaterraum sowie zur Rolle des Zuschauenden zu generieren. Außerdem liegt das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit darin, mehr über die Wirkungen dieser Verfahrensweisen auf den Zuschauenden, mit Fokus auf deren politischen Gehalt, herauszufinden.

1.2 Kommentierter Aufbau und Herangehensweise

Nach einer eingehenden Recherche entschied ich mich für folgenden Aufbau und Herangehensweise. Am Beginn wird ein Blick zurück in die Vergangenheit, in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts geworfen und Theatermachern und Theoretikern erwähnt, welche das Ziel verfolgten, den illusionistischen Charakter der Guckkastenbühne aufzuheben und die vierte Wand zum Einstürzen zu bringen. In diesem Zusammenhang wurden vier Theaterschaffende ausgewählt, deren Konzepte in späteren Diskursen immer wieder von verschiedenen VertreterInnen aufgegriffen wurden und welche richtungsweisende Überlegungen anstellten. Zuerst wird das Schaffen des französischen Schauspielers und Regisseurs Antonin Artaud vorgestellt, der sich in seinem Konzept zum *Theater der Grausamkeit* auch intensiv mit einer räumlichen Umverteilung beschäftigte. Danach werden zwei Vertreter des epischen Theaters, Erwin Piscator und Bertolt Brecht, näher behandelt. Mit teilweise unterschiedlichen Mitteln strebten beide die Aktivierung des Publikums an. Als letztes findet der Autor Peter Handke und im Besonderen sein Stück *Publikumsbeschimpfungen* Erwähnung. Im Zuge dessen sollen in diesem Kapitel jene Methoden herausgearbeitet werden, mithilfe derer die vier versuchten, ihr Publikum zu erreichen, miteinzubeziehen und wenn möglich zu einem kritischen Hinterfragen anzuregen.

Der Fokus des zweiten Kapitels liegt auf Konzepten, welche eine Neugestaltung des Theaterraumes vorsehen. Durch die Beschäftigung mit räumlichen Ordnungen und deren Auswirkungen auf die Menschen stößt man unweigerlich auf den Philosophen Michel Foucault. Dessen Überlegungen zu Macht und Raum und deren Zusammenwirken und Einfluss auf den Menschen werden zu Beginn dieses Kapitels mit dem traditionellen Theaterraum in Verbindung gebracht. Daraufhin werden Ideen zu alternativen Theaterbauten beschrieben sowie exemplarisch KünstlerInnen herausgegriffen, die es ähnlich den beiden zeitgenössischen Inszenierungen vorzogen, andere Räumlichkeiten für ihre Produktionen aufzusuchen. Im Zusammenhang mit Theaterformen, welche ohne Grenzziehungen zwischen Publikum und Schauspielenden auskommen und den kritischen Blick schärfen sollen, sind Entwicklungen des brasilianischen Theaters

und dessen bekanntesten Vertreters Augusto Boal, dessen Arbeit an dieser Stelle kurz vorgestellt wird, interessant.

Mit der Wahrnehmung von Räumen in Zusammenhang mit Bewegung beschäftigt sich die Arbeit im dritten Kapitel. Welche Auswirkungen hat die Bewegung auf die Wahrnehmung des Raumes? Essenziell in diesem Zusammenhang ist vor allem das Werk *Die Kunst des Handelns* des französischen Philosophen Michel de Certeau, in welchem er Überlegungen Foucaults zu Raum und Macht weiterdenkt und Lösungsansätze formuliert. Um sich diesem Thema nicht nur aus theoretischer Sicht anzunähern, finden alsdann die Praktiken der international tätigen, kulturrevolutionären Gruppierung *Situationistische Internationale* Erwähnung, welche die Theorien De Certeaus in die Tat umsetzte.

In den ersten drei Kapiteln wurde aus historischer Sicht und in Verbindung verschiedener philosophischer Gedanken versucht, sich dem Thema anzunähern und Antworten auf Fragen zu Raum, Bewegung und Perspektive zu finden. Im vierten Kapitel wird einerseits auf Überlegungen zu Politik und Kunst sowie andererseits Tendenzen des zeitgenössischen Theaters konzentriert. Um sich in das Problemfeld politischer Kunst zu begeben, werden Schriften des französischen Philosophen Jacques Rancière herangezogen.

“The main procedure of political or critical art consists in setting out the encounter and possibly the clash of heterogeneous elements. The clash of these heterogeneous elements is supposed to provoke a break in our perception, to disclose some secret connection of things hidden behind the everyday reality.”⁷

Politische Kunst zeichnet sich nach diesem Zitat von Jacques Rancière vor allem dadurch aus, dass sie die gewohnten Wahrnehmungsmuster unterbricht und damit zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit anregt. Da dieser angesprochene Vorgang der Neuverteilung der Wahrnehmungsstruktur und Öffnung für neue Sichtweisen in theatralen Inszenierungen eines der Kerninteressen dieser Forschungsarbeit darstellt, habe ich mich für eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Thema entschieden. Anschließend sollen

⁷ Rancière, Jacques, „Contemporary Arts and the Politics of Aesthetics“, *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*, Hg. Beth Hinderliter, William Kaizen, u.a., Durham: Duke University Press 2009, S. 41.

in Anbetracht der beiden Inszenierungen aktuelle Tendenzen des zeitgenössischen Theaters herausgearbeitet werden. Verschiedene theaterwissenschaftliche Positionen zu politischer Kunst finden dabei ebenso Erwähnung.

Nach dieser doch sehr umfangreichen, theoretischen Absteckung des Themenbereichs werden im fünften Kapitel die beiden ausgewählten, zeitgenössischen Inszenierungen *designed desires* und *Occupy the museum* einer eingehenden Analyse unterzogen. Im ersten Teil werden die Überschneidungen, die räumliche Dramaturgie der Arbeiten betreffend festgestellt und Kategorien gebildet. Auf diese herausgearbeiteten Merkmale beziehend sollen die Auswirkungen dieser spezifischen Verfahrensweisen auf die theatrale Kommunikation untersucht werden. Die in den vorherigen Kapiteln aufgegriffenen Theorien und Überlegungen können in die Analyse miteinfließen. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt zum einen in der Eruierung von konzeptionellen Gemeinsamkeiten und zum anderen in der Ermittlung der Auswirkungen dieser dramaturgischen Besonderheiten auf den Betrachtenden.

Im letzten, sechsten Kapitel werden diese Verfahrensweisen vor allem auf ihren politischen Gehalt hin kritisch beleuchtet. Entscheiden die Zuschauenden wirklich frei oder liegt eine versteckte Lenkung vor? Handelt es sich bei selbstbestimmtem Sehen um eine politische Praxis oder nur um eine leere Form? Um verschiedene Gesichtspunkte aufzuzeigen, werden unterschiedliche Theorien und aktuelle Standpunkte in die Diskussion eingeflochten.

2. Aktivierung der Zuschauenden – Ein Blick hinter die vierte Wand

In diesem Kapitel werden jene Theaterschaffenden hervorgehoben, welche einerseits das Theater nicht nur als Ort der Repräsentation und als Produktionsstätte falscher Wirklichkeitsvorstellungen sahen und andererseits ihr Publikum aktiver in den theatralen Prozess einbinden wollten. Die ZuschauerInnen waren ihrer Meinung nach nicht länger passive Voyeure einer Vorstellung, sondern aktiv teilnehmende Rezipienten. Diese Vorgehensweise sei nötig, um die BesucherInnen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und den gesellschaftlichen Bedingungen anzuregen.

2.1 Antonin Artaud: Theater der Grausamkeit

Der französische Autor und Regisseur Antonin Artaud äußert in seinem 1938 erschienen Werk *Das Theater und sein Double*⁸ Kritik an der damaligen Theaterlandschaft, welche seiner Meinung nach nur Lügen und Illusionen erzeuge. Als Lösung schlägt er das von ihm konzipierte *Theater der Grausamkeit* vor. Dieses zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es das Publikum nicht in einen durch die Poesie ausgelösten Trancezustand versetzt, sondern mit der grausamen Realität konfrontiert, wachrüttelt und physisch in das theatrale Geschehen involviert. Darin sieht er die Hauptaufgabe des Theaters. Einerseits dürfen die ZuschauerInnen von den in der Welt existierenden Ängsten, Brutalitäten, Krankheiten und erotischen Obsessionen nicht verschont bleiben, sondern gerade im Theater müssen diese menschlichen Trieb- und Gefühlszustände den Menschen vor Augen geführt werden. Andererseits müsse der/die ZuschauerIn endlich aus der Rolle des/der reinen Voyeurs/Voyeurin herausgelöst werden.⁹ Damit es zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Geschehen kommen könne, sei es nötig, die Dominanz des Theatertextes zu brechen und die räumliche Komponente stärker in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken.¹⁰ Die beiden

⁸ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1969 (Orig. *Le Théâtre et son double*, 1938).

⁹ Vgl. ebenda, S.84-89.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 95.

Bereiche Zuschauer- und Bühnenraum müssen deshalb an einen Ort zusammengelegt werden.

„[...] das Publikum wird unten, in der Mitte des Raumes, auf drehbaren Stühlen sitzen, so daß es dem Schauspiel folgen kann, das sich rundherum abspielt. [...] sie werden eine Entfaltung der Handlung auf allen Raumebenen und in allen Richtungen der Perspektive oben wie unten ermöglichen.“¹¹

Wenn das Theater sich gegen die neuen Medien behaupten will, seine Brisanz und Unerlässlichkeit zurück gewinnen will, müssen Realität und Theater, laut Artaud, wieder näher zusammengeführt werden. Gesetzte Grenzen von Text und Darstellungskunst müssen überschritten und die räumliche Anordnung von Zuschauenden und Bühne verändert werden. Die ZuschauerInnen sind in den Stücken Artauds zwar nicht aktiv Handelnde, doch wird es ihnen durch die Positionierung im Raum ermöglicht, in stärkerem Ausmaß am Geschehen auf der Bühne teilzunehmen. Durch die extremen Darstellungsformen kommt es zu einer „Knechtung der Aufmerksamkeit“¹² und einer intensiveren Auseinandersetzung, die erregt und wachrüttelt. Die räumliche Offenheit und das Konzept mehrerer Ebenen ermöglicht den ZuschauerInnen - im Gegensatz zum traditionellen Theatergebäude des 19. Jahrhunderts - mehrere Perspektiven einzunehmen.

Artaud thematisiert in seinen Werken das Verhältnis der Zuschauenden zum theatralischen Geschehen und strebt deren stärkere Einbindung an. Durch die realistische Art der Darstellung, die räumliche Disposition sowie die Schaffung mehrerer möglicher Perspektiven sollen die ZuschauerInnen das Geschehen intensiver wahrnehmen. Die ZuschauerInnen können dabei zwar frei entscheiden, was sie sehen möchten, aber haben nicht die Freiheit, sich vollständig von dem Geschehen zu distanzieren. Sie können wegsehen, aber nicht so einfach weggehen. Um diese Intensität zu erreichen, braucht es aus seiner Sicht durchaus regulierende Vorgehensweisen, Einschränkungen und Zwang.

¹¹ Ebenda, S. 103.

¹² Ebenda, S. 98.

2.2 Erwin Piscator: Synthese von Bühne und Publikum

Erwin Piscators Ideen zum Theater hatten einen starken Einfluss und prägten die Theater- und Kunstlandschaft der 1920er- und 1950er-Jahre fortwährend. Er verstand das Theater als Instrument des Klassenkampfes und versuchte die beiden Komponenten Kunst und Politik in seinen Arbeiten näher zusammen zu rücken.

Im Allgemeinen setzte sich sein Publikum zu Beginn in den 1920er-Jahren vorrangig aus Proletariern zusammen und Piscator wählte die politische Revue, um seine ZuschauerInnen zu erreichen. Seine Stücke wurden an möglichst vielen verschiedenen Orten, wie beispielsweise auch einem umgebauten Zirkuszelt, mit Unterstützung der Kommunistischen Partei Deutschlands, gezeigt. Später wendete er sich stärker dem epischen Theater zu, um sein zunehmend bürgerliches Publikum in der Volks- oder Piscator-Bühne zu aktivieren.¹³ Um die Menschen stärker in die Theaterproduktion einzubeziehen, mit der geschichtlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und zum aktiven Mitdenken anzuregen, war es ihm stets wichtig, die starren Grenzen aufzuweichen und mehr Nähe zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen herzustellen¹⁴.

Diesen Bestrebungen folgend wählte Piscator zwei spezifische Verfahrensweisen. Zum einen bediente er sich der Mittel des Dokumentartheaters, welches von ihm in der Zwischenkriegszeit konzipiert wurde. Dabei werden Zeitdokumente, Filme und Fotografien in das Stück eingearbeitet und bilden ein Pendant zur Bühnenhandlung. Die Montage von Dokumenten in die Handlung schafft, laut Piscator, eine zusätzliche Kommentarebene zum Geschehen auf der Bühne. Der Film bietet die Möglichkeit, die räumlichen Grenzen auf der Bühne zu überschreiten und aktuelle, gesellschaftspolitische Problematiken, wie beispielsweise nach dem Zweiten Weltkrieg die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, zu thematisieren.¹⁵ Die schlichte Einbindung von Dokumenten war aber für Piscator keineswegs ausreichend.

¹³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel: A.Francke 1997, S. 151-156.

¹⁴ Vgl. Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien [u.a.]: Böhlau [u.a.] 2010, S. 95.

¹⁵ Vgl. ebenda, S. 103-107.

„Neben der kognitiven Wahrnehmung sollte das emotionale Bewusstsein mit allen Sinnesreizen angesprochen werden.“¹⁶ Laut Piscator könne diese Aktivierung aller Sinnesreize nur mit einer veränderten räumlichen Anordnung erreicht werden und würde eine andere Raum- bzw. Bühnenkonstruktion erfordern. Auf seine Anforderungen Rücksicht nehmend entwarf der deutsche Architekt und Begründer des Bauhaus Stils Walter Gropius 1927 das Model des Totaltheaters¹⁷. Dieses hochtechnisierte Bühnenkonzept, welches auf Grund mangelnder finanzieller Mittel nie realisiert wurde, sollte es erlauben, verschiedene Bühnenformen, wie die eines Amphitheaters oder einer Zirkusmanege, nach Belieben in einem Theatergebäude zu realisieren¹⁸. Da dieses gewünschte Bühnenmodell nicht umgesetzt werden konnte, musste sich Piscator für seine Inszenierungen mit der Guckkastenbühne zufrieden geben. Um die gewollten räumlichen Veränderungen zu erhalten, war er gezwungen, andere Wege zu finden, um eine vergleichbare Wirkung zu erzielen. Ein Mittel dafür war, wie bereits angesprochen, der Film, mit dessen Hilfe es möglich war, andere Räume auf die Bühne zu bringen. Ebenso kamen simultan dazu Geräusche zum Einsatz und trugen zu einer räumlichen Erweiterung und allgemeinen Verdichtung des Bühnengeschehens bei. Von den ZuschauerInnen wird dabei eine ständige Aufmerksamkeit und hohe Wahrnehmungsleistung verlangt.¹⁹ Seine Art der Inszenierung, die gleichzeitige Darstellung und Überlagerung von Projektionen, Geräuschen und Bühnenhandlung, erforderte eine neue Wahrnehmung. Erika Fischer-Lichte setzt diese neuen Seh- und Hörgewohnheiten, die Piscator in seinen Stücken erzeugt, mit einer „Kulturrevolution“²⁰ gleich. Durch die Montage von Dokumenten und vor allem durch die variable Bühnenstruktur wollte Piscator die Trennung zwischen ZuschauerInnen und Bühnengeschehen aufheben und „ein einziger großer Versammlungssaal“²¹ sollte entstehen.

¹⁶ Ebenda, S.110.

¹⁷ Vgl. Piscator, Erwin, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Hg. Michael Schwaiger, Wien: Brandstätter 2004, S. 52-53.

¹⁸ Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S. 110.

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 166.

²⁰ Ebenda, S.172.

²¹ Piscator, Erwin, *Zeittheater: "Das politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 67.

Obwohl Brecht und Piscator die Vorgehensweise des epischen Theaters für ihre Bühnenarbeit wählten, unterscheiden sich ihre Arbeiten dennoch in einigen Aspekten. Die Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten werden im folgenden Kapitel ebenfalls berücksichtigt und herausgearbeitet.

2.3 Bertolt Brecht: Unterbrechung und Distanz

Bertolt Brecht gilt als Begründer des epischen Theaters und setzte sich Zeit seines Lebens mit verschiedenen Fragen zu Theater, Darstellungsweisen und Medien theoretisch auseinander. Die Hauptaufgabe des epischen Theaters sieht er darin, „daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen.“²² Diese Auffassung, dass das Publikum aktiviert und zum kritischen Hinterfragen aufgefordert werden soll, teilt auch Piscator. Beide lehnen ein Theater der Illusionen ab, doch ihre Herangehensweisen unterscheiden sich in einigen Punkten voneinander.

Im Gegensatz zu Piscator, der zwischen ZuschauerInnen und Bühnengeschehen eine Nähe herstellen wollte, wählte Brecht den konträren Weg. Seiner Meinung nach erfordere es gerade die Distanz, um das Geschehen besser reflektieren zu können. Ihm war es deshalb wichtig, dass Bühnen- und Publikumsraum streng voneinander getrennt bleiben. Um diese kritische Reflexion zu fördern, enthielten seine Stücke Unterbrechungen, Kommentarebenen und fremd wirkende Elemente (Verfremdungseffekt)²³. Die zum Gezeigten zusätzliche kommentierende Ebene schaffte Brecht mit fotografischen Dokumenten, Musik, wie beispielsweise Kompositionen von Kurt Weill und Hanns Eisler, und/oder Chören. Außerdem integriert er explizit narrative Elemente, wie beispielsweise die zusätzliche Projektion oder Zuschaltung einer Erzählerstimme²⁴. Piscator setzte filmische und fotografische Dokumente im Gegensatz zu Brecht zur Abbildung der Wirklichkeit

²² Brecht, Bertolt, „Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, *Schriften zum Theater 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 186f.

²³ Vgl. Schwaiger, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*, S. 10f.

²⁴ Vgl. Greisenegger-Georgila, Vana, „Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht“, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Hg. Michael Schwaiger, Wien: Brandstätter 2004, S. 82.

und politisch, historischer Ereignisse ein²⁵. Bei Brecht fließen die einzelnen Teile nicht wie sonst so oft ineinander und bilden ein harmonisches Ganzes, sondern sollen verfremdend wirken. Auch der Schauspielstil wird zugunsten des Verfremdungseffekts stark abgeändert. Die DarstellerInnen werden aufgefordert, nicht vollständig in die Rolle der Figur zu schlüpfen, sondern gezielt Abstand von der Darstellung zu nehmen²⁶.

In der Bühnengestaltung unterscheiden sich die Konzepte Piscators und Brechts ebenso stark voneinander. Im Gegensatz zu Piscators hochtechnisiertem Totaltheater kommt die Bühne Brechts mit nur wenigen Mitteln aus. Für ihn muss eine Bühne praktisch, simpel und leicht veränderbar sein. Die Bühne solle außerdem keine fertige Illusion darstellen, sondern Anregungen liefern, die in der Fantasie des Betrachtenden weitergesponnen werden können. Caspar Neher war für viele Bühnenbauten in Brechts Stücken verantwortlich. Für die dialektische Bühne gilt, dass ein deutlicher Unterschied besteht zwischen der Fläche, so zum Beispiel die Projektion einer Fotografie, und dem eigentlichen Raum, in dem die Handlung stattfindet. Diese beiden Bereiche müssen voneinander getrennt bleiben. Sie können in Wechselbeziehung treten, sollen aber keinesfalls ein harmonisches Ganzes bilden.²⁷ Diese Grundeigenschaft korreliert mit dem Gestaltungselement der zweigeteilten Bühne, welche Brecht für seine Stücke vorsieht²⁸. Ebenso könnten die Lichtquellen durchaus ersichtlich sein, da dem/der ZuschauerIn ohnehin bewusst sein müsse, dass er/sie sich im Theater befindet.

Ein weiteres interessantes Element dieser Bühnenkonstruktion stellen die Requisiten dar. Die Möbel wurden perspektivisch gebaut und sollten die Dreidimensionalität der Theaterbühne hervorheben. So wurden beispielsweise die Tisch- und Stuhlbeine so gekürzt, dass die SchauspielerInnen gestaffelt saßen.²⁹ Diese Vorgehensweise bringt auch mit sich, dass die Bühne genau auf die eine

²⁵ Vgl. Schwaiger, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*, S. 14.

²⁶ Vgl. Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 63, (Bibliothek Suhrkamp; Bd. 41).

²⁷ Vgl. Greisenegger-Georgila, „Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht“, S. 74.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 81.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 90.

Blickrichtung der ZuschauerInnen abgestimmt ist, da ansonsten die Wirkung verfälscht wird.

Brecht war also gewillt, sein Publikum nicht wie bei Piscator durch Nähe zu aktivieren, sondern durch Distanz. Die ZuschauerInnen sollten sich eben nicht mitten im Bühnengeschehen befinden, sondern aus der Distanz die gezeigten Dinge nüchtern und kritisch betrachten. Verwunderlich ist, dass die Wahrnehmung der ZuschauerInnen durch die spezielle Bauweise der Möbel nachretuschiert bzw. bearbeitet wurde. Dies und die strikte Aufrechterhaltung der Distanz führen zu einer fixierten Zuschauerposition im Publikumsraum. Die Zuschauenden werden im metaphorischen Sinn bewegt und durch das Gezeigte zum aktiven Mitdenken motiviert.

2.4 Peter Handke: „Sie werden kein Schauspiel sehen“³⁰

Das im Titel verwendete Zitat aus Peter Handkes erstem Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* bringt seine Intention und das Hauptmerkmal seines Stücks zum Ausdruck. Ähnlich wie Brecht und Piscator lehnt auch der österreichische Autor ein Theater ab, das seinen Zuschauenden eine Illusion vorgaukelt. Der Sprache kommt in seinen Stücken als kommunikative Handlungsweise eine zentrale Bedeutung zu³¹. So sieht er in *Publikumsbeschimpfung* davon ab, Figuren miteinander in Dialog treten zu lassen, sondern lässt sie sich direkt an das Publikum wenden. Die Schauspielenden geben nicht den Text einer fiktiven Figur wieder. Durch diese Verwendung der Sprache und das Schaffen einer speziellen kommunikativen Situation werfen die SchauspielerInnen einen Blick hinter die vierte Wand. Die Vorgehensweise in seinen ersten Stücken beschreibt Handke wie folgt:

³⁰ Handke, Peter, „Publikumsbeschimpfungen“, *Die Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 15, (Orig. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966).

³¹ Vgl. Roelcke, Thorsten, *Dramatische Kommunikation. Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994, S. 107.

„Die Methode bestand darin, daß kein *Bild* mehr von der Wirklichkeit gegeben wurde, daß nicht mehr die Wirklichkeit gespielt und vorgespielt wurde, sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde.“³²

In diesem Satz hebt er hervor, dass seine Herangehensweise darin bestand, keine Abbilder der Wirklichkeit zu konstruieren, also er nicht gewillt war, eine möglichst reale Darstellung oder mögliche Handlung auf die Bühne zu bringen. Hingegen sprechen die SchauspielerInnen Wörter und Sätze, die sich auf die tatsächliche Situation beziehen. Die Identifikation des Zuschauers mit Figuren des Theaterstücks wird nicht angestrebt. Im Text wird explizit auf die etablierte Rollenverteilung sowie die Handlungsweisen bzw. Funktionen von DarstellerInnen und Publikum Bezug genommen. „Sie schauen uns *an*. Sie werden angeschaut. Sie sind ungeschützt. Sie haben nicht mehr den Vorteil derer, die aus dem Dunkeln ins Licht schauen.“³³ Die ZuschauerInnen rücken ins Zentrum des Interesses. Sie werden direkt angesprochen und ihre sichere Position hinter einer gedachten vierten Wand hinterfragt. Von einer Darstellung einer möglichen Wirklichkeit wird abgesehen und die theatralen Rahmenbedingungen werden zum Thema der Vorstellung. „Das Theater wird gefesselt. [...] Wir sind nicht spielfreudig. Wir spielen Ihnen keine Welt vor.“³⁴ Durch diese Verwendung der Sprache findet, laut Roelcke, eine Zurückführung auf die Kommunikationssituation im Theater statt und die Zuschauenden werden auf diese etablierten Muster und Rollenverteilungen hingewiesen³⁵.

In dem Stück *Publikumsbeschimpfung* widmet sich Handke den Rahmenbedingungen bzw. der Form einer Theateraufführung. Er macht die etablierte Raumaufteilung und Rollenverteilung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden zum Thema und prangert diese starre Struktur an. In Hinblick auf die Theatergeschichte ist dieser Text Handkes von zentraler Bedeutung und hatte Einfluss auf manche spätere Entwicklungen.

³² Handke, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 27.

³³ Handke, „Publikumsbeschimpfung“, S. 16.

³⁴ Ebenda, S. 19.

³⁵ Vgl. Roelcke, *Dramatische Kommunikation*, S. 109f.

3. Bruch mit der Konvention – Räume anders denken

Im vorherigen Kapitel wurden Theaterschaffende besprochen, die gewillt waren, die ZuschauerInnen zum Mitdenken zu animieren. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelten sie neue Formen der Darstellung und teilweise Veränderungen in Bezug auf die räumliche Anordnung. In diesem Kapitel wird nun vorrangig auf das Thema Raum eingegangen.

Dabei werden zunächst zwei den Raum thematisierende Abhandlungen von Michel Foucault besprochen. Seine Schriften zu Heterotopien und Raum sind nicht nur im Zusammenhang mit Architektur interessant, sondern ermöglichen neue Zugänge in Bezug auf das Theater und dessen Rolle in der Gesellschaft. Seine Ideen und Schlussfolgerungen zu Raum, Überwachung und Macht werden alsdann in Bezug auf die traditionelle Guckkastentheaterkonstellation kritisch besprochen, um eine differenzierte Sichtweise aufzuzeigen und im Folgenden eine stärkere Unterscheidung zu anderen Theaterformen zu ermöglichen.

Danach wird auf Entwicklungen des Theaters in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eingegangen. Zu dieser Zeit gab es einige Theaterschaffende und Architekten, die das Verhältnis zum Publikum thematisierende architektonische Entwürfe anfertigten und räumliche Änderungen innerhalb des Theatergebäudes ersannen. Wenige Jahre später wandten sich manche Theaterleute ganz von der traditionellen Bühne ab und begannen neue Räume außerhalb des Theatergebäudes für ihre Produktionen aufzusuchen. Am Ende des Kapitels wird die Theaterarbeit von Augusto Boal vorgestellt, der in seinen Arbeiten in zweifacher Hinsicht einen Schritt weiter ging. Sein Ziel, die ZuschauerInnen wirklich in den Stückprozess einzubinden, verlangte nach neuen Arbeitsmethoden und einer damit verbundenen räumlichen Umorientierung. Das Verhältnis zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen und die damit korrelierenden Umstände wurden von ihm schlichtweg neu gedacht.

3.1 Michel Foucault: Heterotopie und Macht

3.1.1 Theater als Gegenraum

In einem Radiovortrag³⁶ 1966 widmete sich Michel Foucault jenen Orten in unserer Gesellschaft, die realen Standort und Utopie in sich vereinen. Diese *Gegenräume* werden von ihm als *Heterotopien* bezeichnet. Um diese Heterotopien zu bestimmen, nennt er fünf Grundsätze, die an dieser Stelle kurz beschrieben werden.

Zu allererst gibt es, seiner Meinung nach, keine Gesellschaften, die nicht über Heterotopien verfügen. Diese können in sehr unterschiedlicher Weise auftreten und sind einem steten Wandel unterworfen, was als zweite Eigenschaft genannt wird. Heterotopien können sich verändern oder verschwinden und neue andersartige Formen können entstehen. Früher gab es beispielsweise Stätten und Orte, an denen sich Frauen, die gerade ihre Regelblutung hatten, aufhalten konnten. Foucault bezeichnet jene Orte als *Krisenheterotopien* und nennt sie als Beispiel für eine vergangene Heterotopie, die mit der Zeit verschwunden und in unserer heutigen Gesellschaft kaum noch anzutreffen ist. Als drittes Merkmal wird genannt, dass eine Heterotopie ebenso meist eine Ansammlung mehrerer Orte ist. Dies ist auch im Theater der Fall, wenn in einem Stück mehrere fiktive Orte auf ein und derselben Bühne in unterschiedlicher Abfolge dargestellt werden. Als vierten Grundsatz nennt Foucault, dass Heterotopien oft in Verbindung zu einer zeitlichen Konstante stehen, also gemeinsam mit der sogenannten *Heterochronie*. So haben - um beim Thema zu bleiben - Theaterstücke eine ganz andere zeitliche Variable als zum Beispiel Museen. Ein Museum oder eine Bibliothek versucht, Dinge bis ins Unendliche zu sammeln sowie mehrere Zeitepochen an einem Ort zu vereinen. Es soll ein offener Raum voller Ideen, verschiedener Stilepochen und Kunstwerke geschaffen werden. Ein Theaterstück hingegen ist zeitlich stärker begrenzt und nicht *ewigkeitsorientiert*, um es mit den Worten Foucaults zu sagen. Als letzten Grundsatz nennt Foucault, dass Heterotopien stets von ihrer Umgebung isoliert sind sowie über ein Prinzip der Öffnung bzw. Abschließung verfügen. Heterotopien

³⁶ Foucault, Michel, „Die Heterotopien“, *Schriften zur Medientheorie*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 119-127.

sind von der Außenwelt vollkommen abgeschlossen, gleichzeitig aber auch jedem zugänglich.³⁷ Ebenso ist die Ausgangssituation bzw. Intention, die zur Schaffung einer Illusion führen soll, von nicht unwesentlicher Bedeutung. Es macht sehr wohl einen Unterschied, ob ein in einer Heterotopie geschaffenes, illusionistisches System darauf zielt verwirklicht zu werden oder ob von Anfang an eine Fiktion ohne Wirklichkeitsanspruch geschaffen wird.³⁸

All diese Eigenschaften einer Heterotopie können auf das Theater umgelegt werden. So finden Theaterstücke meist, außer es handelt sich um Theater im öffentlichen Raum, in von ihrer Umwelt abgeschlossenen, eigens dafür geschaffenen Räumen, den Theatergebäuden, statt. Jene Eigenschaft, dass Heterotopien trotz ihrer Isoliertheit allen Menschen zugänglich sind, trifft auf das Theater nur bedingt zu. Der Zutritt ist im Allgemeinen nur möglich, wenn man auch das nötige Geld für die Eintrittskarte aufbringen kann. An welchen Orten Theater stattfindet und wie diese Produktionen auszusehen haben, ist einer ständigen Veränderung unterworfen und kann je nach Epoche und Gesellschaft unterschiedliche Formen annehmen.

3.1.2 Theater, ein serieller Raum (?)

Foucault entwickelt in seinen Schriften interessante Sichtweisen zu räumlichen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf den menschlichen Körper. Um Unterschiede sowie Charakteristika verschiedener theatraler Raumkonzepte herauszuarbeiten, sollen in diesem Kapitel Theorien von Foucault mit dem Theaterraum in Verbindung gebracht werden. Es wird von einem traditionellen Theaterbau, wie er auch heutzutage noch allorts zu finden ist, mit festgelegten Plätzen für die ZuschauerInnen und einem davon abgetrennten Bühnenraum, auf dem sich die SchauspielerInnen aufhalten, ausgegangen. Diese Bauweise und Konstruktion von Theater unterscheidet sich in Bezug auf seine räumliche Aufteilung und seinem Verhältnis zwischen Zuschauenden und Schauspielenden stark von jenen in dieser Arbeit thematisierten Inszenierungsformen. Die Behauptung, dass die Raumaufteilung der traditionellen Guckkastenbühne einem

³⁷ Vgl. ebenda, S. 120-124.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 126.

seriellen Raum nach Foucault gleicht, ist sicher gewagt. Doch soll der Vergleich an dieser Stelle mit Hilfe von Foucaults Theorie zu Macht und Disziplinierung, wie er sie in seinem Werk *Überwachung und Strafen* 1976 formulierte, erprobt werden.

In seinem Werk spannt Foucault geschichtlich einen großen Bogen. An die Stelle

„[...] des Straf-Theaters, wo dem Gesellschaftskörper eine Dauervorstellung der Züchtigung gegeben werden soll, ist eine große, geschlossene, komplexe und hierarchisierte Architektur getreten, die sich in den Körper des Staatsapparates integriert.“³⁹

Die Rede ist dabei vom Übergang von öffentlichen Hinrichtungen und Martern zur Entstehung von Gefängnissen Mitte des 19. Jahrhundert. Diese Vereinnahmung und Unterwerfung des Körpers, eine bis ins Detail gehende Ordnung, die Disziplinierung und Codierung jeder Bewegung, wie sie im Gefängnis stattfindet, breitete sich, laut Foucault, aus und erstreckte sich auf die unterschiedlichsten Bereiche der Gesellschaft, wie die Medizin, das Schulwesen oder das Militär. Diese Verfahrensweise ermöglichte es, eine Vielzahl von Menschen gleichzeitig zu überwachen, zu disziplinieren und zu organisieren. „Die Disziplin steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen).“⁴⁰

Auf welche Art sich Macht in den städtischen Raum einschreiben kann, behandelt auch der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefèbvre in seinem Werk *Die Revolution der Städte*. Der städtische Raum kann, laut Lefèbvre,

„zum Ort [...] der Macht im Reinzustand werden. Er ist in feste, abgestufte, hierarchisierte Strukturen eingezwängt, Gebäude in der Gesamtheit der Stadt, die von den sichtbaren oder unsichtbaren Grenzen der Erlässe und Verwaltungsverordnungen umschlossen ist.“⁴¹

Diesbezüglich kann eine Parallele zwischen Foucault und Lefèbvre hergestellt werden. Lefèbvre teilt mit Foucault die Auffassung, dass sich Macht in der räumlichen Struktur der Stadt manifestieren kann. Dabei konzentriert sich Foucault jedoch stärker auf die Ausprägungen der Macht innerhalb einzelner Institutionen.

³⁹ Foucault, Michel, *Überwachung und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 142013, S. 149.

⁴⁰ Ebenda, S. 177.

⁴¹ Lefèbvre, Henri, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt am Main: Hain 1990, (Org. *La révolution urbaine*, Paris: Gallimard 1970), S. 140.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit sich die Prinzipien der Disziplin nach Foucault auf den traditionell konstruierten Theaterbetrieb umlegen lassen. Zunächst ist die Verteilung der Individuen im Raum essenziell. In „Kunst der Verteilung“⁴² beschreibt Foucault vier Merkmale. Einerseits muss der Ort baulich von seiner Umwelt abgetrennt sein, was ohne Frage auf das Theatergebäude zutrifft. Zweitens muss dafür gesorgt werden, dass jedem Individuum ein Platz zukommt. Foucault spricht dabei von der *Parzellierung* des Raumes. Dadurch soll einerseits das „diffuse Herumschweifen“⁴³ sowie die „unnütze und gefährliche Anhäufung“⁴⁴ von Personen verhindert werden. Andererseits muss es möglich sein, An- und Abwesenheiten möglichst schnell festzustellen. Wenn man sich nun also den Raum des traditionellen Theaters vor Augen führt mit seinen gegliederten Sitzreihen, auf deren Plätzen die ZuschauerInnen angehalten werden, während der Vorstellung zu verharren, muss nicht mehr viel hinzugefügt werden und der Vergleich wird ersichtlich. Die dritte Eigenschaft, die ebenfalls leicht auf das Theater umgelegt werden kann, ist die genaue Zuteilung von Plätzen an die einzelnen Personen, also die Aufteilung der Sitzplätze an die BesucherInnen. Diese Vorgehensweise erlaubt einerseits die völlige Ausnutzung des Raumes sowie dessen einfachere Überwachung. Das vierte Charakteristikum stellt die genaue Verteilung dieser Plätze im Raum dar. Die einzelnen Subjekte sind austauschbar und werden allein durch ihre Anordnung und Platzierung individualisiert. Sie werden bestimmt durch den *Rang*.

Die Errungenschaft der Disziplin sind demnach „»lebende Tableaus«, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten“⁴⁵ machen. Ein serieller Raum ermöglicht die optimale Ausnutzung des Raumes, die Anordnung von Individuen sowie deren Überwachung und verhindert, dass diese miteinander in Kontakt treten und sich zusammenschließen. Auch im Zusammenhang mit den Methoden zur „Kontrolle der Tätigkeit“⁴⁶ lassen sich einige Gemeinsamkeiten mit einem traditionell ablaufenden Theaterabend finden. Dementsprechend ist auch ein Theaterabend sehr stark zeitlich gegliedert und

⁴² Vgl. Foucault, *Überwachung und Strafen*, S. 181-187.

⁴³ Ebenda, S. 183.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 190.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 192-198.

rhythmisiert, wie Einlass, Pause, etc. Um diese Zeitplanung aufrecht zu erhalten und den größten Nutzfaktor zu gewährleisten, soll infolgedessen auch jegliche Art von Störungen vermieden werden. Aus diesem Grund werden wir auch im Theater oft zu Beginn gebeten, unser Mobiltelefon während der Vorstellung abzuschalten. Diese zeitlichen Bausteine sind aneinander gereiht und mit dazugehörigen Zeichen und Tätigkeiten verbunden, wie das Läuten als Signal für den bevorstehenden Beginn oder die Fortsetzung des Stücks oder das Verbeugen am Ende des Stücks und der darauf folgende Applaus des Publikums. Wie bereits angemerkt, soll vor allem auch die Zeit einem ökonomischen Nutzfaktor entsprechen, was dazu führt, dass menschliche Bedürfnisse, wie Essen, Trinken und auf die Toilette gehen, bestmöglich in der Pause befriedigt werden sollen.

Nicht alle, aber doch der Großteil der von Foucault beschriebenen Techniken, die sich in seinem Fall vor allem auf das Militärwesen beziehen, können scheinbar auch auf den traditionellen Theaterbetrieb umgelegt werden, um die Schar der BesucherInnen zu organisieren, zu disziplinieren und einzuteilen. Ob nun ein traditioneller Theaterraum mit seinem von der Bühne abgetrennten Zuschauerbereich einen seriellen Raum darstellt oder nicht, sei dahingestellt. Fest steht jedoch, dass der traditionelle Theaterraum einige Gemeinsamkeiten mit einem seriellen Raum, wie ihn Foucault beschreibt, aufweist.

3.2 Theater außerhalb der vier Wände

3.2.1 Mobilität als architektonisches Konzept

Jacques Polieri, ein französischer Regisseur und Szenograph, vertrat die Meinung, dass die Darstellungsmöglichkeiten beim Theater noch nicht ausgeschöpft seien und war daran interessiert, ein über das Rezitieren von Texten hinausgehendes, multimediales Kunstwerk zu schaffen. Die zusätzliche Integration von filmischen Elementen, simultan zum Geschehen auf der Bühne, würde, laut Polieri, dem Gezeigten eine unheimliche Dynamik verleihen und die Kontinuität zerstören. Diese Vorgehensweise beinhaltet die Möglichkeit der Betrachtung von „Kunst und

Realität im Bewußtsein allgegenwärtiger Simultaneität⁴⁷. Diese Ideen und Vorschläge verlangten neue räumliche Konzepte. Einige Architekten entwickelten Entwürfe, die sich auf die Forderungen des *Théâtre mobile* von Polieri stützten.⁴⁸ Einer dieser Entwürfe stammte von dem deutschen Architekten Werner Ruhnau.

Ruhnau teilte die Idee von einem flexibleren Theaterraum mit Polieri und war gewillt Theaterräume zu schaffen, die „das fixierte Verhältnis von Bühnen- und Zuschaueranteil“⁴⁹ auflösen und der „Regisseur Abend für Abend den Raum selber bauen kann“⁴⁷. Es sollte weder fixierte Wände noch einen festen Publikums- bzw. Bühnenbereich geben, sondern alle Elemente sollten je nach Theaterproduktion im Raum anders arrangiert werden können. Ruhnau orientiert sich dabei auch an den Arbeiten von Gropius und Piscator zum *Totaltheater* und bedient sich in seinem Artikel deren Begrifflichkeiten, wie *Licht- und Raumklavier*.⁵⁰ Seine Konstruktion von einem idealen Theatergebäude bezeichnet er wie Polieri als *Mobiltheater* und später als *Podienklavier* oder *multiperspektivisches Theater*.⁵¹ Demnach gibt der/die TheaterregisseurIn vor, wie der Raum für das nächste Stück aussieht und nicht umgekehrt. Durch Podien, Hebebühnen, verschiebbare Elemente und Wände können je nach Theaterproduktion unterschiedliche Räume zusammengestellt werden.

„Endlich muß das Theater als baulich fixiertes Ereignis mit allen seinen Behinderungen so weit immaterialisiert werden und dafür den Charakter eines Instruments erhalten, daß es in jedem beliebigen Lebensbezirk Wirklichkeit werden kann.“⁵²

Sein Plan für das Musiktheater der Stadt Gelsenkirchen wurde 1959 verwirklicht. Das Versetzen und Austauschen des Zuschauer- und Bühnenbereichs, laut Ruhnau, „das wichtigste Merkmal eines echten Raumklaviers“⁵³, ist jedoch nur im »Kleinen Haus« möglich. Dieser Saal bietet die Möglichkeit unterschiedliche räumliche Konstellationen zu kreieren (Abb. 1a-c).

⁴⁷ Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900 - 1980*, Berlin: Reimer 1999, S. 348.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 346-350.

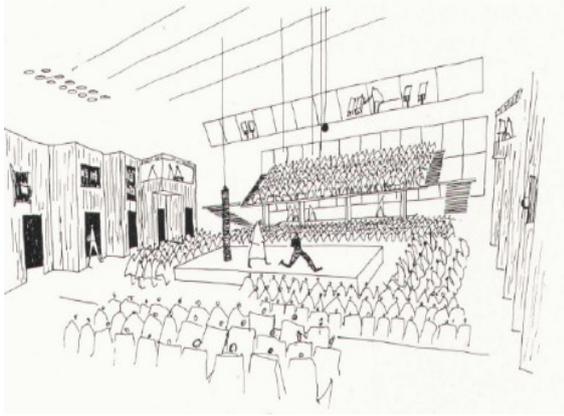
⁴⁹ Ruhnau, Werner, „Innen und Außen im Theaterbau“, *Bühnentechnische Rundschau* 4, 1960, Ergänzungen zu Bild 19, S. 10.

⁵⁰ Vgl. Ruhnau, Werner, „Aus der Sicht des Architekten“, (*Das Werk* 47/9, 1960, S. 309.

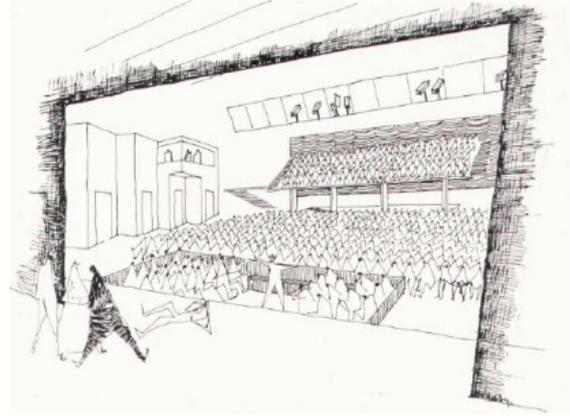
⁵¹ Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 326.

⁵² Ruhnau, „Aus der Sicht des Architekten“, S. 309.

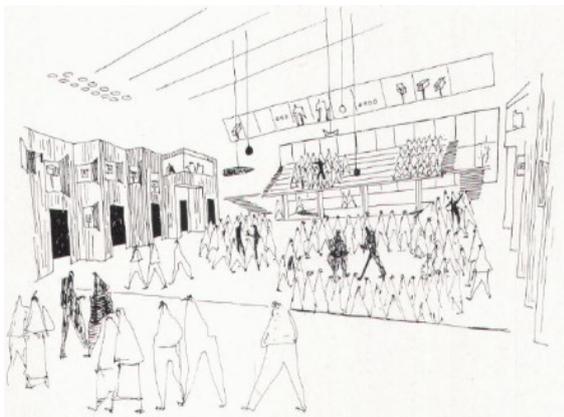
⁵³ Ebenda, S. 310.



1a



1b



1c

Abb. 1a-c: Theater der Stadt Gelsenkirchen, Skizzen der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten

Um die räumliche Dimension eines Stücks für die ZuschauerInnen erfahrbar zu machen, spielt für Polieri neben der Variierung und Umgestaltung des Raumes zusätzlich die Simultanität der Ereignisse eine entscheidende Rolle. Durch das Vorhandensein mehrerer Bühnen, die gleichzeitig bespielt werden, und dem gezielten Einsatz von Licht und Abdunkelung wird es dem/der ZuschauerIn ermöglicht, das Geschehen aus unterschiedlichen Blickrichtungen und Distanzen zu verfolgen. Der Raum wird dadurch von den ZuschauerInnen als Ganzes anders wahrgenommen, erhält Tiefe und ist Teil der Inszenierung. Durch die stete Simultanität aller Geschehnisse, im Theater oder im alltäglichen Leben, soll zusätzlich ein Konnex zwischen Kunst und Realität hergestellt werden.⁵⁴ Lehmann beschreibt dies als einen *zentrifugalen Raum*, welcher sich durch seine Größe und

⁵⁴ Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 348-350.

die simultan ablaufenden Ereignisse dem alles wahrnehmenden Blick der ZuschauerInnen entzieht⁵⁵.

Polieri war diese Dynamisierung des ganzen theatralen Prozesses dennoch zu wenig. Es reichte ihm nicht aus, dass die ZuschauerInnen von Drehsesseln aus die verschiedenen Geschehnisse verfolgen konnten. Daher ersann er die Methode des *Théâtre du mouvement total*, bei dem die ZuschauerInnen selbst in Bewegung gebracht werden sollten. Er ließ kugelförmige Theaterräume entwerfen, in denen es möglich war, den Publikumsbereich samt ZuschauerInnen in alle Richtungen zu bewegen.⁵⁶ Diese Überlegungen räumten den ZuschauerInnen jedoch weniger Entscheidungsfreiraum ein, da ihnen dadurch eine Blickrichtung mehr oder minder vorgegeben würde.

Der/die ZuschauerIn würde zwar durch den Raum bewegt, säße jedoch die ganze Zeit über unbewegt auf seinem/ihrem Sitzplatz. Silke Koneffke kritisiert diese Gedankenspiele von Polieri in ihren Ausführungen und ist der Meinung, diese Inszenierungen haben mehr mit einer „Multimedia-Show“⁵⁷ als mit dem Theater gemein.

In diesem Kapitel wurden die Versuche einiger Theaterleute aus den 1960er-Jahren, wie Ruhnau und Polieri, geschildert, neue Theaterräume zu kreieren, die andere räumliche Nutzungsvarianten und Anordnungen bieten. Man kann von einer räumlichen Öffnung des Theaters zum Außenraum sprechen. Die Verglasung des Theaters in Gelsenkirchen weist auf eine Entwicklung hin, die zu dieser Zeit begonnen hat und in den folgenden Jahren fortgeführt und erweitert wurde. In diesem Zusammenhang wurden Aspekte, wie simultane Darstellung, Perspektive und Bewegung relevant und im Theater stärker thematisiert.

⁵⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 285f.

⁵⁶ Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 352-354.

⁵⁷ Ebenda, S. 358.

3.2.2 Erschließen neuer Spielorte und flexible Raumnutzung

Während in den 1960er Jahren versucht wurde, die Theaterräume anders zu modellieren, um eine flexiblere räumliche Anordnung zu ermöglichen, so zeigte sich in den 1970er Jahren weniger der Wille zur Veränderung des Bestehenden, sondern die Absicht, die Grenzen des Theaters auszuloten und neue Spielorte außerhalb der bestehenden Theatergebäude aufzusuchen. „In kaum einer Periode wurde die Rolle der Zuschauer so wichtig, so bewußt und gezielt reflektiert, selten mußte das Publikum so intensiv mitarbeiten“⁵⁸, fasst Silke Koneffke die Bestrebungen dieses Jahrzehnts zusammen. Aus diesem Grund wird in diesem Kapitel auf einige wichtige Projekte und Arbeiten dieser Jahre näher eingegangen und relevante Aspekte, die den Raum sowie die Kommunikation mit dem Publikum betreffen, herausgearbeitet.

Zuerst wird die Produktion *Hôtel Moderne* des Théâtre National de Strasbourg erwähnt, welche im Jahr 1979 in einem leer stehenden Bürogebäude in Straßburg aufgeführt wurde. Das Haus wurde für das Theaterstück wie ein Hotel gestaltet und ausgestattet. Die SchauspielerInnen schlüpften in die Rolle des Hotelpersonals und begegneten den BesucherInnen, als wären diese Gäste in der Unterkunft. Dieser Vorgang löste die ZuschauerInnen aus ihrer Position des stillen Beobachters, teilte ihnen eine Rolle zu und machte sie dadurch peripher zu einem Teil der Handlung. Von Beginn an hatten sie eine Rolle inne und konnten sich ihrer Teilnahme und einer möglichen Interaktion nicht entziehen. Die Zuschauenden wurden etappenweise eingelassen, hielten sich zuerst gesammelt in der Hotelrezeption auf und wurden dann einzeln zu unterschiedlichen Zimmern geführt. Sie wurden von der Masse getrennt, isoliert und einzeln angesprochen. Völlige Passivität war dabei ausgeschlossen. Im Laufe des Stücks erfuhren sie mehr über das Hotelpersonal und wurden Zeugen verschiedener Ereignisse.⁵⁹ Bei dieser Inszenierung des Théâtre de Strasbourg sind drei Aspekte besonders interessant. Lehmann bezeichnet diese Form von Theater, bei der Orte außerhalb des traditionellen Theaterraumes aufgesucht werden, als *Theatre on Location*⁶⁰, in

⁵⁸ Koneffke, *Theater-Raum*, S. 464.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 429f.

⁶⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 304.

der Theaterwissenschaft auch *Site Specific Theatre* genannt, und verweist auf die neue, stärkere Präsenz des Raumes. Der Raum wird dabei Teil der Handlung und spielt ebenso eine bedeutende Rolle in der Dramaturgie. Seine Form und Gliederung bestimmt zu einem Teil den Ablauf der Inszenierung. Nicht wie im traditionellen Theater wird diesem Raum eine ihm fremde Örtlichkeit eingeschrieben bzw. übergestülpt. Er entledigt sich nicht seiner Eigenschaften, sondern behält seinen Charakter und ist mitgestaltender Faktor. Dabei trifft die Bezeichnung auf diesen Ort nur bedingt zu, da er durchaus verändert wurde. Das alte Bürogebäude wird in ein Hotel verwandelt. Dennoch behält das Gebäude seine ursprüngliche räumliche Gliederung. Erst beim nächsten Beispiel, Theater in der Fabrik, würde es sich tatsächlich um ein *Theatre on Location* nach Lehmann handeln. Eine weitere Eigenschaft dieser Theaterform, wie sie Lehmann benennt, ist die Schaffung einer stärkeren Gemeinsamkeit zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen⁶¹. Dieses Charakteristikum trifft auch auf das Stück *Hôtel Moderne* zu. Die Menschen begegnen sich auf gleicher Ebene, stehen sich gegenüber und agieren in denselben Räumen. Die traditionelle Bühne des Theatergebäudes aus dem 19. Jahrhundert ist verschwunden. Es gibt keine abgetrennten Bereiche mehr und dadurch ist ein Ort für alle Beteiligten, ein Ort des Verhandels entstanden. Drittens ermöglicht dieser Raum die Vereinzelnung der BesucherInnen und deren individuelle Ansprache⁶². Die BesucherInnen werden getrennt und aufgefordert, den SchauspielerInnen in andere Räume zu folgen. Eine Interaktion zwischen beiden ist dabei unvermeidbar. Die ZuschauerInnen sind aus ihrer physischen Passivität gelöst, sind Teil der Handlung und interagieren mit den Anwesenden, ob das nun anderen ZuschauerInnen sind oder SchauspielerInnen. Die Szenen in dieser Inszenierung gleichen Situationen, wie sie sich auch im täglichen Leben ereignen können. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität beginnen dabei zu verschwimmen.

Ein weiterer Theaterschaffender dieser Zeit war Luca Ronconi. In seinen Arbeiten interessierten ihn vor allem das Verhältnis und die Kommunikation zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen. Er suchte nach neuen Methoden, um

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 306.

⁶² Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 430.

beides zu intensivieren.⁶³ Dabei stellte für ihn die räumliche Disposition, die sich je nach Produktion unterscheiden sollte, den entscheidenden Lösungsansatz dar. Der Aufenthaltsort des Publikums ist immer unterschiedlich. Ob sich die ZuschauerInnen nun wie in der Produktion *Orlando Furioso* (1969) frei bewegen oder wie in *Orestes* (1972) auf Stühlen sitzen, ist eine vom Regisseur getroffene, auf die Produktion abgestimmte Entscheidung und nicht ein schlichtweg gegebener Umstand.⁶⁴ Ronconi interessierten dabei die Auswirkungen des Aufführungsortes auf das Theater, die Veränderungen bezüglich der theatralen Kommunikation sowie der Einfluss räumlicher Dramaturgie auf das Publikum. Im Zuge eines Theaterlabors wurde ihm dabei die Möglichkeit geboten, diesen Fragen in Zusammenarbeit mit einer Gruppe nachzugehen.⁶⁵ In seiner Arbeit stellte Ronconi einen Zusammenhang zwischen dem Raum und dessen Auswirkungen auf die theatrale Kommunikation her. Die Auswirkungen auf die Zuschauenden standen für ihn im Zentrum des Interesses. Das Guckkastentheater hatte seiner Meinung nach ausgedient, da es nicht mehr im Stande war, Kontakt mit dem Publikum herzustellen⁶⁶.

Ein anderer in dieser Zeit interessant gewordener und oftmals aufgesuchter Aufführungsort war die Fabrik. Die wichtigste Vertreterin dieser Bewegung mit Vorbildwirkung für andere KünstlerInnen war dabei bestimmt Ariane Mnouchkine, die mit ihrer Gruppe in der ehemaligen Munitionsfabrik in Vincennes probte. In den leeren Hallen, die sich oft am Rande der Stadt befanden, wurde meist nicht nur geprobt, sondern am Ende auch aufgeführt. Ein weiterer Vertreter, der jene damals eher ungewöhnlichen Orte aufsuchte, war Peter Zadek, der 1972 Intendant des Schauspielhauses in Bochum wurde. Neben der gefundenen Freiheit in den neuen Lokalisationen ging es ihm vor allem auch darum, durch diese Vorgehensweise eine breitere Bevölkerungsschicht als bisher anzusprechen. Zusätzlich wollte er, dass seine ZuschauerInnen mehr Entscheidungsfreiheit hätten. Er schaffte das übliche Theaterabonnement ab und ließ die TheaterbesucherInnen selbst die Stücke für

⁶³ Vgl. ebenda, S. 439.

⁶⁴ Vgl. Quadri, Franco & Giulianella Kanner, „Luca Ronconi“, *The Drama Review: TDR* 21/2, Theatricalism Issue, Juni 1977, S. 105f.

⁶⁵ Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 440f.

⁶⁶ Vgl. Quadri, „Luca Ronconi“, S. 108.

das Abonnement auswählen.⁶⁷ Den Räumen kam bei diesen Aufführungen ein essentieller Stellenwert zu und ihr Charakter floss in die Inszenierungen mit ein. Erstmals agierten die Zuschauenden mit den SchauspielerInnen öfters auf gleicher Ebene, standen einander gegenüber und mussten nicht das ganze Stück über auf ihren Plätzen verharren. Den RegisseurInnen war es wichtig, die Räumlichkeiten auf das Stück abzustimmen und sich nicht mehr mit der immer gleichen Konstellation zufrieden zu geben.

Eine Variation des *Site Specific Theatre*, die in diesem Kontext interessant und nennenswert ist, stellt das *Environmental Theater* dar. Geprägt wurde dieser Begriff von dem nordamerikanischen Theaterregisseur und Performance-theoretiker Richard Schechner. Dieser Theatermacher beschäftigte sich eingehend mit interkulturellen Prozessen und führte Studien zu Ritus, Tanz und Theater in unterschiedlichen Kulturkreisen durch. Sein Konzept des Environmental Theatre, welches von den gewonnen Erkenntnissen geprägt wurde, sieht eine Aufhebung der bestehenden Trennung zwischen Kunst und Leben vor. Auch hier gibt es einen Raum, in dem sich ZuschauerInnen und Schauspielende gleichermaßen aufhalten. Er hebt damit den Dualismus von Publikum und Bühne auf und macht alle Personen zu Beteiligten. Des Weiteren muss für die jeweilige Performance eine Umgebung erst geschaffen werden und wird nicht wie im traditionellen Theater als gegeben angenommen. Für das Schaffen dieser *environment* kann auch ein nicht per se theatraler Ort aufgesucht werden. Bei dieser Form des Theaters finden mehrere Ereignisse gleichzeitig statt und die BetrachterInnen können verschiedene Perspektiven einnehmen, sozusagen ein multiperspektivischer Theaterraum. Eine weitere Eigenschaft ist die Gleichstellung aller Elemente der Aufführung, sprich AkteurInnen und Produktionselemente. Im Zuge dieses Aufbrechens von etablierten Hierarchien verliert auch der Text an Gewicht und eine Aufführung kann auch ohne gesprochenes Wort auskommen.⁶⁸ Dieses von Schechner entworfene Konzept des *Environmental Theatre* ist insbesondere interessant, da darin neue theatrale Verfahrensweisen zum Ausdruck kommen. Nicht der Raum an sich wird zum Thema, sondern auch der

⁶⁷ Vgl. Koneffke, Theater-Raum, S. 452-454.

⁶⁸ Vgl. Schechner, Richard, *Environmental theater: an expanded new edition including "Six axioms for environmental theater"*, Applause: New York, London 1994, S. xix-xiv.

flexible Umgang mit diesem, die darin befindlichen Personen sowie der Vorgang des multiperspektivischen Sehens.

3.3 Augusto Boal: Auflösen von Grenzen

3.3.1 Theater der Unterdrückten

Historisch gesehen war es nach Aussagen Boals in den 1970er-Jahren in Brasilien auf Grund der zunehmenden Unterdrückung und Überwachung nach dem Militärputsch nicht möglich, Theater vor einem großen Publikum zu machen. Zudem wurde nur das Unterhaltungstheater geduldet und finanziell unterstützt. Um das Volk trotz dieser prekären Verhältnisse zu kritischem Denken und Hinterfragen anzuregen, mussten neue theatralische Mittel gefunden werden. Sein Lösungsansatz beruht auf folgendem Kernelement: „Wir schaffen den herkömmlichen Theaterproduzenten und -zuschauer ab und machen das Volk zum Produzenten seines eigenen Theaters.“⁶⁹

Dieses Ziel wollte er mithilfe seines in Lateinamerika entwickelten, erprobten und danach im europäischen Exil theoretisch ausformulierten Konzepts *Theater der Unterdrückten* erreichen. In diesem Text beschreibt er die von ihm entwickelten Techniken, wie die des *Zeitungstheaters*, des *Unsichtbaren Theaters* oder des *Forumtheaters*. Allen Praktiken ist die aktive Einbindung der Zuschauenden gemein. Mehrmals betont er, wie wichtig es ist, dass die Menschen ihre Rolle des Unterdrückten und passiven Zuschauers ablegen und selbst zu handelnden Subjekten werden. Mit seiner Arbeit wollte er die Menschen ermutigen und vorbereiten diesen Schritt zu wagen und sich gegen die Unterdrücker zur Wehr zu setzen.

Das *Zeitungstheater*, bei dem Zeitungsartikel auf unterschiedliche Weise laut gelesen werden, macht deutlich: „Jeder kann Künstler sein, jeder Raum kann zum Theaterraum werden, jedes Thema ist ein Thema fürs Theater.“⁷⁰ Beim

⁶⁹ Vgl. Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 28.

⁷⁰ Ebenda, S. 30.

Zeitungstheater gibt es kaum Einschränkungen. Es kann an jedem Ort, von jeder Person und ohne spezielles Vorwissen praktiziert werden.

In Bezug auf das *Unsichtbare Theater* sind zwei Elemente besonders interessant und explizit zu erwähnen. Hierbei werden Szenen von SchauspielerInnen geprobt und dann an einem öffentlichen Ort aufgeführt.

„Hier wissen die Zuschauer nicht, daß sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig, auch Akteure. Sie agieren gleichberechtigt mit den Schauspielern, die ihnen nur eins voraushaben: Sie wissen, was gespielt wird.“⁷¹

Dieses Theater kann überall stattfinden und alle Anwesenden werden automatisch zu teilhabenden Akteuren. Ob jemand aktiv wird und sich beispielsweise durch einen Kommentar an der Diskussion der SchauspielerInnen beteiligt oder nur zusieht, bleibt jedem selbst überlassen. Jedenfalls haben die Anwesenden augenblicklich mehr Handlungsspielraum inne und können in das Geschehen eingreifen, als nur bloß zu zuschauen. Der zweite Aspekt ist der der Interaktion. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Umstehenden in die Handlung eingreifen, ist hoch und auch erwünscht. So ist es auch Aufgabe der SchauspielerInnen, die Umstehenden so gut wie möglich anzuregen, an der Szene teilzunehmen oder einen Kommentar beizusteuern. Dies erfordert Übung und Sensibilität, denn die Passanten dürfen nicht eingeschüchtert oder dadurch überfordert werden. Die SchauspielerInnen können nur erahnen, wie sich die Umstehenden verhalten werden. Im *Forumtheater* kann hingegen der/die ZuschauerIn selbst in eine dargestellte Konfliktsituation eingreifen, ProtagonistIn der Szene werden und zur Lösung des Problems beitragen⁷².

3.3.2 Nähe oder Distanz

Auch wenn sich die Techniken Boals stark von jenen Brechts unterscheiden, kann nicht geleugnet werden, dass Boal von dessen Ideen zum epischen Theater beeinflusst wurde.⁷³ Boal selbst differenziert und nimmt folgende Dreiteilung vor. Die Poetik von Aristoteles sieht er als eine Unterdrückung der Zuschauenden an,

⁷¹ Ebenda, S. 35.

⁷² Vgl. ebenda, S. 56-58.

⁷³ Vgl. Atzpodien, *Szenisches Verhandeln*, S. 90f.

da ihnen eine fertige Illusion vorgeführt wird. Weder ihr Denken noch Handeln wird dabei gefordert. Brecht hingegen entwickelt eine *Poetik der Bewußtmachung*, die die ZuschauerInnen aus ihrer Passivität reißt und zum selbstständigen Denken auffordert. Das Handeln übernehmen aber nach wie vor die SchauspielerInnen. Boal selbst entwickelt eine *Poetik der Unterdrückten*, bei der die Menschen zum Denken wie auch zum Handeln motiviert werden.

„Die Poetik der Unterdrückten ist eine Poetik der Befreiung. Der Zuschauer ermächtigt keine Figur mehr, für ihn zu denken noch zu handeln. Der Zuschauer befreit sich: er denkt und handelt selbst.“⁷⁴

Des Öfteren wurden die Arbeitsweisen des *Unsichtbaren Theaters* als manipulativ bezeichnet. Boal bringt dagegen vor, dass niemand zu einem Handeln gezwungen wird und selbst darüber entscheiden kann, ob er/sie in die Situation eingreift oder nicht. Die Menschen sollen mit gesellschaftlichen Themen und Problemen konfrontiert werden. Dadurch würden die Menschen eher wissen, wie sie sich verhalten können, wenn etwas Ähnliches in Wirklichkeit passiert. Für Boal seien diese Techniken, aus dem Repertoire des *Theaters der Unterdrückten*, die mit Abstand demokratischsten.⁷⁵

Besonders am Beispiel des *Unsichtbaren Theaters* eignet sich eine kurze Gegenüberstellung mit den Arbeitsweisen des epischen Theaters nach Brecht, um Unterschiede dieser beiden Praktiken herauszuarbeiten. Nach Brecht ist eine „Demonstration an der Straßenecke als Grundform großen Theaters“⁷⁶ zu sehen. Die Straßenszene⁷⁷ nach Brecht und die Methode Boals weisen in der Auswahl des Ortes, nämlich den öffentliche Raum, eine Gemeinsamkeit auf. In Bezug auf die Art der Darstellung und die Position bzw. das Wissen der ZuschauerInnen

⁷⁴ Boal, *Theater der Unterdrückten*, S. 66.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 162f.

⁷⁶ Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 91, (Bibliothek Suhrkamp; Bd. 41).

⁷⁷ „Es ist verhältnismäßig einfach, ein Grundmodell für episches Theater aufzustellen. Bei praktischen Versuchen wählte ich für gewöhnlich als Beispiel allereinfachsten, sozusagen 'natürlich' epischen Theaters einen Vorgang, der sich an irgendeiner Straßenecke abspielen kann: Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn 'anders sehen' – Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.“ Aus: Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater, Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 90f, (Bibliothek Suhrkamp; Bd. 41).

unterscheiden sich die beiden Arbeitsweisen jedoch stark voneinander. Bei Boal wissen die Umstehenden nicht, dass nur gespielt wird. Sie stufen die dargestellte Szene als Wirklichkeit ein, wohingegen die ZuschauerInnen bei Brecht wissen, dass der Mann nur spielt, auch wenn es sich bei dem Gezeigten um ein wirkliches Ereignis handelt. Dieses Zeigen erzeugt abermals eine Distanz zum Geschehenen. Die Distanz zum Dargestellten und die Aufrechterhaltung der Trennung manifestieren sich bei Brecht im Schauspielstil und in der Bühnenkonstruktion. Boal geht es jedoch genau darum, diese Nähe herzustellen, um die Beobachtenden nicht nur zum Reflektieren, sondern zum augenblicklichen Handeln und Beteiligen zu animieren.

Diese beiden antonymen Elemente Nähe und Distanz wurden an dieser Stelle spezifisch herausgegriffen, da sie für die Beschreibung der räumlichen Dramaturgie eines Theaterstückes entscheidend sind und im Rahmen der ausgewählten Inszenierungen relevant sind.

4. Bewegung und Multiperspektive - Räume anders wahrnehmen

4.1 Michel de Certeau: Von Grenzen, Orten und Nicht-Orten

Das Interesse an dem Werk des französischen Kulturphilosophen, Historikers und Soziologen Michel de Certeau hat in den letzten Jahrzehnten deutlich zugenommen. Nach und nach wurden seine Schriften in andere Sprachen übersetzt und im Rahmen verschiedener Wissenschaften rezipiert. Stets wurde sein breites Themenspektrum und die Vielseitigkeit seines Schaffens hervorgehoben. Die Annäherungen an die Grenzen der traditionellen Wissenschaften ziehen sich wie ein roter Faden durch sein Werk.⁷⁸

In seinem kultursoziologischen Werk *Die Kunst des Handelns* spinnt de Certeau unter anderem den Gedanken Foucaults zu Machtstrukturen in der Gesellschaft weiter. Er geht davon aus, dass „die Umgangsweisen mit dem Raum tatsächlich die determinierenden Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens bestimmen“⁷⁹. Im Unterschied zu Foucault, der die Strukturen der Macht schildert, aber keinen Ausweg daraus sieht, bietet de Certeau Lösungsvorschläge an, mithilfe derer es möglich sein soll, den von Disziplin durchdrungenen Strukturen zu entfliehen, ohne das System zu verlassen. De Certeau sieht den Lösungsansatz in den alltäglichen Handlungsweisen, die zwar Teil des Überwachungsnetzes sind, sich diesem jedoch entziehen und unlesbar bleiben. Diese Taktiken haben sich derart miteinander verbunden, „daß sie zu alltäglichem Ablauf und unauffälliger Kreativität geworden sind“⁸⁰. Einen Anknüpfungspunkt bei der Annäherung an die Alltagspraktiken bildet die Frage nach der Relation der in der Gesellschaft herrschenden Machtstrukturen und der konsumierenden, „schweigenden Mehrheit“⁸¹ der BürgerInnen. In seinem Werk spricht de Certeau von einer „Politisierung der Alltagspraktiken“⁸² und geht, wie bereits erwähnt, davon aus, dass jene Art und Weise, wie mit Raum umgegangen bzw. wie er gestaltet wird,

⁷⁸ Vgl. Weymans, Wim, „Der Tod Grandiers. Michel de Certeau und die Grenzen der historischen Repräsentation“, *Historische Anthropologie: Kultur-Gesellschaft-Alltag* 11 (1), 2003, S. 1.

⁷⁹ Certeau, Michel de, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, (Orig. *L'invention du quotidien, l'arts de faire*, Paris 1980), S. 187.

⁸⁰ Ebenda, S. 186.

⁸¹ Ebenda, S. 20.

⁸² Ebenda, S. 21.

durchaus Auswirkungen auf das gesellschaftliche Leben hat. Als eine dieser Alltagspraktiken bezeichnet er das Gehen. Schritte, so führt er aus, haben eine gestalterische Wirkung auf den Raum und können weder lokalisiert noch aufgezeichnet werden. Man könne zwar auf einer Straßenkarte ungefähr Pfade einzeichnen, wo viele Menschen gegangen sind, dennoch können nie alle Schritte festgehalten werden, da sie sich dieser Fixierung entziehen und im Moment, in dem sie getätigt werden, schon wieder der Vergangenheit angehören. Der Gehende trifft ständig Entscheidungen, wohin er geht, lässt Orte weg, nimmt Abkürzungen und schafft so eine Diskontinuität. Laut de Certeau schafft der Akt des Gehens einen spielerischen Umgang „mit der Raumaufteilung, so panoptisch sie auch sein mag“⁸³.

Das von de Certeau gegebene Argument, dass der Vorgang des Gehens nicht aufgezeichnet werden kann, könnte wahrscheinlich heutzutage mit dem Vorhandensein neuer technischer Mittel, wie Navigationssystemen, die genaue Schrittfolgen und Bewegungsrouten aufzeichnen, widerlegt werden. Dieser Aspekt besitzt in Hinblick auf die vorliegende Arbeit jedoch wenig Relevanz und wird außer Acht gelassen. Entscheidend ist hingegen eine andere Verknüpfung, die de Certeau herstellt. Einerseits schlägt er die Bewegung, den Akt des Gehens als eine raumgestaltende Vorgangsweise vor, andererseits stellt er eine Relation zwischen Bewegung und unserer Wahrnehmung her. Um auf diese Beziehung näher eingehen zu können, ist seine Differenzierung zwischen 'Orten' und 'Nicht-Orten' bedeutsam.

Beim Gehen durchquert man den Raum. Durch den Akt des Vorübergehens hält man sich nicht wirklich an Orten auf, sondern verfehlt sie ständig. Diese Eigenschaft zeichnet, laut de Certeau, einen 'Nicht-Ort' aus.⁸⁴ Auch der französische Anthropologe und Ethnologe Marc Augé, der sich in seinem Werk *Orte und Nicht-Orte* explizit diesen beiden Ausformungen widmet, weist den 'Nicht-Orten' das Charakteristikum des Transits zu. Seiner Meinung nach bringt die moderne Gesellschaft unzählige dieser 'Nicht-Orte', wie beispielsweise

⁸³ Ebenda, S. 194.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 197.

Autobahnen oder Flugstrecken, hervor und die Städte werden zu Plätzen des Transits und Flüchtigen.⁸⁵ Näher eingehend auf die Orte, beschreibt de Certeau, diese oft als Überlagerungen von verschiedenen Atmosphären und Erinnerungen. Orte sind sozusagen Versinnbildlichung vergangener Ereignisse. Diese unzähligen Elemente, Geschehnisse und Geschichten prägen einen Ort, verleihen ihm eine Symbolik und kreieren Bedeutungen.⁸⁶

Außerdem nimmt de Certeau eine Unterscheidung von Orten und dem Raum vor. Orte sind demnach „momentane Konstellationen von festen Punkten“⁸⁷. Im Gegensatz zu den von Stabilität geprägten Orten verfügen Räume über eine weitaus offenere Struktur.

„Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.“⁸⁸

Praktiken, Bewegungen und Geschehnisse, welche sich in einem Raum vollziehen, haben demnach Auswirkungen auf die Gestaltung eines Raumes. Im Zuge dessen nimmt auch Zeit einen zentralen Stellenwert ein. Ein Raum ist demnach im Unterschied zum Ort ein sich ständig veränderndes, flexibles Konstrukt, welches immerfort neu entsteht.

Einen Konnex zwischen Bewegung und Wahrnehmung stellt de Certeau in seinem achten Kapitel her. Als Beispiel nennt er die Zugfahrt. Der Fahrgast kann unbeweglich auf seinem Platz sitzen und bewegt sich dennoch durch die Landschaft. Dabei wird „der Blick verändert und erneuert beständig die Beziehungen, die diese unbeweglichen Elemente miteinander unterhalten“⁸⁹. Ununterbrochen findet ein Perspektivenwechsel statt und es werden laufend neue Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen hergestellt. Die Fensterscheibe des Zugabteils und das Vorüberfahren trennen diese beiden unbeweglichen

⁸⁵ Vgl. Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éds. du Seuil 1992), S. 92-94.

⁸⁶ Vgl. Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 205f.

⁸⁷ Ebenda, S. 218.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebenda, S. 210.

Räume und stellen eine Grenze her. „Die Räume reiben sich an den Punkten, wo sich ihre Grenzen auflösen.“⁹⁰ Der Fahrgast ist Beobachter, wird durch die Landschaft bewegt und stellt durch diese Bewegung eine ständig wechselnde Sicht auf die Dinge her.

De Certeau beschäftigt sich zudem mit der Frage nach der Aufteilung des Raumes und konstatiert, es gebe „keine Räumlichkeit, die nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet würde.“⁹¹ In diesem Zusammenhang nimmt die Erzählung eine entscheidende Funktion ein, hat eine performative Kraft inne und schafft allein durch Beschreibung Räume. Das Paradox einer Grenze sei, dass diese zwar eine trennende Wirkung zwischen zwei Elementen entfalte, sich zugleich jedoch durch etwas Verbindendes auszeichne, da sie nur durch den Kontakt geschaffen werde und sich deshalb Berührungspunkte ergäben. Die Grenze ist ein *Zwischenraum*, ein Ort der Interaktion und der Begegnung. „Die Grenzen werden durch die Berührungspunkte zwischen den zunehmenden Aneignungen [...] und den aufeinanderfolgenden Ortsveränderungen [...] der Handelnden gezogen.“⁹² Das Überschreiten von Grenzen hat immer auch etwas Aufmüpfiges, Unfolgsames an sich und kann als Bruch bzw. auch Auflehnung gegenüber der bestehenden Ordnung gesehen werden.⁹³

Bezogen auf den Bereich des Theaters ergeben diese Beschreibungen und Interpretationen von Orten, Räumen und Grenzen interessante Gesichtspunkte. Theater als ein Ort, der Grenzen zieht, wenn man an die Trennung von Publikums- und Bühnenbereich denkt, Grenzen spielerisch zum Einstürzen bringt und neue *Leerräume* für Interaktion und Austausch zwischen den Beteiligten schafft. Ebenso kann die Beschreibung von Räumen als offene, sich ständig verändernde Konstrukte in Bezug auf von der Norm abweichende, theatrale Raumnutzungsmethoden, wie des *Site Specific Theatre*, interessante Verquickungen herstellen.

⁹⁰ Ebenda, S. 211.

⁹¹ Ebenda, S. 227f.

⁹² Ebenda, S. 233.

⁹³ Vgl. ebenda, S. 233-235.

4.2 Situationistische Internationale: Bewegen in der Stadt

Bei der Situationistischen Internationale handelte es sich um eine international tätige, kulturrevolutionäre Gruppierung, die zwischen 1957 und 1972 bestand und um die 70 Mitglieder zählte. Die Gruppe publizierte während ihres Bestehens an die 12 Ausgaben der Revue *Internationale Situationniste*, in der sie ihre Theorien und Ideen verbreiteten.⁹⁴ Die Bewegung war kapitalismuskritisch und wendete sich gegen die zunehmende Konsumpropaganda. Sie kritisierte die „ungeheure Sammlung von Spektakeln“⁹⁵, also Werbung und Unterhaltungsmaschinerie, welche die Abbilder der kapitalistischen Produktionsweise darstellen, uns nur vom echten Leben ablenken und zum Konsum animieren sollten.⁹⁶

„Das Ziel der Situationisten ist die unmittelbare Beteiligung an einem Überfluss der Leidenschaften im Leben durch die Abwechslung vergänglicher, mit voller Absicht gestalteter Momente.“⁹⁷

Die in der Avantgarde geforderte Auflösung der Trennung zwischen Leben und Arbeit wurde in der Bewegung der Situationisten fortgeführt. Sie forderten die Umgestaltung des Alltags durch die Integration kultureller Tätigkeit bzw. kreativer Momente. Diese Methoden wurden bereits in der ersten Ausgabe ihrer Publikation vorgestellt und definiert. Für die Fragestellung dieser Arbeit ist besonders die Praktik des *dérive* oder ‘Umherstreifens’ interessant und soll näher besprochen werden.

Das *dérive* war eine dieser kreativen Tätigkeiten, mithilfe derer die Umgestaltung des Alltags beabsichtigt wurde. Von Guy Debord, einem der Hauptinitiatoren und Gründungsmitglieder der Situationistischen Internationale, wurde diese Praktik wie folgt definiert:

⁹⁴ Vgl. Baumeister, Biene & Zwi Negator, „Situationistische Revolutionstheorie“ – Communistische Aktualität und linke Verblendung“, *Spektakel - Kunst - Gesellschaft - Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Hg. Grigat, Stephan, Berlin: Verbrecher 2006, S. 8f.

⁹⁵ Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Wien: Ed. Revolutionsbräuherof 1999, (Org. La société du spectacle, Paris: Buchet/Chastel 1967), S. 3.

⁹⁶ Ergänzend dazu hier ein Vergleich, den Jacques Rancière diesbezüglich zog: „Die Situation derer, die in der Gesellschaft des Spektakels leben, ist also dieselbe wie die der Gefangenen, die in der platonischen Höhle angekettet sind. Die Höhle ist der Ort, wo die Bilder für die Wirklichkeit gehalten werden, Unwissenheit für Wissen und Armut für Reichtum.“; Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, (Org. *Le spectateur émancipé*, Paris 2008), S. 56.

⁹⁷ Debord, Guy, „Thesen über die kulturelle Revolution“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/thesen-%C3%BCber-die-kulturelle-revolution>, Zugriff: 04.02.2014.

„[...] das Umherschweifen (ist) eine Technik des eiligen Durchgangs durch abwechslungsreiche Umgebungen. Der Begriff des Umherschweifens ist untrennbar verbunden mit der Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens, was ihn in jeder Hinsicht den klassischen Begriffen der Reise und des Spaziergangs entgegenstellt.“⁹⁸

Man bewegt sich also durch die Stadt ohne Ziel oder festgelegten Weg. Der Gehende lässt sich vom Zufall leiten. Die Praktik wird als spielerische Handlung beschrieben und widerspricht so jeder zweckorientierten Alltagshandlung. Das Umherschweifen ist zudem verbunden mit der sogenannten *Psychogeographie*, welche „die unmittelbare Wirkung der geographischen Umwelt auf das Gefühlsleben zur Erscheinung bringt.“⁹⁹ Die Situationisten bezweckten durch die Tätigkeit des Umherschweifens, die Wirkung der Umwelt auf das Gefühlsleben auszukosten und bewusster wahrzunehmen.

In seiner theoretischen Abhandlung *La société du spectacle* beschreibt Debord den Umstand, dass der Kapitalismus den Raum vereinheitlicht hat¹⁰⁰. Diese Standardisierung und Vorgegebenheit kann seiner Meinung nach durch die verschiedenen Praktiken, wie *dérive* oder auch *détournement*, gewissermaßen aufgehoben werden. Unter *détournement*, was so viel wie Zweckentfremdung bedeutet, wird eine Technik verstanden, bei der verschiedene Dinge, wie Werbesprüche usw., verändert und in einen neuen Kontext gestellt werden. Beide Praktiken finden im öffentlichen Raum statt und haben eine Auswirkung auf die Wahrnehmung.

Der öffentliche Raum kann topologisch nicht wirklich bestimmt werden, da er keine klar definierten Grenzen besitzt. Von dem französischen Philosophen Henri Lefèbvre wird der öffentliche Raum als ein Ort beschrieben, an dem sich mehrere verschiedene Ebenen überlagern. Dieser städtische, öffentliche Raum ist, laut Lefèbvre, geprägt von Multifunktionalität, da die unterschiedlichsten menschlichen Tätigkeiten, wie Handel, Freizeit, Transport oder Dienstleistungen, an einem Ort

⁹⁸ Debord, Guy, „Theorie des Umherschweifens“, *Internationale Situationniste*, Heft 2/1958; <http://www.si-revue.de/theorie-des-umherschweifens>, (Zugriff: 04.2.2014).

⁹⁹ o.V., „Definitionen“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/definitionen>, (Zugriff: 04.02.2014).

¹⁰⁰ Vgl. Debord, Guy, *The society of spectacle*, Kapitel 7, These 165, (Org. *La société du spectacle*, Paris: Buchet/Chastel 1967); <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/24>, (Zugriff: 04.02.2014).

zusammentreffen.¹⁰¹ Dabei nimmt er zusätzlich eine Unterscheidung zwischen privatem und öffentlichem Raum vor.¹⁰² Zudem gebe es im städtischen Raum zu viel Widersprüchliches und der Raum sei „in feste, abgestufte, hierarchisierte Strukturen eingezwängt“¹⁰³. Den Lösungsansatz, um diese Widersprüchlichkeit zu dämmen, sieht er in der stärkeren räumlichen Mobilität des städtischen Raumes. Der Raum solle nicht mehr so stark in fixe Strukturen und topologische Ordnungssysteme gezwängt werden, sondern einen Teil seiner Veränderbarkeit, seinen Gestaltungsfreiraum und seine Flexibilität beibehalten.¹⁰⁴

De Certeau spricht dem Vorgang des Gehens eine den Raum verändernde Wirkung zu, da es sich durch seine Zufälligkeit, Unvorhersehbarkeit und den Umstand, dass man es nicht aufzeichnen kann, der fixierten, räumlichen Ordnung der Städte widersetzt. Dieser Ansatz de Certeaus kann auch in der situationistischen Praktik des *dérive* erkannt werden. Auch hierbei wird dem Gehen bzw. Umherschweifen eine den Raum verändernde Eigenschaft zugesprochen. Der Mensch wählt frei aus, wohin er geht, und es entsteht ein flexibles Gerüst aus Möglichkeiten. Dieser Vorgang wird in der von Debord angefertigten Abbildung „The Naked City“ (Abb. 2) verdeutlicht.

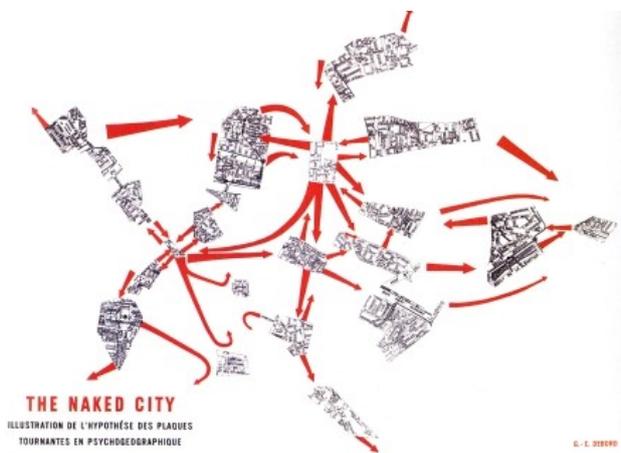


Abb. 2: Guy Debord (1957): *The Naked City*

Die Skizze zeigt den städtischen Raum als fragmentarisches Konstrukt. Einzelne Stadtteile wurden dabei exemplarisch herausgegriffen und in Verbindung gesetzt.

¹⁰¹ Vgl. Lefèbvre, Henri, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt am Main : Hain 1990, (Org. *La révolution urbaine*, Paris: Gallimard 1970), S. 139.

¹⁰² Vgl. ebenda, S. 95.

¹⁰³ Ebenda, S. 140.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda.

Die möglichen Wege werden durch die roten Pfeile symbolisiert. Die Stadt erscheint als fragmentarisches Gefüge, welches jede Person anders zusammensetzt und kombiniert. Auf diese selbstbestimmte Bewegung im Stadtraum bezugnehmend bringen die Situationisten die veränderte Wahrnehmung ins Spiel. „Zwar erlauben uns gewisse BEWEGLICHE Winkel und FLÜCHTIGE Perspektiven in originelle Auffassungen des Raumes durchzublicken, aber dieser Blick bleibt bruchstückhaft.“¹⁰⁵ Die Homogenität und Einheit des Raumes wird durch diese fragmentarische Perspektive in Frage gestellt. Wichtig an diesem Vorgang ist, dass sich die Bewegung entscheidend auf die Perspektive auswirkt und wir den Raum anders wahrnehmen. Diese differenzierte Wahrnehmung selbst kann zwar keine räumliche Umverteilung vornehmen, ist jedoch nach Meinung der Situationisten als Ausgangspunkt und Voraussetzung für eine weiterführende Veränderung zu sehen.¹⁰⁶ Das Umherschweifen und die damit verbundene Psychogeographie, wonach die Umwelt unmittelbare Auswirkungen auf den Gefühlszustand der Menschen hat, sollen zu weiteren Handlungsweisen führen. Diese neue Herangehensweise wird als „Theorie des unitären Urbanismus“¹⁰⁷ bezeichnet. Durch die veränderte Wahrnehmung sollen die Menschen aufgefordert werden, sich aktiv an der Gestaltung ihrer Umwelt zu beteiligen. Zudem soll der Raum als eine veränderbare Konstante verstanden werden, welche einer zeitgemäßen Gestaltung unterzogen werden kann. Nach Meinung der Situationisten sei nämlich zu viel Vergangenes darin verankert. Neben älteren Gebäuden solle auch Platz für aktuelle Konstruktionen geschaffen werden. „Das Gesamtbild der Architektur wird abänderbar sein. Es wird sich je nach dem Willen der Bewohner teilweise oder ganz wandeln.“¹⁰⁸

Die Situationisten versuchten einige der von de Certeau und Lefèbvre entwickelten Theorien zur Veränderung des Raumes praktisch umzusetzen und weiterzudenken. Nun könnte noch genauer auf die Kritik ihrer Methoden eingegangen

¹⁰⁵ Ivain, Gilles, „Formular für einen neuen Urbanismus“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/formular-f%C3%BCr-einen-neuen-urbanismus>, (Zugriff: 05.02.2014).

¹⁰⁶ Vgl. Wiegink, Pia, *Theatralität und öffentlicher Raum : die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*, Marburg: Tectum 2005, (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; 2), S. 51f.

¹⁰⁷ Ivain, Gilles, „Formular für einen neuen Urbanismus“.

¹⁰⁸ Ebenda.

werden, doch diese ist für die Fragestellung dieser Arbeit kaum von Relevanz. In diesem Kapitel sollten die Arbeitsweisen der Situationisten kurz vorgestellt und insbesondere die Relation zwischen Bewegung und Wahrnehmung fokussiert werden. Die Bewegung schafft eine veränderte Beziehung zum Raum, eröffnet eine Vielzahl an Möglichkeiten und Blickrichtungen. In einer Inszenierung ohne fixierte Zuschauerplätze gewinnen diese Aspekte an Bedeutung.

5. Vom Inhalt zur Form – Politisches Theater heute

Bisher wurden verschiedene Strömungen und alternative theatrale Konzepte, welche sich auf eine Umkonstruktion des Raumes, Einbindung des Zuschauers und die damit verbundenen Wahrnehmungsmodi konzentrierten, vorgestellt und deren Besonderheiten herausgearbeitet. In diesem Kapitel werden zu Beginn zentrale Begriffe und Thesen des 1940 in Frankreich geborenen Philosophen Jacques Rancière behandelt. Rancière wurde im Jahr 1962 von Foucault als Professor an die Universität in Vincennes an das Philosophische Institut, an dem auch Michel Serres oder Gilles Deleuze lehrten, berufen und war dort bis 2000 tätig.¹⁰⁹ In seinen Schriften beschäftigt er sich eingehend mit dem Wesen von Kunst und Politik sowie deren gegenseitige Beeinflussung. Im Zuge der Beschäftigung mit zeitgenössischen, politisch agierenden Theaterpraktiken greifen einige Theoretiker auf seine Überlegungen zurück, um sich diesen theatralen Ereignissen anzunähern und deren Verfahrensweisen sowie politisches Potenzial zu analysieren. Da dies auch einen Teil der Fragestellung dieser Arbeit ausmacht, werden in diesem Kapitel Modelle, Begriffe und Gedankengänge Rancières vorgestellt.

Des Weiteren werden Aufführungspraktiken und Tendenzen im Bereich des zeitgenössischen Theaters thematisiert. Auf welche Art und Weise wird im darstellenden Kunstbereich heutzutage versucht politisch zu wirken? Dabei wird in Hinblick auf die in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen vor allem die Rolle des Zuschauers näher beleuchtet. Welche Funktion bzw. Bedeutung kommt dem Zuschauer in zeitgenössischen Theaterstücken zu? In welcher Weise und Intensität nimmt er daran teil? Was wird von ihm verlangt? Es wird versucht, Tendenzen des zeitgenössischen Theaters auszumachen und überblicksmäßig Gemeinsamkeiten betreffend der Rolle und Funktion des Zuschauers herauszuarbeiten.

¹⁰⁹ Vgl. Muhle, Maria, „Jacques Rancière. Für eine Politik des Erscheinens“, *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Hg. Stephan Moebius, Dirk Quadflieg, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2011, S. 311f.

5.1 Rancière: Politik und Ästhetik

In der Diskussion, um die stärkere Einbindung des Publikums und der Frage, wie Theater in einer post-demokratischen¹¹⁰ Gesellschaft angelegt sein muss, um als politisch zu gelten, stellt der französische Philosoph Jacques Rancière in seinen theoretischen Schriften neue Verknüpfungen und Gedankengänge her. Er verzichtet dabei auf konkrete Vorgaben und Richtlinien und widmet sich verstärkt den Problematiken, die in Bezug zu den Komponenten Kunst und Politik relevant werden und auftreten. Fraglich ist, inwiefern diese Überlegungen Rancières mit der darstellenden Kunst in Verbindung gebracht werden können und inwiefern sie Schemata anbieten, mittels derer theatrale Ereignisse analysiert werden können.

Es soll vorausgeschickt werden, dass Rancière die beiden Komponenten Politik und Kunst grundsätzlich miteinander verknüpft sieht, da es sich dabei um zwei Formen der *Aufteilung des Sinnlichen* handelt. In seinen Überlegungen lässt Rancière auch die Rolle des Zuschauenden nicht außer Acht und versucht, dessen Stellung im Theater zu relativieren. In *Der emanzipierte Zuschauer*¹¹¹ geht er der Frage nach, welche Voraussetzungen und welche Gegebenheiten ausschlaggebend sind, damit der Zuschauer zum aktiven Teilnehmer einer theatralen Inszenierung wird. Dabei beleuchtet Rancière die in der Theatergeschichte durchgeführten Praktiken und führenden Theorien zur stärkeren Einbindung des Zuschauers kritisch. Er beschäftigt sich mit unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi und kommt schließlich zur Ausführung seiner eigenen Ansichten und Standpunkte. Um diese Zusammenhänge und vor allem die Rolle des Zuschauers zu erläutern, werden zudem seine beiden Werke *Das Unbehagen in der Ästhetik*¹¹² und *Das Unvernehmen. Politik und*

¹¹⁰ Mit dem Begriff Postdemokratie versucht Rancière den Verfall der Demokratie in den westlichen Gesellschaften auszudrücken. Er beschreibt damit einen Zustand, in dem der Widerstreit unterdrückt wird und somit das Wesen der Politik verloren geht. Stattdessen wird Politik simuliert und die es kommt zu einer „Aufhebung der Erscheinungssphäre des Volkes“. (Aus: Rancière, Jacques, „Demokratie und Postdemokratie“, *Politik der Wahrheit*, Hg. Rado Riha, Wien: Turia+Kant, 1997, S. 94-122.)

¹¹¹ Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, (Org. *Le spectateur émancipé*, Paris 2008).

¹¹² Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007, (Org. *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004).

*Philosophie*¹¹³ herangezogen. Auf Grund der Komplexität der Texte, begrifflichen Klarheit und Abgrenzung werden die Kernbegriffe und -problematiken Rancières genauer ausgeführt und erklärt.

5.1.1 Politik und Polizei

Anhand des Konflikts zwischen Plebejern und Patriziern verdeutlicht Rancière in *Das Unvernehmen*, was er unter *Aufteilung des Sinnlichen* und *Dissens* versteht. Dabei handelt es sich um zwei Kategorien, welche in weiterer Folge essenziell für Politik und Kunst sind. Die Ständekämpfe waren das Resultat der bestehenden Gegensätze zwischen dem Volk (Plebejer, lat. *plebs* „Menge, Volk“) und den Patriziern, welche die Nachfahren eines alten Adelsgeschlechts darstellten und alle wichtigen, politischen Ämter besetzten. Die Plebejer lehnten sich gegen diese ungerechte Verteilung auf und leisteten Widerstand. Rancière führt die Entwicklung dieser Auseinandersetzung auch auf die Tatsache zurück, dass es keinen Austausch zwischen den beiden Parteien gab. Die Herrschaftsstruktur der Patrizier sah keine Möglichkeit vor, dass die ‚namenlose‘ Masse, die Plebejer, zur Sprache kommen. Den Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechend sind die Plebejer ungleich und können nicht an der gemeinsamen Diskussion teilnehmen. Dieses System der Machtverteilung stellt nach Rancière die Ordnung des Sinnlichen dar.¹¹⁴ Da die Plebejer eine andere Sprache sprechen als die Patrizier, wird ihnen von den Patriziern der Intellekt abgesprochen. Doch da die Unterworfenen verstehen, dass sie die Untergebenen sind, sind sie nicht ungleich ihren Herren. Dieses Verteilungsschemata bezeichnet Rancière als die *Aufteilung des Sinnlichen*, welches sichtbar macht, wer am Gemeinsamen teilhaben kann und wer nicht.¹¹⁵ Die Offenlegung und das Wissen über jene Ungleichheit schaffen eine veränderte Wahrnehmung und stellen den ersten Schritt zu einer Veränderung und Neuverteilung der Ordnung dar.

¹¹³ Rancière, Jacques, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, (Org. *La mésentente: politique et philosophie*, Paris 1995).

¹¹⁴ Vgl. ebenda, S. 35f.

¹¹⁵ Ebenda, S. 25.

Das Erkennen drückt sich im *Dissens* aus, „das heißt im Modus einer Störung der Gegebenheiten der sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung“¹¹⁶. Was also unternahmen die Plebejer, um sich gegen die gänzliche Inanspruchnahme der Herrschaft durch die Patrizier aufzulehnen? Sie gründeten eine andere Ordnung, beriefen Volksversammlungen ein und wählten ihre eigenen Vertreter. Auf Grund des Dissenses gibt es also eine dritte Option neben Unterwerfung und Revolte: die Politik.

„Es gibt Politik, weil diejenigen, die kein Recht dazu haben, als sprechende Wesen gezählt zu werden, sich dazuzählen und eine Gemeinschaft dadurch einrichten, dass sie das Unrecht vergemeinschaften, das nichts anderes ist als der Zusammenprall selbst, der Widerspruch der zwei Welten, [...]“¹¹⁷

Festzuhalten ist, dass sich Politik durch das Aufeinanderprallen zweier Gegensätze charakterisiert.

„Politik entsteht im Dissens, das heißt immer dann, wenn eine Aufteilung des Sinnlichen der polizeilichen Ordnung mit einer anderen möglichen Aufteilung des Sinnlichen, also einer neuen Aufteilung des Sichtbaren und Sagbaren – des sinnlich Wahrnehmbaren – innerhalb der Gesellschaft konfrontiert wird.“¹¹⁸

Neben der *Politik*, welche sich durch die Begegnung zweier unterschiedlicher Komponenten auszeichnet, führt Rancière zusätzlich, wie in diesem Zitat ersichtlich, die Kategorie der *Polizei*¹¹⁹ ein. Dieser Begriff darf nicht im üblichen Sinn verstanden werden. Unter der Polizei sind jene Instanzen und Formationen zu verstehen, welche für die Aufrechterhaltung der Struktur, die Verteilung der Plätze und gewissermaßen die Ordnung des Sinnlichen in einer Gesellschaft sorgen. Diese Zuschreibungen und Anordnungen schaffen Ungleichheiten. Das Erkennen dieser ungleichen Verteilung und das Anstreben von Gleichheit ist, laut Rancière, der Kern des Politischen.

„[...] die politische Tätigkeit ist immer eine Weise der Kundgebung, die die Aufteilung des Sinnlichen polizeilicher Ordnung durch die Inszenierung einer Voraussetzung zersetzt, die ihr grundsätzlich fremd ist, diejenige eines Anteils der Anteillosen, die selbst letztendlich die reine Zufälligkeit der Ordnung, die Gleichheit jedes beliebigen sprechenden Wesens mit

¹¹⁶ Rancière, Jacques, „Konsens, Dissens, Gewalt“, *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, Hg. Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink 2000, (Schriftreihe »Genozid und Gedächtnis«, Institut für Diaspora- und Genozidforschung, Ruhr-Universität Bochum), S. 101.

¹¹⁷ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 38.

¹¹⁸ Muhle, Maria (Hg.), „Einleitung“, In: Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: b_books 2006, S. 9.

¹¹⁹ Vgl. Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 39f.

jedem anderen beliebigen sprechenden Wesens kundtut. Es gibt Politik, wenn es einen Ort und Formen für die Begegnung zwischen zwei ungleichartigen Vorgängen gibt.“¹²⁰

Trotz des Widerstreits zweier unterschiedlicher Positionen sind jene dennoch miteinander verknüpft. Denn der Grundsatz der Politik ist die Gleichheit, die von einer Partei angestrebt wird. Das Paradoxe daran ist jedoch, dass die Politik nur auf Grund dieses Prinzips der Gleichheit existiert, welches ihr aber nicht eigen ist¹²¹. Ebenso kann diese Gleichheit immer nur angestrebt werden und deren Verifizierung ist unendlich¹²². Daraus leitet sich ab, dass auch das Unrecht, welches zwischen verschiedenen Gruppen herrscht, ebenso beständig in unterschiedlichen Formen immer wieder auftritt. Personen, die gewillt sind, gegen dieses Unrecht vorzugehen, verlassen diesen Bereich der vorgegebenen, sinnlichen Ordnung. Sie setzen sich mit den Verteilungsverhältnissen kritisch auseinander und widersprechen der polizeilichen Logik. Durch diesen Vorgang der *politischen Subjektivierung* machen sie sich los von ihrer durch die polizeiliche Ordnung gegebenen Rolle und eröffnen neue Subjekträume. Politisierte Subjekte legen ein Verhalten konträr typisierter Normen, wie beispielsweise ‚Arbeiter‘ oder ‚Frau‘, an den Tag und brechen mit damit verbundenen Konventionen.¹²³ Im Fall der Emanzipationsbewegungen der Frauen fanden sich diese eben nicht mit ihrer gesellschaftlich determinierten Rolle der Frau als Mutter, Hausfrau und Gattin ab und lehnten sich gegen die begrenzte Sichtweise auf. Sie wurden zu politischen Subjekten und verhielten sich entgegen dem gesellschaftlich festgelegten Frauenbild.

Unrecht wird sich nie gänzlich beseitigen lassen, da es immer wieder in unterschiedlichen Variationen entstehen wird. Und obwohl es nicht möglich ist, es völlig zu eliminieren, so ist es doch stets verhandelbar. Neue Wege und Formen, abweichend von der traditionellen Ordnung, können immer eingeschlagen und erdacht werden.¹²⁴

¹²⁰ Ebenda, S. 41f.

¹²¹ Vgl. ebenda, S.43.

¹²² Vgl. ebenda, S.51.

¹²³ Vgl. ebenda, S. 47f.

¹²⁴ Vgl. ebenda, S. 51.

5.1.2 Mut zum Unbestimmten

Nach Rancière stellt sich die Frage nicht, auf welche Weise diese beiden Komponenten Kunst und Politik miteinander in Beziehung zu setzen sind, da es sich ohnehin um zwei nicht voneinander getrennte Wirklichkeiten handelt, die ursprünglich verwoben sind. Beide sind Formen der Aufteilung des Sinnlichen. Für die Begründung dieser Schlussfolgerung geht er, wie öfters in seiner Argumentation, auf die Antike und Platon zurück. Ob Versammlung oder Theater beide sind „Formen der Anwesenheit bestimmter Körper in einem spezifischen Raum und in einer spezifischen Zeit“¹²⁵, wo Themen verhandelt werden. Diese Einteilung ist so zu verstehen, dass Kunst nicht erst durch die Inhalte politisch ist, die sie präsentiert, sondern auch durch ihre Form. Wie durch die Aufteilung des Sinnlichen deutlich wird, liegt das Politische darin, dass die vorgegebene Ordnung verlassen wird und eine Umverteilung stattfindet. Dieses veränderte Verteilungsschema bricht mit dem aufgefundenen Arrangement und teilt Raum und Zeit neu ein. So liegt der politische Gehalt von Kunst in der Neuverteilung des Wahrnehmbaren.

„The main procedure of political or critical art consists in setting out the encounter, and possibly the clash, of heterogeneous elements. The clash of these heterogeneous elements is supposed to provoke a break in our perception, to disclose some secret connection of things hidden behind everyday reality.“¹²⁶

Demnach sollen in einem Kunstobjekt heterogene Elemente zusammen geführt werden und einen Bruch bzw. eine Unterbrechung unserer Wahrnehmung hervorrufen. Rancière spricht dabei einerseits von der Kreation von Elementen, die sich dadurch charakterisieren, dass sie eine Kombination aus Lesbarkeit und Unlesbarkeit darstellen¹²⁷, sowie andererseits von der Sichtbarmachung von Dingen, die im Verborgenen lagen¹²⁸. Übertragen auf das Theater, so konstatiert Kati Röttger, würde eine Inszenierung dann als politisch bezeichnet werden, wenn

¹²⁵ Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 37.

¹²⁶ Rancière, Jacques, "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics", *Communities of Sense. Rethinking aesthetics and politics*, Hg. Beth Hinderliter, u.a., Durham: Duke University Press 2009, S. 41.

¹²⁷ Vgl. Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 58.

¹²⁸ Vgl. ebenda, S. 35.

sie durch die Umverteilung der Elemente in Raum und Zeit im Betrachter eine „Dynamik des Unvernehmes“ erzeugt¹²⁹.

„Die Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. [...] Sie ist politisch durch den Abstand selbst, den sie in Bezug auf diese Funktionen nimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.“¹³⁰

Nicht politische Inhalte sind es, die Kunst per se politisch machen, sondern der Umgang mit Raum und Zeit und der Abstand, den Kunst zu ihrer Funktion nimmt. Diese beiden Elemente sind für Rancière zentral in Bezug auf das Zusammenwirken von Kunst und Politik.

In *Der emanzipierte Zuschauer* nimmt Rancière eine Unterteilung vor, auf welche Arten in der Vergangenheit bzw. bis zum heutigen Tage in der Kunst versucht wurde, politisch oder gesellschaftsverändernd zu wirken. Er beginnt mit dem „pädagogischen Modell der Wirksamkeit der Kunst“¹³¹ aus dem 18. Jahrhundert. Dabei wird sittliches Verhalten auf der Bühne vorgeführt. Diese Darstellungen sollten in weiterer Folge, so hatte man es sich vorgestellt, Auswirkung auf das reale Leben der BetrachterInnen haben. Die Methode definiert sich durch ihre Inhalte, den aristotelischen Handlungsaufbau und die spezielle Art der Darstellung. Bereits seit den 1760er-Jahren wurde dieses Konzept, welches Theater als eine moralische Anstalt ansieht, von Theaterschaffenden und Theoretikern, wie Jean-Jacques Rousseau, kritisiert. Die „Pädagogik der ethischen Unmittelbarkeit“¹³² wurde entgegengesetzt, welche die reine Repräsentation von Inhalten ablehnt und auf die Zusammenführung von Realität und Darstellung auf der Bühne setzt. Man wollte den Zuschauenden keine falschen Abbilder zeigen, sondern sie auch im Theater stärker mit der Wirklichkeit konfrontieren. Diese Strömung hatte ihren Höhepunkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Vertretern wie Bertolt Brecht oder Antonin Artaud.

¹²⁹ Vgl. Röttger, Kati (Hg.), „Bilder-Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater“, *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld: transcript 2009, S. 68.

¹³⁰ Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 34.

¹³¹ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 66.

¹³² Ebenda, S. 69.

Die politische Kunst bewege sich, laut Rancière, seit geraumer Zeit zwischen diesen beiden pädagogischen Polen. Seiner Ansicht nach, bliebe durch die Dominanz der beiden Richtungen ein drittes Modell, das der „paradoxen Wirksamkeit“¹³³, verdeckt. Diese Methode zeichne sich durch die „Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum“¹³⁴ aus. Dabei würde Abstand genommen von jenen Versuchen, die bereits bei der künstlerischen Konzeption die Wirksamkeit auf die BetrachterInnen mit einkalkulieren und anstreben. Der Prozess sieht eine Loslösung der künstlerischen Produktion von der Intention einer geplanten gesellschaftlichen Wirkung vor. Dieser paradoxe Vorgang erzeugt einen Bruch zwischen den sinnlichen Formen, den damit verbundenen Bedeutungen und den initiierten Wirkungen auf das Publikum. Dadurch entstehe die „Wirksamkeit eines Dissenses“¹³⁵, welche einen Konflikt verschiedener Ordnungen ergibt. Auf diesen Gedankengängen aufbauend formuliert Rancière seine Ansichten, auf welche Weise die beiden Komponenten Kunst und Politik miteinander in Beziehung stehen. „Kunst und Politik hängen miteinander als Formen des Dissenses zusammen, als Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen.“¹³⁶ Unter einer ‚Politik der Kunst‘ versteht Rancière eine Verbindung und Verknüpfung heterogener Logiken¹³⁷. Dies ist einerseits die Logik der Form, welche er als ‚Politik der Ästhetik‘ bezeichnet, und durch folgende Vorgehensweisen auszeichnet:

„die Verfassung neutralisierter Räume, der Verlust der Bestimmung der Werke und ihre gleichwertige Verwendbarkeit, die Überlappung heterogener Zeitlichkeiten, die Gleichheit der dargestellten Themen und die Anonymität derer, an die sich die Werke wenden.“¹³⁸

Die Neutralisierung und Trennung der künstlerischen Ästhetik von der sinnlichen Erfahrung erzeugt dieses paradoxe Verhältnis und eine Art von *ästhetischer Demokratie*. Nicht alles ist kalkulierbar, ein Teil bleibt unbestimmbar und variiert je nach BetrachterIn. Das Aufeinandertreffen von ungleichen Elementen erzeugt diese Divergenz oder *Dissens*, welches die Möglichkeit birgt, eine subjektive

¹³³ Ebenda, S. 69.

¹³⁴ Ebenda, S. 71.

¹³⁵ Ebenda, S. 73.

¹³⁶ Ebenda, S. 78.

¹³⁷ Vgl. ebenda.

¹³⁸ Ebenda.

Folgerung oder einen Standpunkt zu entwickeln. Dieser Vorgang der Herausbildung einer subjektiven Aussage ist mit jenem der politischen Subjektivierung vergleichbar. Die Wirkung ist keine Folge eines kalkulierten Plans. Das Resultat ist ungewiss, aber im Kern politisch.¹³⁹ Die Interpretation der Zuschauenden ist zudem individuell und kann nicht vom Theaterregisseur im Vorhinein festgelegt werden.

„Sie [die Aufführung] ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“¹⁴⁰

Für kritische Kunst ist also die Distanz entscheidend, die sie in Bezug auf ihre Wirkung einnimmt. Sie muss versuchen, sich von der Idee der zu berechnenden Wirkung auf das Publikum zu verabschieden. „Eine kritische Kunst ist eine Kunst, die weiß, dass ihre politische Wirkung sich durch die ästhetische Distanz vollzieht“¹⁴¹ und, „dass diese Wirkung nicht garantiert werden kann“¹⁴². Politische Kunst schafft durch die Verkettung von verschiedenen, gleichwertigen Elementen und deren Aufeinandertreffen eine breitere Palette an Möglichkeiten, die die Entstehung subjektiver Aussagen begünstigen, was wiederum politischen Gemeinschaften eigen ist.

In diesem Zusammenhang bezieht er sich einerseits auf Immanuel Kant¹⁴³ und Jean-François Lyotard¹⁴⁴ und deren Gedanken zum ästhetisch *Erhabenen* sowie andererseits auf die *Ästhetik des Relationalen*. Das Denken des *Erhabenen* beschreibt den Umstand, dass sich Kunst einer eindeutigen Bestimmbarkeit entzieht und zum Ziel der politischen Emanzipation autonom bleibt. Dieser Gedanke wird weitergesponnen und von der *Ästhetik des Relationalen* abgelöst.

„Die Ästhetik des Relationalen verwirft die Anmaßung der Selbstgenügsamkeit der Kunst wie die Träume der Transformation des Lebens durch die Kunst, sie bekräftigt jedoch eine wesentliche Idee, nämlich dass die Kunst darin bestehe, Räume und Beziehungen zu

¹³⁹ Vgl. ebenda, S. 78-80.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 25.

¹⁴¹ Ebenda, S. 99.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. Otfried Höffe, Berlin: Akad. Verlag 2008.

¹⁴⁴ Bezieht sich dabei auf verschiedenen Werke von Lyotard, aber vor allem: Lyotard, Jean-François, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 2001, (Orig. *L'Inhumain*, Paris: Galilée 1988).

schaffen, um materiell und symbolisch das Territorium des gemeinsamen neu zu gestalten.“¹⁴⁵

Die Kunst bewahrt dabei ihre Souveränität als „ein Versprechen der Emanzipation“¹⁴⁶, handelt jedoch explizit politisch und strebt eine Aufhebung des Widerspruchs zwischen Kunst und Leben an, eine „Umwandlung in eine Form des Lebens“¹⁴⁷. Gemäß der Aufteilung des Sinnlichen sollen Körper und Dinge in Raum und Zeit umgeordnet werden und neue Beziehungen und Zusammenhänge entstehen.

Marita Tatari widmet sich in ihrem Text „Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«“ diesem besagten Modell und betont, mehr als es der Autor selbst tut, die Unbestimmbarkeit des Sinnlichen in der Kunst, dessen Gestalt sich nicht festlegen lässt. Auf Grund dessen, dass sich Kunst durch diese unbestimmbare Sinnlichkeit auszeichnet, entsteht ein Dissens. Kunst schafft zwar keine neue Ordnung des Realen, aber kann eine störende Wirkung auf die Aufteilung des Sinnlichen ausüben. Und weil Kunst sich von der üblichen Aufteilung des Sinnlichen unterscheidet, kann jeder Mensch, unabhängig davon welche Position im Realen er einnimmt, daran teilnehmen. Jeder ist darin gleichgestellt. „Dadurch entspricht sie der Gleichheit, welche für Rancière im Grunde des Politischen liegt, wobei er die Politik als Unterbrechung jeder gestalteten Aufteilung des Sinnlichen denkt.“¹⁴⁸

5.1.3 Das paradoxe Verhältnis zum Zuschauer

In seinem Werk *Der emanzipierte Zuschauer* beschreibt Rancière zu Beginn das paradoxe Verhältnis zum Theaterzuschauer, welches seit jeher von unzähligen Theatertheoretikern thematisiert und kritisiert wurde. Die Rolle des Theaterzuschauers sei als negativ zu werten, waren sich viele Theaterschaffende im Laufe der Geschichte einig, da dieser einerseits nicht über das Hintergrundwissen der Vorstellung Bescheid weiß und andererseits dazu genötigt

¹⁴⁵ Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 32.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 47.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 48.

¹⁴⁸ Tatari, Marita, „Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«“, *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Hg. Dietmar Kammerer, Bielefeld: transcript 2012, S. 190.

wird, die ganze Vorstellung über passiv auf seinem Platz zu verharren. „Zuschauer sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der zur Handlung getrennt zu sein“¹⁴⁹, fasst Rancière diese kritischen Stimmen zusammen. Dennoch sei der Zuschauer für eine Theateraufführung unabdingbar. Mindestens einen Zuschauer müsse es geben, um von einem theatralen Ereignis zu sprechen. Diese beiden Aspekte schaffen ein zwiespältiges Verhältnis zum Theaterzuschauer. Einerseits ist seine Rolle als passiver und unwissender Beobachter negativ behaftet, andererseits ist er in seiner Funktion unabkömmlich.

Auf der Suche nach Methoden, um die Zuschauenden von ihrer Passivität zu erlösen, habe das moderne Theater, laut Rancière, immer zwischen den zwei Reformunternehmungen von Brecht und Artaud geschwankt und sie letzten Endes zusehends vermischt. In seinen Überlegungen nimmt Rancière Bezug auf diese beiden Vorschläge, da er darin Möglichkeiten der Emanzipation des Zuschauers erkennt¹⁵⁰. Bei Brecht wird der Zuschauer zum Detektiv, dem ein Rätsel aufgegeben wird, welches er lösen muss. Dabei ist die Distanz entscheidend, die dabei gewahrt wird. Laut Artaud soll hingegen genau diese Distanz abgeschafft werden, damit das „[...] Theater auf eine Vorstellung von der körperlichen Erkenntnis der Bilder und der zur Erzeugung von Trancezuständen erforderlichen Mittel“¹⁵¹ zurückkommen kann. Bei Artaud sollen sich die Zuschauenden ganz einfühlen und sich dabei beinahe ganz ihrer Rolle des Sehenden entledigen. Gemein ist nach Rancière beiden, dass sich das Theater in seiner vermittelnden Funktion selbst in Frage stellt¹⁵².

Rancière ist der Meinung, dass eine Emanzipation des Zuschauers allein durch die Neuaufteilung des Sinnlichen vollzogen werden kann. Ein generelles Umdenken der Rollenverteilung in der Kunst sei dabei eine Voraussetzung. Trotz der Bemühungen vieler Kunstschaffenden würde nämlich dennoch eine Trennung zwischen beispielsweise Theaterzuschauenden und Spielenden bestehen, da eine Unterteilung gemacht werde zwischen jenen, die wissen, und jenen, die nicht

¹⁴⁹ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 12.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 18.

¹⁵¹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 86.

¹⁵² Vgl. Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 18.

wissen.¹⁵³ Genau in dieser Unterscheidung bzw. Unterstellung konstituiert sich der Irrtum. Denn erst wenn anerkannt wird, dass auch das Sehen und Zuschauen eine Handlung darstellt, dass der Zustand eines Zuschauenden ohnehin ein aktiver ist und nicht erst durch die Art der Inszenierung aktiviert werden müsse, sei das Verhältnis zwischen allen Beteiligten ein gleichberechtigtes und es könne von einem ‚emanzipierten Zuschauer‘ gesprochen werden. Emanzipation zeichne sich durch „das Verwischen der Grenze zwischen denen, die handeln, und denen, die zusehen, zwischen Individuen und Gliedern eines Kollektivkörpers“¹⁵⁴ aus.

Durch den Umstand, dass Sehen oder Zuhören mit Passivität gleichgesetzt werde, werde die Aufteilung des Sinnlichen deutlich. Diese Schlussfolgerung sei, laut Rancière, nicht logisch und stelle „fleischgewordene Allegorien der Ungleichheit“¹⁵⁵ dar. Die Fähigkeiten und das Wissen müsse auf beiden Seiten anerkannt werden. Auch das Sehen und *Übersetzen* der künstlerischen Zeichen auf der Bühne sei als handelnde Tätigkeit zu werten und zu akzeptieren.¹⁵⁶ „Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist.“¹⁵⁷ Die Zuschauenden sind demnach distanzierte Beobachter des Stücks und gleichzeitig aktive Interpreten des Gezeigten.

Ein Fehler sei es, laut Rancière, wenn RegisseurInnen oder KünstlerInnen, mit dem Ziel den Zuschauenden Inhalte zu vermitteln, die Willkürlichkeit der Rezeption zu unterbinden versuchen und fertige Auslegungsarten bereits in das Kunstobjekt verpacken möchten. Der Versuch, die Interpretation voranzunehmen und kalkulierbar zu machen, würde abermals eine Ungleichheit implizieren.

„Das ist die Logik der verdummenden Pädagogik, die Logik der direkten und identischen Übertragung: es gibt etwas – ein Wissen, eine Fähigkeit, eine Energie auf der einen Seite – in einem Körper oder einem Geist –, das auf eine andere Seite übergehen soll. Was der Schüler *lernen* muss, ist das, was der Lehrer ihn *lehrt*. Was der Zuschauer *sehen soll*, ist das, was der Regisseur, ihn *sehen lässt*. Was er fühlen soll, ist die Energie, die er ihm überträgt. Dieser Vorstellung von Ursache und Wirkung, die der Kern der verdummenden Logik ist, setzt die Emanzipation der Trennung entgegen.“¹⁵⁸

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 23.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 30.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 23.

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 21-23.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 29.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 24.

Um von einer tatsächlichen Emanzipation zu sprechen, müssen sich die Kunstschaffenden, wie bereits im Punkt 5.1.2 besprochen, von einer kalkulierbaren Wirkung des Kunstwerks auf den Zuschauenden verabschieden. Einerseits soll der Akt des Sehens und Interpretierens als handelnde, aktive Tätigkeit anerkannt werden, um dadurch ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Zuschauenden und Agierenden zu schaffen. Die Rahmenbedingungen und etablierten Strukturen von Kunst an sich werden dabei zum Thema politischer Überlegungen, werden hinterfragt und als veränderbar wahrgenommen. Andererseits soll Kunst Abstand nehmen von einer auf die Publikumswirkung ausgerichteten Arbeitsweise und durch die Kollisionen heterogener Elemente das Widersprüchliche bestimmter Vorgänge und Handlungen sichtbar machen. „Die Kunst diktiert und konstatiert nichts; sie ist vielmehr ein Geschehen, welches zu sich zurück läuft“¹⁵⁹, fasst Marita Tatari zusammen.

5.2 Tendenzen im zeitgenössischen Theater

Die Formen des politischen Theaters haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert, ist sich der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi sicher. Demnach seien Inszenierungen, die vor allem auf inhaltlicher Ebene versuchen, ihre Zuschauerschaft zu kritischem Reflektieren gesellschaftspolitischer Strukturen zu animieren, seltener geworden. Nicht allein der Inhalt steht im Vordergrund, sondern die Form. Die Rahmenbedingungen und der Schaffensprozess an sich werden thematisiert und festgesetzte Hierarchien und Aufgabenverteilungen hinterfragt. Demnach steht nicht nur politische Kunst im Zentrum, sondern auch die Kunst politisch zu machen.

In seinem Text nennt Primavesi unterschiedliche Beispiele aus dem Kunstbereich, wie das Filmschaffen von Jean-Luc Godard oder das Stück *Publikumsbeschimpfungen* von Peter Handke¹⁶⁰, die richtungsweisende Überlegungen anstellten und in ihre Arbeiten einfließen ließen. In diesem Zusammenhang nimmt Primavesi in seinen Ausführungen Bezug auf Rancière und die *Ästhetik des Relationalen*, welche sich seiner Meinung nach in den Arbeiten

¹⁵⁹ Tatari, „Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«“, S. 191.

¹⁶⁰ Erläuterungen zu Handkes Stück *Publikumsbeschimpfungen* siehe Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

genannter Kunstschaffender abzeichne. Würde man zeitgenössische Entwicklungen nach dem Modell Rancières beschreiben, würden durch diese Konzentration auf die Rahmenbedingungen, wie Zeit, Raum und die darin Agierenden, vor allem die Ungehörten und Ausgeklammerten zur Sprache kommen.¹⁶¹

Auch Jan Deck stellt in seinem Text „Politisch Theater machen – Eine Einleitung“ eine Verbindung zu Rancière her, um sich den derzeitigen Entwicklungen im darstellenden Kunstbereich anzunähern. Diesen Rückgriff erklärt er mit der Begründung, „dass eine zeitgenössische Art, Theater bzw. Kunst auf politische Weise zu machen, eine Antwort ist auf die zeitgenössische Art, das Politische zu denken.“¹⁶² Des Weiteren spricht auch er von einer starken Tendenz im zeitgenössischen Theater, langjährige Konventionen und festgeschriebene Strukturen zu hinterfragen und aufzubrechen¹⁶³. Politisch zu handeln heißt, über die etablierten Schemata und Formen der Verteilung nachzudenken und sich dann bestimmt dagegen zu entscheiden. Der Blick wird auf das Verhältnis zwischen Publikum und SchauspielerInnen gelenkt. Nicht länger wird eine strikte Trennung als gegeben angesehen, sondern auch offene, flexible Räume der Begegnung und Interaktion sind möglich. Die ZuschauerInnen müssen nicht zwingend körperlich mitmachen, doch sie werden aktiv mitgedacht und sind „Teil des Ganzen“¹⁶⁴. Auch Florian Malzacher, der sich in seinem Text „There is a word for people like you: Audience“¹⁶⁵ explizit mit der Rolle des Zuschauers im zeitgenössischen Theater beschäftigt, kommt in seiner Auseinandersetzung zu ähnlichen Ergebnissen und teilt diese Ansichten. Deck hingegen beschreibt die Entwicklungen im zeitgenössischen Theater als „radikaldemokratisch“¹⁶⁶, weil man sich von langjährigen Strukturen und Traditionen verabschiedet und nicht mehr im

¹⁶¹ Vgl. Primavesi, „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, S. 56.

¹⁶² Deck, Jan, „Politisch Theater machen – Eine Einleitung“, *Politisch Theater machen: neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Hg. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2011, S. 25.

¹⁶³ Vgl. Ebenda, S. 26.

¹⁶⁴ Deck, Jan (Hg.), „Zur Einleitung: Rolle des Zuschauers im postdramatischen Theater“, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript 2008, S. 17.

¹⁶⁵ Malzacher, Florian, „There is a word for people like you: Audience“, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Hg. Jan Deck, Bielefeld: transcript 2008.

¹⁶⁶ Deck, *Politisch Theater machen*, S. 27.

Repräsentationsmodell gefangen ist. Die Dominanz des Textes nimmt ab und man befreit sich von einer starren Aufteilung, Hierarchie und Körpersymbolik. Ein Stück kann auch ohne oder nur mit wenig Text auskommen und muss über keine abgeschlossene Handlung verfügen, sondern kann fragmentarisch bleiben. Demnach „liegt die Chance des Politischen in ihrer Offenheit“¹⁶⁷. Die Unterbrechung, die Inszenierung des *Dissenses* und die Neuordnung der Elemente schaffe einen politischen Raum.

„Politisch Theater zu machen heißt also nicht, dass man keine politische Haltung einnehmen will, sondern sich dieser moralischen Positionierung bewusst zu verweigern, um die Funktionsweise von Politik zu thematisieren. Moralische politische Kritik greift dagegen immer zu kurz, sie operiert an der Oberfläche und bleibt in der Systematik eines landläufigen Politikbegriffs gefangen.“¹⁶⁸

Vorgeführte Moral greife demnach zu kurz und habe nicht die Kraft, eine wirklich tiefere, politische Auseinandersetzung und Reflexion zu entfachen. Das Charakteristikum des Fragmentarischen findet sich auch bei Lehmann wieder. In seinem Werk *Das Politische Schreiben*¹⁶⁹ geht er ebenso der Frage nach, was politisches Theater heutzutage auszeichnet. Diese Gedanken spinnt er weiter und überlegt, welche Ausformungen diese auf der Ebene des Textes annehmen können. Grundsätzlich habe sich durch den starken Einfluss der Informationsgesellschaft das politische Theater in den letzten Jahrzehnten verändert. Das Theater sei demnach nicht politisch, wenn es die Unterdrückung des Schwächeren vorführt oder auf Grund seines Unterhaltungscharakters zur Belustigung dient und die unausgeglichene Verhältnisse auf diese Weise eher verstärkt. „Politisch wird Theater kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*.“¹⁷⁰ Die Kraft des Theaters liege demnach nicht darin, eine bloße Abbildung von bestimmten Ereignissen und gesellschaftlichen Ungleichheiten zu erzeugen, sondern vielmehr sich vorzuwagen an die Grenzen der Darstellung bzw. der Sprache. Theater ist dann politisch, wenn seine eigenen Regeln bricht. Die Sprache kann dabei nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktionieren als allgemein üblich. Zudem sei es nicht das Ziel, fertige Geschichten eines/r Verfassers/In

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 28.

¹⁶⁹ Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2012.

¹⁷⁰ Ebenda, S.456f.

darzustellen, sondern Leerstellen für eigenen Reflexionen der Rezipienten offen zu lassen. Die Artikulation des Politischen sei demnach gebunden an ihre „eigene Unterbrechung und Selbst-Behinderung“¹⁷¹. Als *Ästhetik der Verantwortung* bezeichnet Lehmann diese Form der Darstellung, die nicht vom üblichen passiven Rezipienten ausgeht, sondern einem aktiv beteiligten Betrachter.

„Anstelle der trügerisch beruhigenden Dualität von Hier und Dort, Innen und Außen kann es die beunruhigende wechselseitige Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen.“¹⁷²

Allein die zur Schaustellung politischer Themen evozierte noch keine kritische Auseinandersetzung. Wenn Theater seine Grenzen auslotet, sich über Konventionen hinwegsetzt und unterschiedliche Konstellationen zwischen Schauspielenden und Zuschauenden ermöglicht, sozusagen die Ästhetik des Theatralen neu zu erforschen beginnt, hat politische Kraft. Durch die veränderte Wahrnehmungserfahrung sowie das Öffnen von Leerstellen und Zwischenräumen verfüge das Theater über die Kraft zu einer kritischen Reflexion und Auseinandersetzung anzuregen.

Lehmann, Primavesi und Deck scheinen sich darüber einig zu sein, dass das zeitgenössische, politische Theater sich also nicht allein durch seinen Inhalt auszeichnet, sondern vor allem dadurch, dass es die Art und Weise der Darstellung in den Mittelpunkt rückt. Diese Ansätze lassen sich in vielerlei Hinsicht auch in Zusammenhang mit den von Rancière ausformulierten Gedanken bringen. In Bezug auf die Auswahl des Aufführungsortes ist Primavesi der Meinung, dass auf Grund der Tatsache, dass sich öffentliche Diskurse immer stärker in die Medien verlagern, theatrale Interventionen, die auch den öffentlichen Raum nicht ausklammern, an Bedeutung gewinnen¹⁷³. Diese Entwicklung ist im Zuge der in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen interessant, da beide in anderen Räumlichkeiten außerhalb des regulären Theatergebäudes angesiedelt sind.

¹⁷¹ Ebenda, S. 9.

¹⁷² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 471.

¹⁷³ Vgl. Primavesi, „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, S. 42.

Primavesi kommt in seinen Untersuchungen zu dem Schluss, dass gegenwärtig im darstellenden Kunstbereich versucht wird, sich von den starren Rahmenbedingungen des bürgerlichen Theaters zu lösen und die unterschiedlichen Komponenten, wie Raum, Körper oder Stimme, neu zu kombinieren und zu nutzen. Auch beschäftigen sich zeitgenössische Theaterschaffende vermehrt mit den allgemeinen Arbeitsstrukturen. Demnach sei es ebenso als politisch zu werten, wenn sich neue Formen der Zusammenarbeit, wie die Arbeit im Kollektiv, bilden und festgeschriebene Hierarchien abgelehnt werden. Primavesi betont jedoch, dass die Art und Weise, wie politisch Theater gemacht wird, einem ständigen Wandel unterworfen ist und sich je nach gesellschaftlichen Umständen verändert.¹⁷⁴

Interessant ist nun, auf welche Weise die beiden Inszenierungen, welche im folgenden Kapitel untersucht werden, in Hinblick auf die Überlegungen von Rancière sowie allgemeine Tendenzen in der zeitgenössischen Theaterlandschaft zu deuten sind. Inwiefern korrelieren diese Arbeitsweisen mit seinen Überlegungen zur *Politik der Kunst*? Wo weisen sie Überschneidungen, wo Abweichungen in Bezug auf seine Theorien auf? Hilfreich und von wesentlicher Bedeutung werden sie mit Sicherheit sein, wenn im letzten Kapitel jene beiden Inszenierungen abschließend auf ihren politischen Gehalt untersucht werden.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 71.

6. Untersuchung zweier zeitgenössischer Inszenierungen

Wie der Titel bereits ankündigt, werden in diesem Kapitel nun explizit zwei Beispiele aus der Praxis dargestellt und genauer untersucht. Gegenstand der Untersuchung sind die beiden zeitgenössischen Theaterproduktionen *designed desires* und *Occupy the museum*. Bei der Stückauswahl wurde vor allem auf drei Merkmale geachtet. Den Zuschauenden sollte nicht nur eine Perspektive vorgegeben werden, vielmehr sollte es ihnen überlassen bleiben, welches Geschehen sie wie lange sehen möchten, was als weiteres Charakteristikum die Loslösung des Zuschauers von seinem Platz mit sich bringt. Dieser Umstand ist ausschlaggebend für eine veränderte Schauspieler/Zuschauer-Konstellation, wodurch die strikte Trennlinie von Bühnen- und Zuschauerraum aufgebrochen wird. Die Personen, schauspielend oder zuschauend, begegnen sich auf gleicher Ebene in einem neuen und variierenden Nähe-/Distanzverhältnis. Die Tatsache, dass beide Produktionen außerhalb eines speziell für Theaterproduktionen konstruierten Gebäudes zur Aufführung kamen, war keine zwingende Voraussetzung, doch eine markante Gemeinsamkeit beider Arbeiten.

Die Analyse verfolgt das Ziel, die den beiden Inszenierungen inhärente, von der traditionellen Anordnung in Theatern abweichende räumliche Dramaturgie und Organisation herauszuarbeiten und in weiterer Folge, die Auswirkungen dieser Inszenierungsform auf Rezeption hin zu untersuchen. Die in den vorherigen Kapiteln vorgestellten, theoretischen Konzepte bilden das Fundament bzw. die Basis, auf welche in diesem Teil der Arbeit aufgebaut werden soll. Die Beschäftigung mit ausgewählten und richtungsweisenden Konzepten kann als wegebend für die Auseinandersetzung und Analyse folgender zwei Inszenierungen gesehen werden. Die theoretische Einführung und partielle Herauslösung einzelner Komponenten, wie Raum oder Distanz, ermöglichte eine Annäherung an die beiden zu Beginn in ihrer räumlichen Dramaturgie und Erscheinungsform sehr komplex wirkenden Inszenierungen. In unterschiedlichem Ausmaß werden die besprochenen Theorien mit den Inszenierungen in Verbindung gebracht und für die Analyse angewendet.

Zum Ziel einer besseren Veranschaulichung sowie für eine gezieltere Untersuchung wurden Kategorien gebildet. In Punkt 6.3 werden zuerst Merkmale bezüglich der räumlichen Dramaturgie, die beide Inszenierungen aufweisen, herausgearbeitet. Anschließend werden in Punkt 6.4 die Auswirkungen dieser Verfahrensweisen auf die theatrale Kommunikation untersucht. Es werden die Auswirkung auf die Rezeption sowie das veränderte Zusammenwirken aller Beteiligten analysiert. Dabei ist anzumerken, dass die einzelnen Punkte nicht als streng voneinander getrennte Kategorien zu denken sind und es des Öfteren zu Überschneidungen kommen wird. Dies ist nicht weiter problematisch, da gerade auch diese Emergenzen im Zentrum der Untersuchung stehen.

6.1 designed desires (2012)

designed desires ist der Name einer Produktion der Gruppe *theatercombinat* und Claudia Bosse, die für das Konzept, die Choreografie und die Gestaltung im Raum verantwortlich ist. Die Uraufführung fand am 27. November 2012 in der Zollamtskantine im dritten Wiener Gemeindebezirk statt. Es folgten Aufführungen im April 2013 im Rahmen von *feedback*[2nd edition] des Tanzquartiers Wien ebenfalls in der Zollamtskantine. Im Rahmen von *public bodies* kam es Ende September 2013 im *venus & apoll* in Düsseldorf zu einer weiteren Aufführung. Die Untersuchungen dieser Arbeit beruhen auf der Aufführung vom 26. April 2013 in Wien.

Bei *designed desires* handelt es sich um den dritten Teil der Serie *politische hybride*, welche sich über die Jahre 2009 bis 2013 erstreckte und im Rahmen der vierjährigen Konzeptförderung der Stadt Wien finanziell unterstützt wurde. Den Anfang machte 2011 die Produktion *vampires of the 21st century*, welche nach der Uraufführung in Düsseldorf im Kartographischen Institut in Wien, einer ehemaligen Druckerei, aufgeführt wurde. Verhandelt wurden politische und ökonomische Visionen und Ideen längst verstorbener Aktivisten und Theoretiker, wie Ulrike Meinhof oder Karl Marx¹⁷⁵. Kurz darauf folgte die Arbeit *dominant powers*, ebenfalls im Kartographischen Institut in Wien, bei der sich Claudia Bosse nun

¹⁷⁵ Vgl. Theatercombinat, *vampires of the 21st century*, http://www.theatercombinat.com/projekte/vampires/neu_vampires.htm, (Zugriff am: 06.04.2014).

expliziter auf tatsächliche politische Ereignisse, vor allem jene des arabischen Frühlings, und deren mediale Darstellung konzentrierte¹⁷⁶. Beide Arbeiten gastierten danach auch in anderen Städten, wie Tunis, Zagreb oder New York. Alle Arbeiten der *politischen hybride* sind mit dem Zusatz „was also tun?“ versehen und regen bereits im Titel zu aktivem Weiterdenken und Handeln an.

Bevor näher auf die Inhalte, Erscheinungsformen und Spezifika, der in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Produktion *designed desires* eingegangen wird, sollen kurz das Künstlerkollektiv *theatercombinat* sowie deren Gründerin und Künstlerische Leiterin Claudia Bosse vorgestellt werden, um einen Einblick in deren Arbeits- und Herangehensweisen zu erhalten. Dies ist insofern von Bedeutung, da in den Produktionen von Claudia Bosse und dem *theatercombinat* durchaus sich wiederholende Elemente ausgemacht werden können.

6.1.1 Claudia Bosse und *theatercombinat*

theatercombinat ist ein Künstlerkollektiv, welches im Jahr 1996 von Claudia Bosse, Dominika Duchnik, Heike Müller und Silke Rosenthal in Berlin gegründet wurde. 1999 verlegten sie ihren Stützpunkt nach Wien¹⁷⁷. In unterschiedlichen Künstlerkonstellationen werden experimentelle Produktionen erarbeitet, die auf Grund ihrer Form, wie beispielsweise die räumliche Gestaltung und Verortung, die Rolle der ZuschauerInnen oder die zeitliche Komponente, von traditionellen Theaterkonventionen abweichen. Dabei verschwimmen Gattungsgrenzen und es entstehen Arbeiten im Grenzbereich von Performance, Drama, Choreographie und Installation. Das Leitbild des Performerkollektivs ist die „erforschung und umsetzung theatraler konzepte, die das theater über seine grenzen treiben und neue und provokante weisen der kommunikation mit dem publikum, dem raum und der organisierung von öffentlichkeit initiieren.“¹⁷⁸ Besonders hervorzuheben sind ebenso die unterschiedlichen gesellschaftspolitischen und theoretischen Diskurse, die die Gruppe in ihren Arbeiten aufgreift und verhandelt, wie beispielsweise auch

¹⁷⁶ Vgl. Theatercombinat, *dominant powers*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/vampires/dominantpowers.htm>, (Zugriff am: 06.04.2014).

¹⁷⁷ Vgl. Theatercombinat, *Chronik*, <http://theatercombinat.com/tc-chronik/index.htm>, (Zugriff am: 08.04.2014).

¹⁷⁸ Ebenda, [Im Original wurde alles kleingeschrieben].

die Serie *politische hybride* zeigt. Die verschiedenen theoretischen Texte und Materialien aus Philosophie, Ökonomie, Politik, usw., aber auch Stoffe der Antike, wie etwa in der Arbeit *Die Perser*¹⁷⁹, in der unter anderem das gleichnamige Werk von Aischylos einfluss, werden gesammelt, rezipiert und abschließend in die Arbeiten eingeflochten und montiert.

Ein weiteres markantes Charakteristikum der Arbeiten von Claudia Bosse und dem *theatercombinat* sind die variierende und von der Konvention abweichende Organisation im Raum und die damit verbundenen neuen Zuschauer-Schauspieler-Konstellationen. Die ZuschauerInnen werden, laut Wolfgang Behrends, aus „der Passivität des Theatersessels förmlich herausgerissen“¹⁸⁰, müssen sich ihren Weg durch den Raum suchen oder werden von den DarstellerInnen umgeben. Je nach Produktion wird ein entsprechendes Format für die Aufteilung im Raum ausgewählt und nicht wie im konventionellen Theater als gegeben angenommen. Raum und Inhalt beeinflussen sich, laut Claudia Bosse, in ihren Arbeiten gegenseitig. Neben dem Inhalt hängt die Wahl des Raumes zudem von anderen Bedingungen, wie beispielsweise den verfügbaren, finanziellen Mitteln, ab. Der Umstand, dass die vorgefundene Materialität, die Eigenschaften und Strukturen der Räume aktiv wahrgenommen werden und in die Arbeit mit einfließen, ist dabei essenziell und bezeichnend für das Schaffen der Künstlerin. Bosse schneidert ihre Arbeiten auf die jeweiligen Räumlichkeiten zu und entwickelt dafür unterschiedliche theatrale Techniken. Besonders wichtig ist ihr bei der Auswahl der Räume und in der Konzeption, dass eine Zirkulation der ZuschauerInnen möglich wird.¹⁸¹

Eine weitere Methode, die Claudia Bosse nach eigenen Angaben in ihren Arbeiten immer wieder verfolgt und anwendet, ist jene des *exzessiven fragmentierens*¹⁸². Im wörtlichen Sinne ist darunter ein ausschweifendes, maßloses Zerlegen und

¹⁷⁹ Vgl. Theatercombinat, *Die Perser*, <http://theatercombinat.com/projekte/perser/index.htm>, (Zugriff am: 08.04.2014).

¹⁸⁰ Behrends, Wolfgang, Claudia Bosse: Porträt, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/cla/deindex.htm>, (Zugriff am: 08.04.2014).

¹⁸¹ Vgl. Bosse, Claudia, *Transkript des Interviews mit Claudia Bosse*, 23. August 2013, Antwort auf Frage Nr.2+3,(siehe Anhang).

¹⁸² Vgl. Bosse, Claudia, „exzessives fragmentieren“, *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Hg. Anton Bierl, Gerald Siegmund, Christoph Meneghetti, Clemens Schuster, Bielefeld: transcript 2009, S. 129-146.

Unterteilen in Bruchstücke (lat. frangere = brechen) zu verstehen. Diese Vorgehensweise und die damit verbundenen Intentionen versucht sie in einem Beitrag, welcher im Sammelband *Theater des Fragments* veröffentlicht wurde, anhand dreier ihrer Arbeiten, in denen unterschiedliche Formen der Fragmentierung angewendet wurden, darzulegen und näher zu beschreiben. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit scheinen vor allem zwei dieser Fassonen interessant: Fragmentierung als *performative Methode* und *szenischen Bedingung*.

In der Produktion *fatzer-fragment* (1998)¹⁸³ bildeten die gleichnamigen, unfertigen Manuskripte Brechts die Arbeitsgrundlage. Es wurde versucht, den Charakter dieser unvollendeten und prozesshaft gebliebenen Entwürfe aufzugreifen und in ein theatrales System zu überführen. Bosse entschied sich für die Arbeit mit einem Chor. Unzählige Textpassagen wurden herausgearbeitet und während der Aufführung willkürlich von der Regisseurin ausgewählt und immer neu zusammengestellt. Die achtzehn Aufführungen dauerten unterschiedlich lange, von zwei bis zu fünfeinhalb Stunden, wobei sich eine Darbietung des gesamten, erarbeiteten Materials ungefähr über sieben Stunden erstreckt hätte¹⁸⁴. Letztendlich waren dabei mehrere Kompositionen entstanden, die selbst auf Grund ihrer Form und Erscheinung fragmentarisch blieben.

In der Arbeit *coriolan* (2007)¹⁸⁵ stützte sich Bosse auf den gleichnamigen Theatertext von Shakespeare, in dem das Volk aktiv wird und sich für seine Rechte einsetzt. Abermals greift sie dessen nach ihren Angaben fragmentarische Struktur auf und nimmt die Bauart des Textes als szenische Bedingung für ihre Arbeit. Zudem wurde das Drama mit aktuellen Materialien, wie Kommentaren von Mao Tse-tung oder Carl Schmitt, angereichert und verdichtet. Durch diese Montage von Textfragmenten werden Diskurse und Ideologien unterschiedlicher Zeitepochen nebeneinander gestellt und eine Betrachtung des Gegenstandes aus

¹⁸³ Vgl. Theatercombinat, *fatzer-fragment*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/fatzer/>, (Zugriff am: 11.04.2014).

¹⁸⁴ Vgl. Bosse, „exzessives fragmentieren“, S. 131-133.

¹⁸⁵ Vgl. Theatercombinat, *coriolan*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/coriolan/>, (Zugriff am: 11.04.2014).

verschiedenen Blickrichtungen ermöglicht.¹⁸⁶ Die Regisseurin kreierte für diese Inszenierung eine Massenstepptanzchoreographie, mit der sie die Hallen des Betriebsbahnhofs Breitensee in Wien erobert und einnimmt¹⁸⁷. Die politische Intervention basiert dabei vor allem auf räumlicher Ebene, also der Form.

In beiden erwähnten Produktionen nehmen der Raum, die sich darin bewegenden Menschen und deren Beziehungen bzw. Kommunikation untereinander einen bedeutenden Stellenwert ein. Das Theater wird zum Labor, in dem unterschiedliche, räumliche und interaktive Praktiken ausprobiert werden und Begegnungen stattfinden. „die fragmentarische technik ist eine möglichkeit für zeitliche und ästhetische sprünge wie auch der einnahme unterschiedlicher gesellschaftlicher perspektiven auf ein ereignis“¹⁸⁸, schreibt Claudia Bosse über diese Methode. Um ein „versenken des zuschauers“¹⁸⁹ zu verhindern, wird das Publikum durchgehend zum Mitdenken und zur eigenen Positionierung aufgefordert. Dabei werden die Menschen angehalten, nicht nur gedanklich einen Standpunkt einzunehmen, sondern auch physisch, in dem sie sich auch körperlich fortwährend positionieren und entscheiden müssen, wohin sie blicken und wohin sie gehen. Kein Kontinuum, kein harmonisches Gesamtkunstwerk will Bosse in ihren Arbeiten den ZuschauerInnen präsentieren, sondern ein von Brüchen und Zwischenräumen geprägtes Konstrukt, welches dem Publikum die Möglichkeiten des Weiterdenkens von aufgeworfenen Gedankengängen lässt¹⁹⁰. Diese Arbeitsweisen des *theatercombinats* sind markant und treten in unterschiedlicher Ausprägung immer wieder auf.

6.1.2 Aufführungsanalyse

Die Analyse konzentriert vornehmlich auf die Bewegungsabläufe, den Rhythmus, den allgemeinen Umgang mit dem Raum und die damit verbundene Dramaturgie sowie die Geräuschkulisse. Eine Eingrenzung auf diese für die Untersuchung notwendiger Faktoren erschien sinnvoll, da eine Beschreibung aller Kriterien

¹⁸⁶ Vgl. Bosse, „exzessives fragmentieren“, S. 138f.

¹⁸⁷ Vgl. Kock, Sabine, „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007/08“, *Modern Austrian Literature - Performance* 42/3, 2009, S. 76.

¹⁸⁸ Bosse, „exzessives fragmentieren“, S. 138.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 139.

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 130.

dieser Aufführung, welche insgesamt um die vier Stunden dauerte und vom Material her sehr dicht gestaltet wurde, sehr umfangreich, für die Erarbeitung der Fragestellung jedoch nicht unbedingt relevant wäre.

In Bezug auf den Produktionsprozess kann festgehalten werden, dass versucht wurde, die Materialauswahl sowie die allgemeine Stückentwicklung transparent zu gestalten und bereits im Vorfeld Interessierten zugänglich zu machen. Auf einem eigens dafür eingerichteten Blog¹⁹¹ wurden von den Mitwirkenden Arbeitsmaterialien, wie Fotos, Textausschnitte, Kommentare und Gedanken veröffentlicht. So beispielsweise auch ein Zitat von Edward Bernays aus seinem Werk *Propaganda*¹⁹², in welchem er die Manipulierbarkeit und Lenkung von Massen durch die Medien thematisiert.

„Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltensweisen und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. [...] Wenn viele Menschen möglichst reibungslos in einer Gesellschaft zusammenleben sollen, sind Steuerungsprozesse dieser Art unumgänglich.“¹⁹³

Die Lektüre dieses Texts regte zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema der Kommerzialisierung und Manipulation von menschlichem Begehren sowie einer kritischen Betrachtung und Infragestellung demokratischer Strukturen an¹⁹⁴. Auf textlicher Ebene wurden verschiedene Gedanken und Auszüge aus theoretischen Abhandlungen und persönlichen Empfindungen montiert und in die theatrale Form der Aufführung eingewebt. Laut Programmtext verhandelt *designed desires*:

„die ausdrucksformen, sehnsüchte, körperpraxen und rituale des postdemokratischen subjekts unterschiedlicher altersklassen. [...] begehren und gemeinschaften, pornografie und politische theorie. körper zwischen 25 und 76 als körperlandschaften in einem netzwerk simultan bespielter räume einer transparenten 70er-jahre architektur.“¹⁹⁵

¹⁹¹ Vgl. Theatercombinat, Claudia Bosse, *designed desires*, <http://designeddesires.blogspot.co.at/>, (Zugriff am: 15.04.2014).

¹⁹² Vgl. Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: orange-press 2007, (Org. *Propaganda*, New York: Horace Liveright 1928).

¹⁹³ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁴ Vgl. Theatercombinat, *Pressedossier: designed desires*, http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/DD_pressedossier_neu_d.pdf, (Zugriff am: 15.04.2014).

¹⁹⁵ Theatercombinat: *designed desires*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/designeddesires.htm>, (Zugriff am: 04.04.2014).

Neben der kritischen Verhandlung des manipulativen Charakters der Werbeindustrie nimmt der menschliche Körper an sich und in seiner Verwertbarkeit bzw. Beeinflussbarkeit einen zentralen Aspekt ein.

6.1.2.1 Ablauf

Bereits die Anreise zu der außerhalb gelegenen Spielstätte, deren Umgebung zudem am Abend eher wenig belebt war, unterschied sich vom üblichen Gang ins Theater. In großen, beleuchteten Lettern war der Titel des Stücks an dem Haus der ehemaligen Zollamtskantine angebracht. Zu Beginn versammelten sich die ZuschauerInnen bei einem Schranken und dem angrenzenden Pfortnerhaus, bei dem die Karten der Abendkasse ausgegeben wurden (siehe Abb. 3). Nach einer kurzen Wartezeit kamen Performer die Autorampe herunter und führten das Publikum auf den darüber befindlichen Parkplatz (siehe Abb. 4). Aus an verschiedenen Ecken angebrachten Lautsprechern ertönte eine unheimlich wirkende Frauenstimme bzw. ein Stöhnen. Beim Hinaufgehen wurde die Geräuschkulisse immer lauter. Der Ort, das Parkdeck, von dem aus ein nächtliches Großstadtpanorama sowie die Autobahn nach Bratislava und Prag überblickt werden konnte, und die immer lauter werdenden Geräusche erzeugten eine gespenstische und beklemmende Atmosphäre. Neben den in grellen Buchstaben an den Außenmauern der Kantine angebrachtem Stücktitel waren ebenso die provisorischen, vor der Kantine abgestellten Dixi-Klos auffallend. Nach Betreten der Kantine konnten in einer kleinen Garderobe, welche während der Aufführung wieder geschlossen wurde, Taschen und Jacken abgegeben werden. Danach versammelte sich das Publikum in dem daran anschließenden, großen Raum, auf dessen rechter Seite noch der Ausschanktresen samt Metallvorrichtungen an die ehemalige, eigentliche Nutzung als Kantine erinnerte. Hinter der Ausschank standen bereits die SchauspielerInnen, vollzogen sich wiederholende Bewegungen und erinnerten in ihrer Erscheinung, in den Augen der Theaterwissenschaftlerin Jasmin Stommel, an ein *Tableau vivant*¹⁹⁶. Auffallend waren die Altersunterschiede der PerformerInnen, ihre geübte oder ungeübte Art

¹⁹⁶ Vgl. Stommel, Jasmin, *lebendige körper – geformte wünsche – zerstreute aufmerksamkeit. einige überlegungen zu designed desires vom theatercombinat*, <http://designeddesires.blogspot.co.at/2013/04/lebendige-korper-geformte-wunsche.html>, (Zugriff am: 17.04.2014).

sich vor Publikum zu präsentieren und ihre Kostüme. Manche SchauspielerInnen trugen Ledergurte, welche um ihre Hüften und Brustkörbe geschlungen waren. Die darunterliegende Kleidung erinnerte an Alltagskleidung und war nicht allzu ausgefallen. Ihre Frisuren waren meist mit Haarspray nach oben toupiert.

Kurze Zeit später löste sich die Formation hinter der Theke auf, die SchauspielerInnen kamen auf einzelne ZuschauerInnen zu und fragten sie, ob sie ihnen folgen möchten. Zu diesem Zeitpunkt war nur der Bereich des Ausschanks beleuchtet und die dahinter liegenden Räumlichkeiten waren abgedunkelt. Die bereits beim Hinaufgehen erzeugte, unheimliche Stimmung ließ Unbehagen aufkommen, den SchauspielerInnen in die nicht ganz einsichtigen hinteren Räume zu folgen. Durch diese Vorgehensweise wurde das versammelte Publikum zerstreut. Im Laufe der Aufführung konnten sich die ZuschauerInnen frei bewegen und selbst entscheiden, welche Darbietung sie aus welcher Position und wie lange sehen mochten. Als ZuschauerIn war man durchgehend damit konfrontiert, Entscheidungen zu treffen und sich im Raum zu SchauspielerInnen und anderen ZuschauerInnen zu positionieren. Auf diese Weise befand man sich abwechselnd in einem Nähe- oder Distanzverhältnis zu der Darstellung. Manches Mal musste man auch ausweichen, um den Performern nicht im Weg zu stehen. Sequenzen, in denen mehrere Darbietungen an unterschiedlichen Orten gleichzeitig gezeigt wurden, wechselten sich mit Gruppenszenen, an denen alle oder die Mehrheit an DarstellerInnen beteiligt waren, ab.

Generell verfügte der Abend über keinen klassischen Handlungsaufbau, sondern setzt sich aus unterschiedlichen Fragmenten zusammen. Es entstand ein vielschichtiges Netz an unterschiedlichen Assoziationen, die mit dem übergeordneten Thema in Verbindung gebracht werden konnten. Ein sich durchziehender, narrativer Handlungsstrang fehlt bei dieser Inszenierung jedoch völlig. In der Inszenierung wechseln sich Sprech-, Tanz- und Performance-Sequenzen ab. Im Allgemeinen nahm der Körper bzw. das Körperliche eine zentrale Stellung ein und wurde Teil einer Versuchsanleitung. Wie klingt es, wenn ein Oberschenkel gegen eine Holzplatte schlägt? Wie verändert sich der Klang beziehungsweise die Wahrnehmung einer Stimme, die gedoppelt wird?

Des Weiteren verkörperten die SchauspielerInnen keine fiktiven Figuren. Manches Mal schienen sie in Rollen zu schlüpfen, erzählten Geschichten, als wären es ihre eigenen, um dann in der nächsten Sekunde wieder als Sprachrohr antiker Texten zu fungieren. Grundsätzlich ließ sich beobachten, dass die Motivation, den SchauspielerInnen zu folgen, während der Aufführung, die sich über vier Stunden erstreckte, bei einigen ZuschauerInnen abnahm und sie es vorzogen, sich einen Sitzplatz zu suchen. Viele von ihnen nahmen auf der kniehohen Heizung Platz, die entlang der Fensterfronten verlief, um von dort aus dem Geschehen zu folgen. Bei der ehemaligen Essensdurchreiche der Kantine standen zudem Wasserflaschen und Becher bereit und es bedienten sich ohne vorherige Aufforderung SchauspielerInnen wie ZuschauerInnen daran.

6.1.2.2 Raum

Der Raum nahm in der Inszenierung *designed desires* einen bedeutenden Stellenwert ein. Die Räumlichkeiten der Kantine, in der die Mitarbeiter des Zollamts ihre Mittagspause verbrachten, stellten eine öffentliche Einrichtung dar, die einem bestimmten Kreis von Menschen zugänglich war. In diesen nun leerstehenden Räumlichkeiten siedelte Claudia Bosse ihre Inszenierung an. Für diese Ortswahl nennt die Regisseurin in einem Gespräch mehrere Gründe. Einerseits habe sie diesen Raum schon gekannt, andererseits erlaube der Raum eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen. Durch diese synchrone Bespielung würde eine andere Wahrnehmung und Rezeption des Gezeigten möglich. Zudem habe sie die Architektur und Erscheinung des Raumes interessiert, wie beispielsweise die roten Fliesen, die verwinkelte Raumstruktur sowie die Sichtbarkeit der eigentlichen Verwendung des Raumes als Kantine.¹⁹⁷ Ein weiteres wesentliches Merkmal des Raumes ist die gleichzeitige Sichtbarkeit von Innen- und Außenraum. Zwei Seiten der Kantine bilden Fensterfronten¹⁹⁸ und geben den Blick auf das Parkdeck, die Autobahn und den Nachthimmel frei. Zudem bemerkt die Regisseurin, dass auf Grund der Raumdimension die Schaffung von öffentlichen und intimeren Räumen möglich war¹⁹⁹. So folgte man den SchauspielerInnen am Beginn der Aufführung in abgetrennte Räume und wurde mit intimen Geschichten konfrontiert. Wie bereits

¹⁹⁷ Vgl. Bosse, *Interview*, Nr. 1.

¹⁹⁸ Siehe eine Skizze des Aufführungsortes in Abb.5.

¹⁹⁹ Vgl. Bosse, *Interview*, Nr. 2.

angesprochen, wurde während der Aufführung an unterschiedlichen Orten performt. Zudem zogen sich die DarstellerInnen immer wieder zurück und gaben vor, auf den Liegeflächen, welche in manchen Räumen vorhanden waren, zu schlafen und sich auszuruhen. Diese Verhaltensweisen strahlten Intimität aus und überführten den Zuschauenden in die Rolle eines Voyeurs und Eindringlings in die Privatsphäre einer anderen Person. Abgesehen davon blieb die eigentliche Funktion des Raumes und sein öffentlicher Charakter sichtbar.

Claudia Bosse wählt, abgestimmt auf die jeweilige Arbeit, ihre Aufführungsorte aus. Der Raum wird dabei zum „Koautor der Arbeit“²⁰⁰, da er eine Struktur, Materialität und Akustik vorgibt. Jeder Raum birgt unterschiedliche Möglichkeiten, verlangt verschiedene Arbeitsweisen und Techniken.

²⁰⁰ Ebenda, Nr. 3.



Abb. 3: *designed desires*, Pförtnerhaus

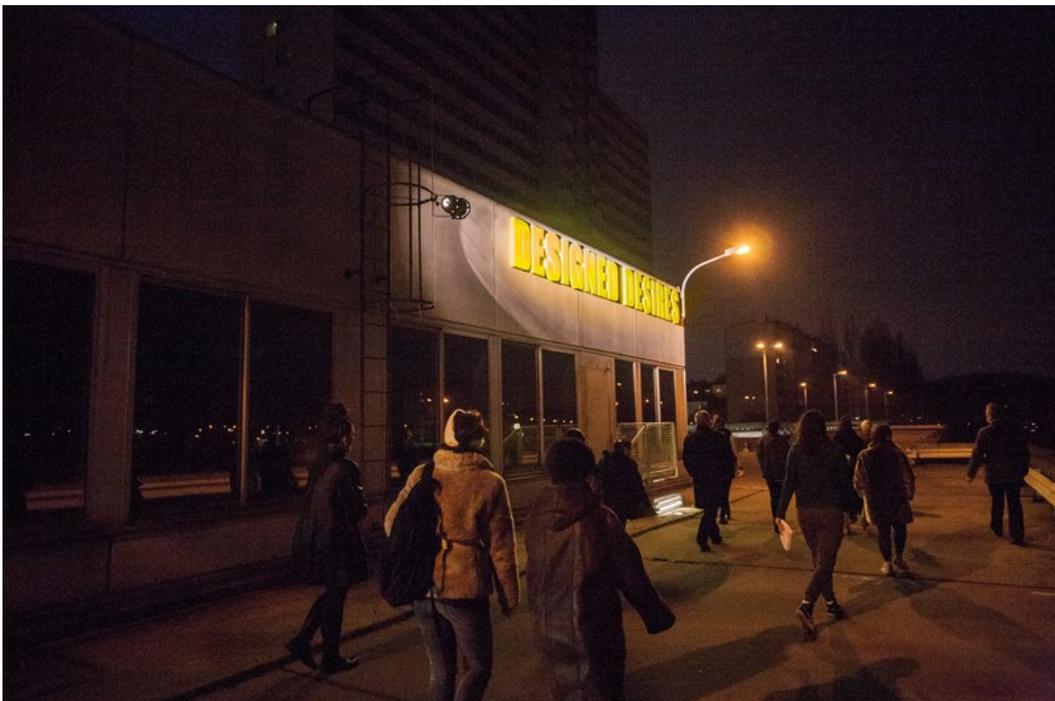


Abb. 4: *designed desires*, Parkdeck und Leuchtschrift

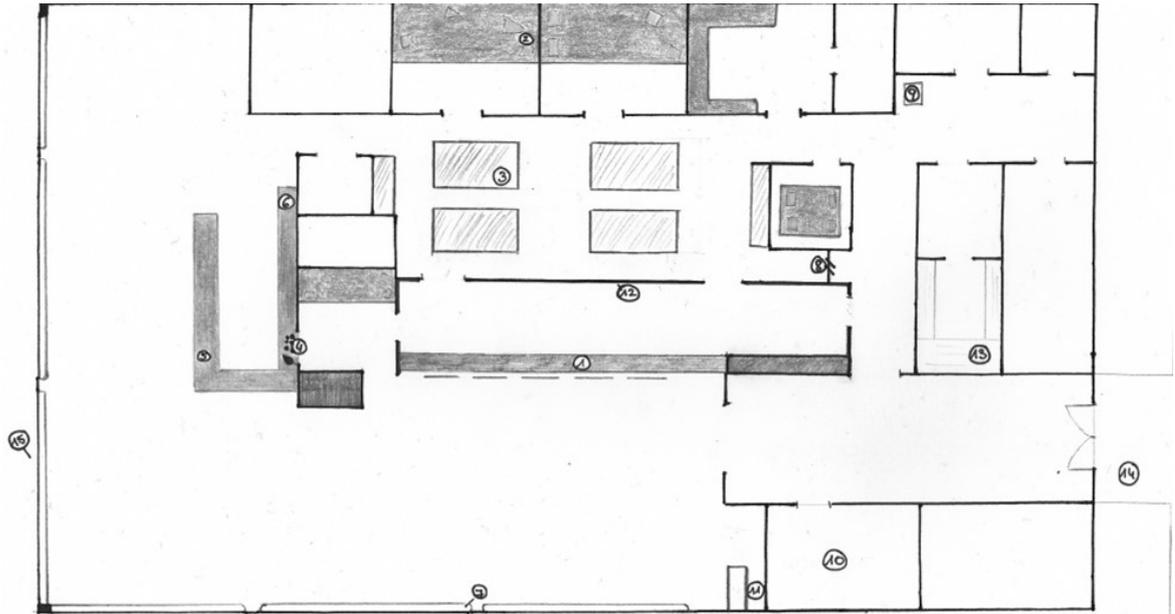


Abb. 5: *designed desires*, Skizze des Aufführungsortes

- | | |
|---|----------------------|
| 1. Theke | 9. Große Waage |
| 2. Niedrige Sitz- bzw. Liegeelemente mit Kissen | 10. Gaderobe |
| 3. Holzquader | 11. Technik |
| 4. Trinkwasser für Publikum & SchauspielerInnen | 12. Ausschankbereich |
| 5. Bar | 13. Stellagen |
| 6. Holzregal | 14. Rampe |
| 7. Niedrige Heizkörper | 15. Glasfront |
| 8. Kl. Fenster | |



Abb. 6: *Zollamtskantine* Wien



Abb. 7: *designed desires, Küche*



Abb. 8: *designed desires, Begegnungen Schauspieler & ZuschauerInnen*

6.2 Occupy the museum (2013)

Im Rahmen des Internationalen Tanzfestivals ImPulsTanz 2013 wurde das Weltmuseum Wien zum Aufführungsort eines performativen Parcours erkoren. Unter dem Titel *Occupy the museum* besetzen 16 KünstlerInnen²⁰¹ das ehemalige Museum für Völkerkunde und entwickelten Methoden für eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Ort, seiner Geschichte und den darin befindlichen, ethnographischen Archivalien. Die jungen KünstlerInnen, welche meist selbst aus den Ländern stammen, wo auch die Ausstellungsobjekte ihre Ursprünge haben, traten in einen Dialog mit den während der Habsburgerzeit gesammelten Kunstgegenständen und strebten eine kritische Auseinandersetzung mit dem ethnographischen Museum an. Das Museum, welches 1928 gegründet wurde und dessen Ursprünge bis ins Jahr 1806 zurück reichen²⁰², diente lange als Ausstellungsort des Exotischen und Fremden. Die Arbeit *Occupy the museum* wurde speziell für ImPulsTanz konzipiert und fand im Rahmen der Ausstellung „Getanzte Schöpfung – Asien zwischen den Welten“²⁰³ statt. Kuratiert und begleitet wurde das Projekt von Ong Keng Sen, einem Regisseur aus Singapur, und Michael Stolhofer von ImPulsTanz.

Da sich das im Jahr 2013 in Weltmuseum umgetaufte Museum nach wie vor im Umbruch befindet und im Laufe der nächsten Jahre auch die Dauerausstellung erneuert wird, bot sich eine Gelegenheit für eine alternativere Raumnutzung und die KünstlerInnen bekamen die Möglichkeit, die zu diesem Zeitpunkt leerstehenden Räume und Ausstellungsvitrinen zu bespielen²⁰⁴. Mit Hilfe unterschiedlicher Verfahrensweisen, wie Film, Lecture, Konzert, Installation,

²⁰¹ Beteiligte KünstlerInnen: Magdalena Chowaniec (AT/PL), Laia Fabre (AT/ES) & Thomas Kasebacher (AT), Malika Fankha (AT/CH), Florentina Holzinger (NL/AT), Krööt Juurak (NL/EE), Andrea Maurer & Thomas Brandstätter (AT), Danang Pamungkas (ID), Amanda Piña (AT/CL) & Daniel Zimmermann (AT/CH), Linda Samaraweerová (AT/CZ) & Karl Karner (AT), Elisabeth Tambwe (AT/CD). (Siehe: ImPulsTanz, *Occupy the museum*, <http://www.ImPulsTanz.com/en/archive/2013/performances/id622/>, (Zugriff am: 12.09.2013))

²⁰² Vgl. Weltmuseum Wien, *Ein Museum für Wien und die Welt*, <http://www.weltmuseumwien.at/entdecken/das-museum/>, (Zugriff am: 12.09.2014).

²⁰³ Diese Ausstellung fand von 17. April 2013 bis 05. Oktober 2014 statt und beschäftigte sich mit der Bedeutung des Tanzes in der asiatischen Kultur und Religion. So soll der Gott Shiva Nataraja tanzend die Welt erschaffen haben. Ein Teil des Ausstellungskonzepts ist die interaktive Wissensvermittlung. Neben der Performance *Occupy the museum* fanden unter anderem Workshops und getanzte Führungen statt. (Siehe: Weltmuseum Wien, *Getanzte Schöpfung – Asien zwischen den Welten*, <http://www.weltmuseumwien.at/staunen/ausstellungen/getanzte-schoepfung/>, (Zugriff am: 11.09.2014).

²⁰⁴ Vgl. Dusini, Matthias, „Bringt die Objekte zum Tanzen!“, *Falter* 27/13, 2013, S. 21.

Theater, Tanz und Performance, eigneten sich die KünstlerInnen aus Ländern, wie Chile, Polen, Indonesien, Österreich und den Niederlande, die Räume des Museums an. Es fanden drei Aufführungen am 3., 4. Und 6. August 2013 statt. Die Untersuchungen dieser Arbeit beruhen auf der letzten Aufführung, welche eine Zusatzvorstellung war.

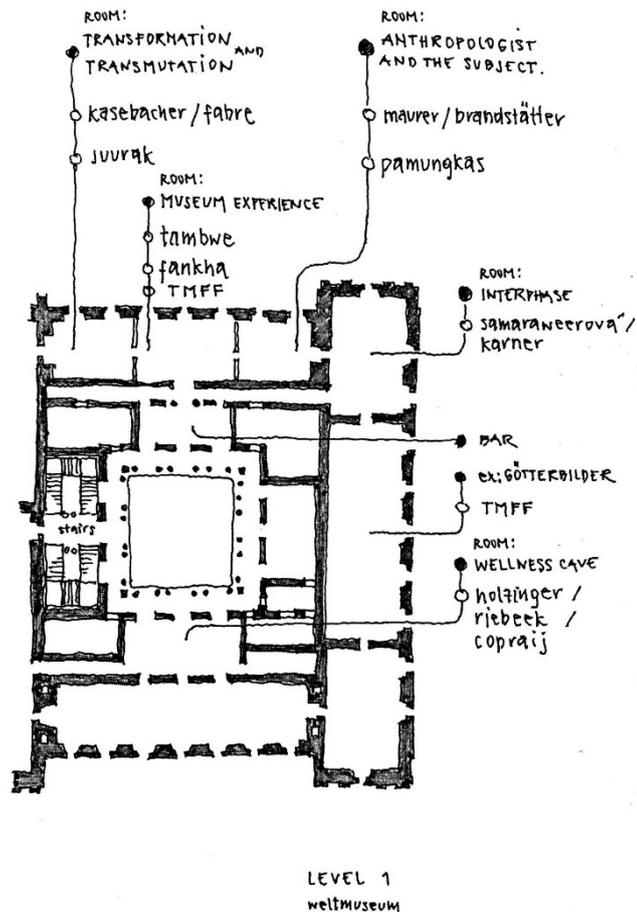


Abb.9: *Occupy the museum*, Lageplan



Abb.10: *Occupy the museum*, Säulenhalle

6.2.1 Aufführungsanalyse

In den folgenden beiden Unterpunkten wird versucht, die gesehene Aufführung von *Occupy the museum* in Worten wieder zu geben. Auf Grund der räumlichen und dramaturgischen Disposition sowie der Bewegungs- bzw. Entscheidungsfreiheit verfügt jede/r ZuschauerIn über eine eigene Version des Abends. Eine objektive Wiedergabe des Geschehens ist deshalb unmöglich, da jede/r BesucherIn sich einen anderen Weg durch die Aufführung bahnte und unterschiedlichen Darbietungen beiwohnte. Zunächst wird der Verlauf beschrieben, der wie gesagt, von Person zu Person variiert, und versucht, einen generellen Eindruck des Abends zu vermitteln.

6.2.1.1 Verlauf

Die Aufführung begann um 17.30. Am Eingang wurden Programmhefte ausgehändigt und alle BesucherInnen fanden sich in der großen Säulenhalle ein. Nach kurzer Zeit hatte sich eine lange Schlange gebildet, die zu einem Tresen führte, an dem etwas ausgegeben wurde. Während des Anstellens hatte man Zeit das Programmheft genauer zu studieren, welches neben allgemeinen Informationen auch Zeitpläne und einen Lageplan des Museums beinhaltet (siehe

Abb. 9). Erst als man an der Reihe war, erfuhr man, warum man sich angestellt hatte. Für manche Performances gab es nur eine beschränkte Anzahl an Plätzen und man konnte sich gleich zu Beginn in eine Liste eintragen lassen. Zudem wurden Kopfhörer ausgehändigt für die später stattfindende Audio-Tour. Die beiden Kuratoren waren anwesend und wünschten den einzelnen BesucherInnen viel Vergnügen. Von da an waren die BesucherInnen auf sich allein gestellt.

Kurze Zeit später ertönte eine Stimme und eine Frau stand singend am Geländer im ersten Stock. Die Frau trug ein elegantes Abendkleid und eine blonde Perücke. Die BesucherInnen folgten der Frau, die Künstlerin Elizabeth Tambwe, in einen der Ausstellungsräume und wurden von ihr und einem jungen Mann in französischer und englischer Sprache begrüßt. Die BesucherInnen wurden aufgefordert eine Haarsträhne zu spenden. Die meisten Personen folgten dieser Aufforderung und die Haare wurden in einem Glasbehälter gesammelt. Während der Begrüßung waren bereits dumpfe Geräusche aus dem Nebenraum hörbar. Die BesucherInnen konnten sich frei im Raum bewegen und entscheiden, wohin sie gehen. Meist gruppierten sich die ZuschauerInnen in einem Kreis um die Darbietung, so auch bei der Begrüßung. In den Räumen befanden sich, wie für ein Museum üblich, Glasvitrinen, die teilweise Kunstobjekte beinhalteten oder auch leer standen. Auffällig im nächsten Raum war ein Glaskasten, in dem sich vorerst reglos drei Menschen befanden, die Gruppe *The Mob Fixing Freedom*, und wenig später wieder leer stand. Generell waren die Räume beschildert und bei jeder Performance lagen Texte auf, teilweise in Vitrinen, die nur auf der einen Seite offen waren. Diese Zettel waren zur freien Entnahme und enthielten Informationen oder Gedanken zur Darbietung.

Im nächsten Raum standen leere Vitrinen, Sitzmöglichkeiten und ein Gerüst aus Bambusstäben. In diesem Geäst bewegte sich eine Frau, Linda Samaraweerová, und erzeugte jedes Mal Geräusche, wenn sie einen der Stecken berührte. Daneben saß ein Mann, Karl Karner, auf einem Drehstuhl und hielt eine Glasscheibe, welche sein dahinterliegendes Gesicht verzerrte. Die Performance nannte sich *The couple in the cage*. Die BesucherInnen bewegten sich in ihrem eigenen Tempo durch die einzelnen Räume und verharrten unterschiedlich lange. Mehrere Darbietungen fanden gleichzeitig statt und man musste sich als

ZuschauerIn entscheiden, welche Darbietung man vorzog. Manche Aufführungen, wie *The couple in the cage*, kamen ohne Sprache aus und liefen, bis auf wenige Unterbrechungen, in einer Endlosschleife dahin. Anders die Arbeit *The shaping of hooks* von Laia Fabre und Thomas Kasebacher bei der nach Aussagen der KünstlerInnen Gegenstände restauriert wurden. Die ZuschauerInnen wurden dabei direkt angesprochen. Beim Betreten des Raumes wurde man darauf hingewiesen, dass die Darbietung in wenigen Minuten beginnen würde. Einige BesucherInnen nahmen am Boden Platz und warteten auf den Beginn der Performance. Ein Mädchen, ganz in goldene Kleider gehüllt, kam herein und gab manchen BesucherInnen mehrere Zettel in die Hand, welche daraufhin von einem angeblichen Mitarbeiter von ImPulsTanz darauf hingewiesen wurden, dass pro Person nur ein Zettel vorgesehen war. In dieser Situation war nicht ganz klar, ob der Mann tatsächlich ein Außenstehender und Mitarbeiter des Festivals oder Teil der ganzen Inszenierung war. Kurze Zeit später forderte er einige Leute auf, sich nicht auf das Fensterbrett zu setzen. Dann begann die Aufführung und die zwei DarstellerInnen erklärten, dass sie nun diese Gegenstände, welche sie von Freunden und Bekannten gestohlen hatten, restaurieren werden. Wenig später fing auch die in goldenen Farben gekleidete Frau an zu performen. Man konnte nicht verstehen, was sie sagte, und der Aufseher erklärte, dass nun zwei Aufführungen gleichzeitig stattfinden würden und teilte die Gruppe an ZuseherInnen.

Nach einiger Zeit kam ein ImPulsTanz Mitarbeiter herein und erinnerte daran, dass jetzt die Audiotour anfänge, für die man sich am Eingang anmelden konnte und Kopfhörer erhielt. Die ZuschauerInnen versammelten sich in jenem Raum, in dem das große Gerüst aus Bambusstäben aufgebaut war. Die Tür zu dem angrenzenden Raum wurde geschlossen und die Menschen setzten ihre Kopfhörer auf, aus welchen eine ruhige, meditative Musik ertönte. Die Tür öffnete sich und die BesucherInnen betraten den Raum. Auf dem Boden aufgereiht saßen die drei Performer von *The Mob Fixing Freedom*, welche vorhin reglos in der Glasvitrine ausgeharrt hatten, und gaben vor zu meditieren. Nach kurzer Zeit starteten sie zu performen und die Musik konnte über die Kopfhörer vernommen werden. Die Gruppe bewegte sich in den letzten Raum, in dem auch ein Schlagzeug aufgebaut war, mit dem sie zu spielen angingen. Danach

verschwanden die Bandmitglieder hinter einer Tür und ließen die ZuschauerInnen verdattert zurück. Gleich darauf betrat eine Frau mit einer Maske vor dem Gesicht den Raum, ging an den ZuschauerInnen vorbei, nahm in einer Vitrine Platz und performte²⁰⁵. Neben Installationen und Performances, die bis auf ein paar Pausen meist durchgehend aufgeführt wurden, fanden manche Darbietungen auch zu fixen Zeiten statt.

Die Performance *Penacho-Ritual* von *nadaproductions* fand beispielsweise zu zwei festgesetzten Terminen statt und man konnte sich zu Beginn beim Infopoint anmelden. Zur besagten Uhrzeit fanden sich einige BesucherInnen vor dem Raum, in dem die Performance stattfinden sollte, ein und nach einer kurzen Wartezeit wurden drei Personen schon früher hereingebeten. Diese Ausgewählten wurden dann später in die Darbietung integriert. Diese Interaktion zwischen Schauspielenden und BesucherInnen wurde somit im Vorhinein abgeklärt und erfolgte nicht spontan. In dieser Performance suchten die KünstlerInnen Amanda Piña und Daniel Zimmermann eine Auseinandersetzung mit der im Weltmuseum ausgestellten, aztekischen Federkrone Montezumas und inszenieren ein Ritual.

Ein weiterer Programmfixpunkt war die Depot-Führung, welche ebenso zu zwei unterschiedlichen Zeiten durchgeführt wurde. Dabei erhielten die BesucherInnen Einblicke in sonst unzugängliche Räumlichkeiten des Museums. Vor dem Betreten des Depots wurden die BesucherInnen auf bestimmte Regeln hingewiesen, mussten weiße Kittel anziehen und sich die Hände waschen. Durchgeführt wurde die Führung von *nadaproductions*, genauer gesagt von zwei BewohnerInnen der Osterinseln, Pantu und Romina. Da die ganze Zeit über die Regeln des Museums beachtet werden mussten, sollten nun auch die Traditionen der beiden KünstlerInnen berücksichtigt werden und die BesucherInnen bekamen drei Striche auf die Stirn gemalt. Auf Englisch übersetzt wurde das Gesagte von Amanda Piña, welche gerade noch beim *Pencho-Ritual* mitgewirkt hatte und in diesem Fall als Übersetzerin fungierte. Im Depot erzählten die beiden InselbewohnerInnen über die Gegenstände aus ihrer Heimat, die hier im Museum gelagert und ausgestellt werden. Diese Darbietung zeichnete sich durch Authentizität aus, da man meinen

²⁰⁵ Performance Installation *Sting, the doors and the dolls* von Malinka Fankha

könnte, die beiden schlüpfen nicht in die Rollen von Figuren, sondern erzählen einfach über ihre Heimat und Tradition.

Um 20.00 Uhr fanden sich alle ZuschauerInnen in der großen Säulenhalle ein, wo die finale Darbietung stattfinden sollte. In der Säulenhalle war eine Tribüne aufgebaut, auf der sich die BesucherInnen niederließen. Zudem wurde ein Tanzboden aufgelegt. Diese Aufteilung erinnerte erstmal an eine klassische Theatersituation. Es folgte eine Performance von *nadaproductions* und ein Auftritt der Band *The Mob Fixing Freedom*, in dem der Aspekt der Museumsbesetzung verstärkt herausgearbeitet wurde und ein Banner von den Geländern im ersten Stock herunter gelassen wurde (siehe Abb. 10).

6.2.1.2 Raum

Den Aufführungsort dieser Inszenierung stellt das Weltmuseum Wien dar. Das ehemalige Museum für Völkerkunde ist in einem Teil der Neuen Burg der Wiener Hofburg, neben der Nationalbibliothek untergebracht und wurde um 1870 erbaut²⁰⁶. Das historische Gebäude ist innen wie außen prunkvoll gestaltet und im Innenbereich mit Marmor ausgekleidet. Auf Grund seiner Größe eignet sich der Raum für verschiedene Veranstaltungsformate. Obwohl es möglich wäre, in den Raum eine klassische Theateraufteilung mit Publikums- und Bühnenbereich, wie in der Schlussperformance ersichtlich, zu integrieren, wurde im Fall dieser Produktion zum Großteil darauf verzichtet. Die Räumlichkeiten des Museums werden fast zur Gänze ausgenutzt und bespielt. Es gibt keine vorgegebenen Wege, sondern jede/r kann sich frei im Raum bewegen und auswählen, welche Darbietung er/sie ansehen möchte. Zudem kann auch die Zeit frei eingeteilt werden. Die Bar des Museums hat geöffnet und den ZuschauerInnen steht es frei, zwischendurch eine Pause einzulegen und etwas zu sich zu nehmen. Zur Orientierung sind im Programmheft ein Lageplan und ein Zeitplan angeführt, an den man sich jedoch nicht zwingend halten muss.

²⁰⁶Vgl. Kunsthistorische Museum Wien, *Die Architektur des Kunsthistorischen Museums*, <http://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/>, (Zugriff am: 16.09.2014).

6.3 Überschneidungen in der räumlichen Dramaturgie

In diesem Kapitelpunkt wird versucht, die räumlichen wie dramaturgischen Charakteristika, welche beiden Inszenierungen eigen sind, herauszuarbeiten und in Kategorien zu gliedern. Als Analysewerkzeug sollen die in dieser Arbeit vorgestellten Theorien, wie beispielsweise von Foucault, de Certeau oder Rancière, herangezogen werden. Relevante Fragen in diesem Zusammenhang sind: Wie ist der Raum aufgeteilt und was zeichnet ihn aus? Wie ist die Inszenierung dramaturgisch angelegt? Welche Rolle spielen die Zuschauenden zu und auf welche Weise unterscheidet sich diese Position von jener im traditionellen Guckkastentheater?

6.3.1 Fehlen einer räumlicher Begrenzung

Zentral in beiden Inszenierungen ist das Fehlen einer örtlichen Begrenzung der Beteiligten. Weder den ZuschauerInnen werden Plätze bereits im Vorfeld zugewiesen, noch werden die SchauspielerInnen in ihrem Spiel auf den Bereich der Bühne begrenzt. Der Dualismus von Publikums- und Bühnenraum wird aufgelöst und es kommt zu einer Überlagerung beider Bereiche. Obwohl der Schauspielende ebenso mehr Fläche zur Verfügung hat, wird sein Spiel dennoch meist im Vorfeld festgelegt und die Bewegungsabläufe geprobt. Von einer wirklichen Veränderung betroffen ist jedoch eindeutig das Verhalten der Zuschauenden. Die räumliche wie die zeitliche Struktur wird beweglich und anpassungsfähig. Wird im klassischen Theater bereits beim Kauf der Eintrittskarten und auf Grund deren Preis eine Einteilung und Zuordnung der ZuschauerInnen getroffen, so besteht bei diesen beiden Inszenierungen ein Einheitspreis, ausgenommen der Ermäßigungen für benachteiligte Personengruppen. Die finanziellen Mittel sind nicht bereits im Vorfeld ausschlaggebend für die Verteilung im Raum. Dieser Umstand, dass keine Unterscheidung bzw. Reihung vollzogen wird, je nachdem welche finanziellen Möglichkeiten jemandem zur Verfügung stehen, schafft ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen den BesucherInnen, wodurch ein altes, hierarchisches Modell zu bröckeln beginnt.

In Kapitel 3.1.2 wurde zuvor der Vergleich angestellt, inwiefern die Guckkastenbühne Gemeinsamkeiten mit einem seriellen Raum aufweist. Dabei konnte festgestellt werden, dass die traditionelle Theaterbühne in vielerlei Hinsicht dem Modell von Foucault entspricht. Wirft man nun einen Blick auf die räumliche Gliederung dieser beiden zeitgenössischen Inszenierungen, können eindeutige Abweichungen zu dem starren Modell ausgemacht werden. Essenziell ist das Fehlen von räumlichen Begrenzungen. Es findet keine Parzellierung des Raumes statt und jede/r BesucherIn kann nach freiem Verfügen darüber entscheiden, an welchem Ort er/sie sich aufhält. Die Möglichkeiten der Kontrolle und Überwachung von Personengruppen werden dabei eingeschränkt. Die Techniken der *Kunst der Verteilung*, wie sie Foucault in seinem Werk beschreibt, treffen im Fall dieser beiden Inszenierungen nicht zu. Es kommt zu einer Überlagerung von Bühnen- und Publikumsraum. Diese veränderte Konstellation hat neue Wahrnehmungskonstellationen zur Folge.

„Das zeitgenössische Theater testet immer wieder aus, welche Grenzüberschreitungen möglich und zulässig sind und führt gerne das Gefüge zwischen Publikums- und Bühnenraum an seine Grenzen.“²⁰⁷

Laut Rodatz schränkt der traditionelle Theaterbau die performativen Möglichkeiten zu sehr ein. Um sich von diesen vorgegebenen Zwängen zu befreien, werden neue Räume aufgesucht, welche neue Raumkonstellationen sowie theatrale Verfahrens- und Wahrnehmungsweisen ermöglichen.

6.3.2 Ort und Publikum als gestaltende Komponenten

Die offene Raumaufteilung beider Inszenierungen erinnert in ihrer Beschaffenheit und Aufteilung an das Modell des *Environmental Theatre* von Richard Schechner, welches am Ende von Kapitel 3.2.2 als eine Form des *Site Specific Theatre* vorgestellt wurde. Zunächst handelt es sich auf Grund der Spielortwahl bei beiden Produktionen um Variationen des *Site Specific Theatre*, da Orte außerhalb üblicher Theaterbauten aufgesucht wurden. Gemeinsamkeiten mit der Unterkategorie *Environmental Theatre*, bei dem neben dem Ort vor allem die Dramaturgie und

²⁰⁷ Rodatz, Christoph, „Der Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungskonstellation“, *Bühne: Raumbildende Prozesse*, Hg. Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 100.

Organisation im Raum interessant wird, sind ebenso auffällig. In dem Modell von Schechner, wie auch in den beiden Inszenierungen, halten sich Publikum und SchauspielerInnen im selben Raum auf und alle Personen werden zu Beteiligten. Zudem wird kein fiktiver Ort in den leeren Raum der Guckkastenbühne hineingebaut, sondern die örtliche Struktur und Beschaffenheit der Räume aktiv wahrgenommen und ausgehend davon theatrale Verfahrensweisen entwickelt. Diese Vorgehensweise ist ein Erkennungsmerkmal der Arbeiten von Claudia Bosse. Ihrer Meinung nach sind Theaterbühnen zu unkonkret und reine Container, die von einem Kontext abhängig sind. Ihr Interesse gilt konkreten Räumen, die eine Struktur aufweisen und sich ihre Eigenart bewahrt haben²⁰⁸. In beiden Inszenierungen ist die Struktur und Materialität der Räume zentral. Am Beginn steht nicht ein leerer, unbeschriebener Container, in den fiktive Orte montiert werden, sondern der Raum und seine Eigenschaften, die erhalten und sichtbar bleiben. Der Raum in seiner Beschaffenheit wird aktiv in die Inszenierung integriert.

„Die ausgewählten Orte werden auch nicht zur Kulisse, vor der sich das szenische Geschehen abspielt, sondern sie zeigen ein Erforschen neuer theatraler Praktiken, die das Verhältnis von Zuschauer und Akteur, von Raum und Zeit, von Zeigen und Schauen neu ausloten.“²⁰⁹

Mit diesen Worten beschreibt Mieke Matzke die Art der Raumnutzung des Performance-Kollektives *Gob Squad*. Diese Umschreibung könnte auch für die in dieser Arbeit untersuchten Inszenierungen gelten. Das vorgefundene Material wird in einen neuen Kontext gestellt, ergänzt und ausgestellt. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass kein unbeschriebener Theaterraum vorliegt, sondern ein Ort mit Charakter und Geschichte, der ursprünglich eine andere Nutzung vorsieht. Dieses Phänomen der Schichtung, wie es Orten widerfährt, beschreibt de Certeau wie folgt:

„Eine Aufsichtung von heterogenen Lagern. Jedes dieser Vorkommen ist so etwas wie eine unleserlich gewordene Buchseite, ein Verweis auf ein andere Art von territorialer Einheit, von sozioökonomischer Verteilung, von politischen Konflikten und identifikatorischer Symbolisierung.“²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. Bosse, *Interview*, Nr. 5.

²⁰⁹ Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, *Szenische Orte – Mediale Räume*, David Roesner, Hg. Geesche Wartemann, Volker Wortmann, Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2005, S. 86.

²¹⁰ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 354.

Die Inszenierung *designed desires* schreibt sich in den Ort der ehemaligen Kantine durch einzelne bühnentechnische Elemente und theatrale Praktiken ein. Dabei bleiben die Struktur des Raumes und seine ehemalige Funktion erhalten und sichtbar. Der Raum hat dabei eine autonome Rolle inne und eröffnet ein neues Feld von möglichen Deutungen und Interpretationen. Dabei spielt es keine Rolle, dass die Produktion in Düsseldorf in dem ehemaligen Friseur- und Kosmetiksalon VENUS & APOLL gezeigt wurde. Die Produktion ist nicht von einem Raum abhängig, sondern ist verformbar und lässt sich in andere Räume adaptieren. Im Fall der Inszenierung *Occupy the museum* wäre eine Übertragung in einen anderen Raum schon schwieriger, da, wie im Titel bereits ersichtlich, konkret auf den Ort des Museums Bezug genommen wird. Zudem ist der Ort des Museums im Gegensatz zur Kantine künstlerisch konnotiert. In beiden Arbeiten wird der Ort zu einer gestaltenden Komponente der Inszenierung.

Als Heterotopien bezeichnet Foucault reale Räume, in denen Utopien verwirklicht werden. Diese Gegenorte repräsentieren reale Orte, stellen sie in Frage und verkehren sie ins Gegenteil. Im dritten Grundsatz zur Beschreibung von Heterotopien nimmt Foucault konkret Bezug auf den Ort des Theaters. Heterotopien sind demnach auch Orte an denen „mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander“²¹¹ gestellt werden. Betrachtet man die beiden Inszenierungen, so kommt es vor allem in *Designed desires* zu einer Schichtung mehrerer Räume. Das Phänomen Theater wird in einen Alltagsraum angesiedelt und es kommt zur Verfremdung desselben. Ein ästhetisches Ereignis wird nicht in einen leeren Bühnenraum eingeschrieben, sondern in einen realen. Durch theatrale Praktiken wird einem alltäglichen Ort eine Utopie eingeschrieben. Er wird verfremdet. Im Fall von *Occupy the museum* wird das Phänomen der Schichtung ebenfalls erfahrbar. Die prunkvolle Architektur und Ausstattung verweisen auf eine lang zurückreichende Geschichte und eine andere Kunstepoche. Dieser historische Ort

²¹¹ Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Hg. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 938.

wird zum Schauplatz gegenwärtiger Protestbewegungen²¹² und einer zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt beider Inszenierungen ist die Sichtbarkeit und Präsenz des Publikums. Im traditionellen Theater, wo durch die Anordnung der Sitzreihen der Blick auf die Bühne ausgerichtet ist und während der Vorstellung der Publikumsraum abgedunkelt wird, stehen die Darstellungen auf der Bühne im Zentrum. In diesen beiden Inszenierungen wird jedoch den Zuschauenden ihre Rolle als Beobachtender dadurch bewusst, dass sie einander sehen und ihnen der Vorgang des Zuschauens vor Augen geführt wird. Durch die Überlappung von Bühnen- und Zuschauerraum sind auf der Spielfläche auch die Körper der Zusehenden präsent, werden Teil der Inszenierung und bevölkern den Raum.

6.3.3 Simultanität und polyzentrische Raumaufteilung

Die Simultanität der Ereignisse nimmt in beiden Inszenierungen einen zentralen Stellenwert ein. Die Bühne ist nicht auf eine von überall aus einsichtige Fläche begrenzt, sondern gestaltet sich als weitläufig und verzweigt. Im Fall von *Occupy the museum* erstrecken sich die Performances über die vielen, teils verwinkelten Räumlichkeiten des Museums. Ähnliches gilt für die Inszenierung *designed desires*. Auch hier wird beinahe der ganze Raum der Kantine bespielt und eingenommen. In beiden Arbeiten ist es nicht möglich, einen fixen Platz einzunehmen, von dem aus das ganze Geschehen überblickt werden kann. Es gibt mehrere Brennpunkte und der Raum kann als polyzentrisch beschrieben werden. Laut Claudia Bosse schafft diese Art der Raumaufteilung eine Form von Verantwortlichkeit für den einzelnen Rezipienten. Er hat selbst zu entscheiden, was er hört und sieht. Dieses Arrangement und der dabei ablaufende Prozess sind ihrer Meinung nach vergleichbar mit den Inszenierungsformen der bildenden Kunst, also einem Ausstellungsbesuch. Für die Arbeit *designed desires* wollte

²¹² Wie beispielsweise die nordamerikanische Protestbewegung „Occupy Wall Street“ im Jahr 2011, bei der durch Einnahme und Belagerung eines Raums der Unmut der Bevölkerung zum Ausdruck gebracht wurde. Die Bezeichnung findet auch in anderen später aufkommenden Protestbewegungen Verwendung.

Bosse „einen Raum haben, der in dieser Synchronizität besetzbar und beispielbar war“²¹³.

Mehrere Schauplätze, eine Vielzahl an Zeichen und parallel ablaufende Ereignisse sind Charakteristika, die einige zeitgenössische Theaterproduktionen aufweisen. Doch warum entscheidet man sich bewusst für diese Art des Arrangements, welches von manch einem als „Reizüberflutung“ empfunden werden mag? Wo liegen die Ursprünge dieser Form des gleichzeitigen Nebeneinanders und welche Intentionen werden dabei verfolgt?

Im Zuge dieser Fragestellung rücken einerseits die Form, das *Wie* von künstlerischen Produktionen, und andererseits die Komponente der Zeitlichkeit ins Zentrum des Interesses. Abgesehen von der Art der Inszenierung ist ein theatrales Ereignis, laut Eric Bentley, einem US-amerikanischen Kulturkritiker und Übersetzer, grundsätzlich von einer Gleichzeitigkeit geprägt. „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on“²¹⁴, schreibt Bentley. Ein theatraler Prozess zeichnet sich folglich vor allem durch die gleichzeitige Produktion und Rezeption von Zeichen aus. Im Vergleich zu anderen Medien, wie beispielsweise dem Film, ist im Theater vor allem die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauenden von wesentlicher Bedeutung, was Erika Fischer-Lichte als „Liveness“²¹⁵ beschreibt. Diese Form der Gleichzeitigkeit ist zwar nicht Thema dieser Arbeit, aber sollte zeigen, welche wesentliche Rolle Zeitlichkeit und vor allem Gleichzeitigkeit im Zusammenhang mit Theater einnimmt.

Die Vielzahl technischer Errungenschaften, vor allem jene den Personenverkehr und die Kommunikation betreffend, das Anwachsen der Großstädte und die Beschleunigung der Lebensverhältnisse am Beginn des 20. Jahrhunderts waren ausschlaggebende Faktoren für Umdenkprozesse in Philosophie und Kunst. Der Mensch fühlte sich verloren in einem losen Netz äußerer Einflüsse, ohne jeglichen Halt. In seinem Werk *Die Theorie des Romans*²¹⁶ prägte der ungarische Philosoph

²¹³ Vgl. Bosse, *Interview*, Nr. 1.

²¹⁴ Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, London: Methuen 1966, S. 150.

²¹⁵ Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 114.

²¹⁶ Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1965.

und Kulturwissenschaftler Georg Lukács die Umschreibung »transzendente Obdachlosigkeit« für den Zustand der damaligen Zeit. In der Kunst führten diese gesellschaftlichen Veränderungen zu radikalen Umdenkprozessen, Neuorientierungen und der Entstehung einer neuen visuellen Dialektik. Dabei nahm vor allem die Simultaneität²¹⁷ als Charakteristikum in der künstlerischen Gestaltung einen entscheidenden Stellenwert ein²¹⁸. „Die Simultaneität der Seelenzustände, das ist das berauschte Ziel unserer Kunst“²¹⁹, formulierte Félix Mac Delmarle die Bestrebung des italienischen Futurismus.

Ein Versuch, den Bogen weiter zu spannen, unternimmt Dieter Mersch in seinem Werk *Ereignis und Aura*. Er sieht Parallelen in den Verfahrensweisen zeitgenössischer Performance-Bewegungen und den beiden Strömungen Dadaismus und Surrealismus, zwei Kunstrichtungen der Moderne, welche sich über jegliche bestehende Strukturen hinwegsetzten und Kunst an sich in einen neuen Kontext stellten und hinterfragten.²²⁰

Aufgegriffen wurde diese Form des Arrangements auch in anderen Kunstrichtungen. So weist beispielsweise Theodor W. Adorno in seinem Vortrag *Parataxis*²²¹ auf den parataktischen Aufbau von Hölderlins Gedichten hin. Es scheint, als würden diese Strukturen „der logischen Hierarchie subordinierender Syntax“²²² ausweichen. Die Parataxe verfügt über zwei Funktionen. Einerseits fungiert diese Form der Aneinanderreihung als ein Störungsmechanismus, der die hierarchische Textstruktur unterläuft, andererseits entstehen durch diese strukturelle Aufweichung Lücken und Pausen, die die LeserInnen zu einem

²¹⁷ Zu diesem Wort existieren zwei Schreibweisen: *Simultanität* und *Simultaneität*. Die zweite Schreibweise stammt aus der bildenden Kunst und wurde ab 1912 vor allem von den Futuristen verwendet. Definiert wird der Begriff wie folgt: „Die S. hebt die lineare Zeitstruktur auf und schafft räumliche Parallelwelten.“ Später wurde der Begriff auch von anderen Kunstrichtungen aufgegriffen. (Vgl. Hubert van den Berg & Walter Fähnders (Hg.), „Simultaneität“, *Metzler Lexikon. Avantgarde*, Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 302f.)

²¹⁸ Vgl. Hubmann, Philipp / Till Julian Huss, „Einleitung. Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne“, *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Hg. Philipp Hubmann, Till Julian Huss, Bielefeld: transcript 2013, S. 23-25.

²¹⁹ Delmarle, Félix Mac, „Notizen zur Simultaneität in der Malerei“ (1914), *Der Kubismus*, Edward Fry, Köln: DuMont 1966, S. 141.

²²⁰ Vgl. Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 251.

²²¹ Adorno, Theodor W., „Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins“, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp 1974 (Noten zur Literatur, Bd. 11), S. 447-491.

²²² Ebenda, S. 471.

selbstständigen Weiterdenken animieren.²²³ Der Text wird demnach um die Konstante des Möglichen, Nicht-Kalkulierbarem erweitert. Ebenso übernimmt der/die RezipientIn einen nicht unwesentlichen Teil in Bezug auf die inhaltliche Steuerung.

Auf dem Gebiet des Films ist der ungarische Kunstschafter und Vertreter des Bauhausstils László Moholy-Nagy zu nennen. In seinen Filmen, wie beispielsweise *Dynamik der Groß-Stadt* oder *Ein Lichtspiel Schwarz Weiß Grau*, orientiert sich Moholy-Nagy an diesen Methoden der Montage. Die Art der Aufnahmen sowie die Form des Arrangements erzeugen ein Nebeneinander von visuellen Elementen, die eine Vielschichtigkeit erzeugen und die Wahrnehmung fordern.

„Die Elemente des Visuellen stehen hier nicht unbedingt in logischer Bindung miteinander, trotzdem schließen sie sich durch ihre photographisch-visuellen Relationen zu einem lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Ereignisse zusammen und schalten den Zuschauer aktiv in die Stadtdynamik ein.“²²⁴

Durch dieses parataktische Gefüge und die Vielzahl an Zeichen wird von den BetrachterInnen eine höhere Wahrnehmungsleistung gefordert. Das Verbinden von kontingenten Bildern und das Schaffen von Zusammenhängen binde die Zuschauenden aktiv in das Filmgeschehen ein.

Diese Beispiele sollen zeigen, dass diese Form des Arrangements schon über einen längeren Zeitraum als ein künstlerisches Gestaltungsmittel thematisiert und angewendet wird. Im Zuge des Neudenkens von Zeitlichkeit und dem Brechen von bislang geltenden, festen Strukturen in der Moderne wurde die parallele Schichtung und Anhäufung von Elementen als Öffnung und Befreiung hierarchischer Strukturen empfunden.

In Bezug auf die in dieser Arbeit thematisierten Produktionen ist das Nebeneinander von unterschiedlichen Zeichen ebenfalls sehr zentral. Beinahe während der gesamten Aufführung waren die ZuschauerInnen mit simultan ablaufenden Ereignissen bzw. Reizen konfrontiert und wurden dazu veranlasst, sich zu entscheiden, wem oder was sie sich widmen und mit ihren Blicken verfolgen möchten. Die einzelnen Komponenten blieben dabei selbstständig und

²²³ Vgl. Scholze, Britta, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 319.

²²⁴ Moholy-Nagy, László, *Malerei, Photographie, Film*, München: Albert Langen 1925, (Bauhausbücher, Bd. 8), S.114.

autonom. Der Sound erfüllte nicht den Zweck, eine Situation musikalisch zu untermalen, sondern bildete einen Kommentar zur Darstellung. Die Verwendung des Klangs erinnerte in seinem Wesen an den Einsatz und die Funktion von Musik im epischen Theater, wie sie beispielsweise von Hanns Eisler komponiert wurde und eine kommentierende Wirkung entfalten sollte. In beiden Produktionen wurde nicht das Ziel verfolgt, einen linearen Handlungsaufbau zu schaffen, sondern unterschiedliche Materialien und Elemente wurden in Zeit und Raum angeordnet. Eine Vielzahl an Blickmöglichkeiten tat sich auf und feste, hierarchische Strukturen wurden unterlaufen. Die BetrachterInnen selbst wurden dabei aufgefordert, die Vorgänge und Zeichen zueinander in ein Verhältnis zu setzen, zu montieren und weiterzudenken. Es kann festgehalten werden, dass für die Verwirklichung eines multiperspektivischen Theaterraums gleichzeitig ablaufende Ereignisse sowie mehrere Brennpunkte notwendig sind. Ein weiteres Merkmal ist die Gleichheit und Autonomie der einzelnen Elemente. Stehen bei *Occupy the museum* die einzelnen Darbietungen gleichberechtigt nebeneinander, so trifft diese Eigenschaft bei der Inszenierung des *theatercombinats* auf viele Elemente zu. Sound, Text und Bewegung stehen jedes für sich im Raum und fließen nicht zu einer in sich geschlossenen, harmonischen Darstellung zusammen. „autonome parallele prozesse in einem besonderen raum und einer bestimmten zeit“²²⁵, beschreibt Bosse den Ablauf der Produktion. Diese Gleichheit und Autonomie der einzelnen Elemente kann mit unterschiedlichen Theorien in Verbindung gebracht werden. Laut Rancière ereignet sich Politik, wenn unterschiedliche Positionen aufeinander treffen. Obwohl sie sich unterscheiden, sind sie dennoch miteinander verknüpft, da im Widerstreit eine Gleichheit angestrebt wird. Diese Gleichheit ist zwar oberstes Ziel der einen Partei, kann jedoch immer nur angestrebt werden und nie zur Gänze verwirklicht werden, da die Verifizierung unendlich ist. Dieses Phänomen kann auch in der Produktion *designed desires*, in Hinblick auf die Anordnung der einzelnen Komponenten, wieder gefunden werden und wäre demnach im Sinne von Rancière ein Charakteristikum politischer Kunst.

²²⁵ Bosse, Claudia, „Methodische Fragmente“, *Designed Desires Programmzeitung*, http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/DD_programmzeitung.pdf, (Zugriff am: 22.09.2014).

Auch Brecht könnte mit dieser Art der Darstellung in Verbindung gebracht werden. In seinem Text „Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«“ spricht Brecht über die Notwendigkeit der Erneuerung der traditionellen Oper und unter welchen Bedingungen diese Veränderungen einhergehen sollten. Seiner Meinung nach konzentrierte man sich zu sehr auf den Inhalt und die einzelnen Bestandteile der Inszenierung, wie Text, Musik und Bild, würden sich zu einem eine Illusion vortäuschenden Gesamtkunstwerk zusammenfügen. „Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt“²²⁶, bemängelt Brecht. Dem Publikum würde ein Trugbild vorgesetzt werden, welches sie zu passiven Voyeuren degradiert. Er plädiert für eine „Trennung der Elemente“, bei der die einzelnen Komponenten nicht zu einem harmonischen Ganzen gerinnen. Durch diese Vorgehensweise würde den Zuschauenden keine fertige Illusion vorgesetzt werden, sondern animiere sie zum aktiven Mitdenken und Reflektieren. Durch diese Trennung stehen die einzelnen Elemente selbstständig nebeneinander und bilden zum jeweils anderen eine Kommentarebene.

Schlussendlich findet sich diese Form der Anordnung auch im *Environmental Theatre* wieder. Die Liste an Beispielen könnte noch weiter fortgesetzt werden. Es konnte jedoch bereits verdeutlicht werden, welche entscheidende Rolle dieses simultane Arrangement sowie die Konstruktion mehrerer Brennpunkte für beide Arbeiten und die Schaffung einer multiperspektivischen Wahrnehmung einnimmt. Dennoch kann diese Form der Anordnung vom Betrachtenden auch als Überforderung wahrgenommen werden. Zusammenhangloses Rezitieren von komplexen Texten, gleichzeitige Bewegung sowie anderwärtige Geräusche, wie es des Öfteren in der Produktion *designed desires* der Fall ist, kann schnell auch überfordern und den/die ZuschauerIn dazu veranlassen, gänzlich aufzugeben einen Zusammenhang zwischen den losen Fragmenten herzustellen.

„Die Technik der Verfremdung wird in der Postdramatik von ihrem weltanschaulichen und aufklärerischen Gehalt befreit und zu einer Inszenierungstechnik der Montage gemacht. Die

²²⁶ Brecht, Bertolt, „Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«“, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Texte zu Stücken*, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar: Aufbau / Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Bd. 24, Schriften 4), S. 79.

einzelnen Bühnereignisse werden voneinander getrennt, um in einem Verhältnis wechselseitiger Rahmung bei gleichzeitiger Unverbundenheit nebeneinanderzustehen. Die Stimme wird getrennt vom Sprechenden, die Erzählung vom Spiel, [...]“²²⁷

Laut dem Dramaturgen Bernd Stegemann würde diese Trennung der ästhetischen Zeichen nur dafür sorgen, dass die Elemente selbstreferenziell, ohne nachvollziehbare Intentionen zufällig nebeneinander stehen²²⁸. Diese Enthierarchisierung der künstlerischen Mittel barg seiner Meinung nach zu Zeiten Brechts eine politische Aussage²²⁹. In der Postmoderne jedoch seien keine dahinterliegenden Absichten mehr auszumachen, die Performance würde „als unbegreifbares sinnliches Spiel erlebt“²³⁰ und die Dialektik gehe verloren. Diese Umschreibung mag möglicherweise auf einzelne Sequenzen der Arbeit *designed desires* zutreffen, wenn beispielsweise ein antiker Text monoton zitiert wird und vielleicht nicht jedem/r ZuschauerIn ein Zusammenhang zum Thema schlüssig erscheint. Doch bis auf wenige Ausnahmen entstand in der Aufführung ein vielschichtiges Netz an unterschiedlichen Assoziationen, die mit dem übergeordneten Thema, welches im Titel der Aufführung bereits erahnt werden konnte, in Verbindung gebracht werden konnten. Ein sich durchziehender Handlungsstrang fehlte in beiden Inszenierungen jedoch völlig. Die von Stegemann angesprochene Arbeitsweise, bei der beispielsweise die Stimme bzw. der Klang von seinem Sprecher getrennt wird und nicht mehr zugeordnet werden kann²³¹, findet sich in den beiden Inszenierungen wieder.

6.3.4 Bewegung

Die Bewegung nimmt in beiden Inszenierungen einen bedeutenden Stellenwert ein. In der Programmzeitung zu *designed desires* ist zu lesen:

„in der transformierten architektur der zollamtskantine entsteht bewegungsmaterial: bewegungen zum raum, bewegungen aus der biografischen erinnerung, bewegungen aus sexuellen sehnsüchten und identitären selbstverständissen, bewegungen aus der transformation von (tanz)techniken, demokratische bewegungen, bewegungen, die energien verschleudern [...]“²³²

²²⁷ Stegemann, Bernd, *Kritik des Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 272.

²²⁸ Vgl. ebenda, S. 183+252f.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 256.

²³⁰ Ebenda, S. 217.

²³¹ Vgl. ebenda.

²³² Bosse, „Methodische Fragmente“.

Der Bewegung wird dabei ein Materialcharakter zugesprochen und ist gestaltendes Element der Inszenierung. Das Publikum ist kein eingepferchter, ruhender Körper, sondern wandert umher, strömt auseinander und findet wieder zusammen. Wie bereits angesprochen, weist der Bewegungsfluss beider Inszenierungen Ähnlichkeiten zu dem eines Ausstellungsbesuchs auf. Der Besucher trifft eine Auswahl, was er/sie sich zuerst ansehen möchte, und bewegt sich dann von Kunstwerk zu Kunstwerk.

Zieht man die Theorien de Certeaus zur Annäherung an diese theatrale Arbeitsweise heran, so ergeben sich folgende Gegenüberstellungen. In seinem Werk *Die Kunst des Handelns* spricht er von zwei unterschiedlichen Arten, auf welche Weise der Stadtraum wahrgenommen werden kann. Seit jeher verspüre demzufolge der Mensch den Wunsch, den (Stadt-)raum in seiner Gänze zu überblicken. Blickt man von einem Turm aus auf die Stadt, so setzt man sich von Masse ab und nimmt eine privilegierte Position ein. Der Betrachtende wird zum Voyeur.²³³ Die übrigen Menschen befinden sich im Geflecht der Stadt und genießen nicht diesen Überblick und diese Sichtbarkeit. Sie sind die Fußgänger, die sich auf den vorgegebenen Wegen des städtischen Raumes bewegen. Die Ähnlichkeit zu einem Panoptikum zeichnet sich in diesem Aufteilungsverhältnis ab. De Certeau dehnt dieses Modell Foucaults auf den städtischen Raum aus und entwickelt Ideen, die eine Loslösung von den festen Strukturen anstreben, ohne den Raum zu verlassen. Er setzt das Sehen mit dem Akt des Lesens gleich und das Gehen mit dem Akt des Schreibens²³⁴. Demnach zeichnet sich das Gehen wie das Schreiben dadurch aus, dass es nicht vorgegeben ist, erst produziert wird, unvorhersehbar ist und dem freien Willen des Autors entspricht.

Würde man dieses Modell nun auf das Theater anwenden, so sind die ZuschauerInnen in den beiden Inszenierungen mit den Gehenden gleichzusetzen, welche nach freiem Willen auswählen, wohin sie sich wenden, hierarchische Strukturen unterlaufen und eine den Raum gestaltende Funktion inne haben. Essenziell ist dabei auch, dass die Bewegungen der Zuschauenden sich einer

²³³ Vgl. De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 179f.

²³⁴ Vgl. ebenda, S. 189.

Planbarkeit entziehen. Die Zuschauerströme können von den Organisatoren im Vorhinein zwar vorausgeahnt werden, sind jedoch nicht zur Gänze kalkulierbar. Das Publikum wird nicht diszipliniert und in vorgegebene Reihen gepfercht, sondern kann sich frei im Raum bewegen.

Diese Möglichkeit des freien Bewegens im Raum erinnert in weiterer Folge auch an die Methoden der Situationistischen Internationale. Hierbei ist die Praktik des Herumschweifens, ähnlich die des Fußgängers bei de Certeau, als politische Intervention gegen vorstrukturierte Räume zu werten. Der willkürliche Akt des Gehens wird zu einem Akt der Auflehnung gegen räumlich manifestierte Strukturen der Macht, mithilfe derer versucht wird, die Massen an Menschen zu organisieren und zu disziplinieren. Der Gehende verfügt über den freien Willen, sich als Individuum durch den Raum zu bewegen oder sich mit anderen zu versammeln und eine Gemeinschaft zu bilden. Gehen als Form des Protests.

Essenziell in diesem Zusammenhang ist zudem die Unterscheidung, die de Certeau zwischen Räumen und Orten vornimmt. Demnach zeichnet gerade die Bewegung einen Raum aus.

„Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben [...] [E]r wird als Akt der Präsenz gesetzt oder durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas „Eigenem“. Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“²³⁵

Im Unterschied zu einem Ort, mit dem etwas gemacht wird und der sich durch Stabilität auszeichnet, wird der Raum definiert durch einen Vorgang des Wandels und der Veränderung. Ein Modus der Umgestaltung und der Transformation ist ihm eigen. In Bezug auf die beiden Inszenierungen ergeben diese Theorien interessante Gesichtspunkte in Hinblick auf die Rolle des Zuschauers. In beiden Inszenierungen befinden sich die SchauspielerInnen wie auch die ZuschauerInnen durchgehend in Bewegung. Entscheidend ist dabei, dass nicht nur die SchauspielerInnen in Bewegung sind und im Sinne de Certeaus Einfluss auf die

²³⁵ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 218.

Veränderung der Räume nehmen, sondern auch die RezipientInnen an diesem Vorgang der Umgestaltung beteiligt sind. Sie nehmen aktiv teil an der Gestaltung der Räume.

Auch Erika Fischer-Lichte untersucht in ihrem Text „Der Zuschauer als Akteur“²³⁶ diese Form von Zuschaueraktivität. Diese Form der Aktivität unterscheidet sich ihrer Meinung nach von einer Zuschauerpartizipation oder aber auch von den Wegen, die man während eines Museumsbesuchs zurücklegt. In Bezug auf die Struktur des Museums bezieht sie sich auf Tony Bennett und seine Studie „The birth of the museum“²³⁷. Bennett vergleicht darin die Erzählweise eines Museums mit der einer Sherlock Holmes-Geschichte. Demnach verfügen Museen über eine ähnliche narrative Struktur, die von den BesucherInnen während ihres Museumsbesuches von Raum zu Raum erschlossen werden kann²³⁸. Dies trifft heutzutage mit Sicherheit nicht auf alle Museen zu. Dennoch wird in den meisten Museen eine bestimmte Abfolge vorgegeben. Diese lineare Struktur der Bewegungen ist in den beiden Inszenierungen teilweise vorhanden. Die Bewegungen werden jedoch durch andere Indikatoren gelenkt beziehungsweise beeinflusst. Im Fall der Inszenierung *Occupy the museum* kommt es jedenfalls zu einer Art Verschmelzung von Theater und Museum.

6.4 Auswirkungen auf die theatrale Kommunikation

Wurden im vorherigen Kapitel den Raum betreffende Eigenschaften beider Inszenierungen herausgearbeitet, wird nun der Frage nachgegangen, welche Auswirkungen diese Inszenierungsform auf den Wahrnehmungsvorgang und die generelle theatrale Kommunikation hatte. Was wird vom Zuschauer abverlangt? Welche Auswirkungen haben Simultanität und Polyvalenz auf den Rezeptionsvorgang? Was wird durch die räumliche Offenheit möglich gemacht?

²³⁶ Fischer-Lichte, Erika (Hg.), „Der Zuschauer als Akteur“, *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Hg. Robert Sollich, Sandra Umathum, Matthias Warstat, München: Wilhelm Fink 2006, S. 21-41.

²³⁷ Bennett, Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics*, London (u.a.): Routledge 1995.

²³⁸ Vgl. ebenda, S. 181-186.

6.4.1 „Raum leiblicher Anwesenheit“

Wie im vorherigen Kapitelpunkt herausgearbeitet, zeichnen sich die beiden Inszenierungen durch eine besondere räumliche Dramaturgie aus. Der traditionelle Theaterbau wurde verlassen und die gewohnte Trennung zwischen Publikum und Bühne aufgehoben. SchauspielerInnen wie ZuschauerInnen stehen in einem neuen Verhältnis zueinander. Durch das Fehlen der Trennung entstehen neue Gefüge und Verteilungsschemata. Diese Faktoren sind wiederum ausschlaggebend für das Entstehen neuer Wahrnehmungsmodalitäten. Doch auf welche Weise kann man sich diesem nicht-greifbaren Phänomen einer veränderten Raumerfahrung annähern? Welche Komponenten sind dabei entscheidend?

Eine Möglichkeit, die eine Beschreibung und Annäherung an das Thema erlaubt, stellen mit Sicherheit die Schriften von Gernot Böhme dar. Der deutsche Philosoph beschäftigt sich intensiv mit dem Zusammenwirken von Architektur, Raumerfahrung und Befinden. Er geht der Frage nach, warum und wodurch eine Situation beispielsweise furchteinflößend, feierlich oder heiter wirken kann. In einer Essaysammlung widmet er sich diesem Phänomen der sogenannten *Atmosphäre*. Laut Böhme sei eine Atmosphäre einerseits schwer greifbar und unbestimmt, andererseits in Bezug auf ihren Charakter jedoch sehr klar beschreibbar. Böhme konstatiert in Folge dessen, dass sie vor allem in Bezug „auf ihren ontologischen Status“²³⁹ unbestimmbar ist. Böhme zitiert Hermann Schmitz, der die Atmosphäre als „randlos, ergossen, dabei ortlos, d.h. nicht lokalisierbar“²⁸ beschreibt. Er selbst führt weiter aus: „[...] sie sind ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen“²⁴⁰.

Ein Raum kann also nicht nur durch seine materielle Struktur und die darin befindlichen Körper und Dinge beschrieben werden, sondern vor allem durch das körperlose Dazwischen. Christoph Rodatz, der in seinem Text zur Beschreibung räumlicher, theatraler Gefüge auf die Schriften Böhmes zurückgreift, fasst das

²³⁹ Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 22.

²⁴⁰ Böhme, *Atmosphäre*, S. 29.

Zusammenwirken der einzelnen Dinge im Raum und die Entstehung einer Atmosphäre wie folgt zusammen:

„Vielmehr erfahre ich sie [Atmosphäre] als eigenständige Qualität, die erst einmal nichts mit mir zu tun hat. Atmosphäre ist als Zwischenphänomen immer Teil der Umgebungen, Dinge und Personen sowie Teil meiner selbst. Somit wird sie einerseits von Umgebungen, Dingen und Personen erzeugt und ich bin in ihr anwesend, wie auch ich an ihrer Erzeugung teilhabe und die Umgebungen, Dinge und Personen mit mir rechnen müssen.“²⁴¹

Entscheidend in diesem Zusammenhang ist somit, dass der einzelne an der Erzeugung der Atmosphäre durch seine Anwesenheit und sein Tun beteiligt ist und diese verändern kann. In einem Raum leiblicher Anwesenheit entsteht somit eine gewisse Atmosphäre. Dieses Potenzial jedes einzelnen, die Atmosphäre im Raum zu verändern, wird im traditionellen Theater durch die strikte Trennung der Publikums- und Bühnenbereiche weitestgehend versucht zu beschränken und zu regulieren. Zum Ziel der Minderung von Störungen werden die performativen Möglichkeiten durch einen festgelegten Theaterbau eingeschränkt. Der Verzicht einer fixen Trennung zwischen SchauspielerInnen und Zuschauenden stellt eine gewisse Art von Gleichberechtigung der anwesenden Personen und Dinge her. Inszenierungen, die auf diese Trennlinie verzichten, nehmen demnach das Risiko in Kauf, dass jede Person unvorhergesehen zu einer Veränderung der Atmosphäre beitragen kann. Für die Wahrnehmung eines Raumes ist also nicht nur die materielle Struktur dessen entscheidend, sondern auch die darin befindlichen Körper.

„Zweifelsohne ist der Mensch auch ein Körper unter Körpern. Er unterliegt deshalb den Gesetzen der Körperlichkeit, etwa, dass nicht zwei Körper am selben Ort sein können, dass sie sich nach den Gesetzen der Mechanik durch den Raum bewegen etc. Lebend muss der Mensch, mit sich selbst auch durchaus als Körper umgehen, muss bei seinen Bewegungen Kollisionen mit anderen Körpern vermeiden und Ortsbewegungen vollziehen, für die Energie aufgewendet werden muss und die Gesetzen der Trägheit und Reibung unterliegen.“²⁴²

Diese Beschreibung ist besonders in Bezug auf die in dieser Arbeit thematisierten Inszenierungen relevant. In beiden Fällen sind die Zuschauenden beinahe durchgängig in Bewegung. Durch die leibliche Anwesenheit mehrerer Körper im Raum sind sie ständig an der Schaffung einer Atmosphäre durch ihre Präsenz beteiligt. Des Weiteren findet eine Intensivierung der eigenen Körperwahrnehmung

²⁴¹ Rodatz, Christoph, „Der Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungskonstellation“, *Bühne: Raumbildende Prozesse*, Hg. Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 105.

²⁴² Böhme, Gernot, *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 119.

statt. Wie in dem Zitat erwähnt, können nicht mehrere Personen auf ein und demselben Platz stehen. Ist also ein auserkorener Platz bereits von einer anderen Person besetzt, ist man gezwungen, sich einen anderen Aufenthaltsort im Raum zu suchen. Jeder Körper ist einer unter vielen. In einem Raum leiblicher Anwesenheit *befinden* sich Menschen im doppeldeutigen Sinn des Wortes.

„Sich befinden heißt einerseits sich in einem Raume befinden und heißt andererseits sich so und so fühlen, so und so gestimmt sein. Beides hängt zusammen und ist in gewisser Weise eins: In meinem Befinden spüre ich in was für einem Raume ich mich befinde.“²⁴³

Neben diesen körperlichen, den Raum prägenden Elementen sind auch körperlose Dinge, wie Licht oder Klänge, Musik und Geräusche, an der Entstehung einer spezifischen Atmosphäre beteiligt.²⁴⁴

In diesem leiblichen Raum ist man selbst sowie etwas anderes gegenwärtig. Er ist Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraum zugleich. In Hinblick auf die beiden Inszenierungen ist eine kurze Erläuterung dieser Kategorien interessant. So definiert sich der Handlungsraum als „Spielraum meiner Handlungsmöglichkeiten und Bewegungsmöglichkeiten“²⁴⁵. Gemeint ist sowohl jener Raum, den man einnimmt, als auch der Raum, in dem man handelt bzw. in den man eingreifen kann. Ein Schnitt durch den Handlungsraum einer Person führt, laut Rodatz, dazu, dass jemand „in eine handlungsentlastende Position“²⁴⁶ gerät und in Folge zu einem Zuschauer wird. Laut Rodatz wird in einem traditionellen Theatergebäude die Handlungsentlastung der Zuschauenden räumlich fixiert. Bis auf wenige Handlungen, wie Applaudieren oder Lachen, sei die Handlungsfähigkeit des Publikums stark eingeschränkt. Der Fokus der Rezeption liegt auf dem Hören und dem Sehen. Neben dem Handlungsraum definiert Böhme auch den Stimmungsraum. Dieser setzt sich ähnlich dem Handlungsraum einerseits aus der über einem Raum liegenden Atmosphäre sowie andererseits aus der Stimmung jedes einzelnen zusammen²⁴⁷. Unter dem Begriff Wahrnehmungsraum ist meine Wahrnehmung der verschiedenen Dinge zu

²⁴³ Ebenda, S. 122.

²⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 123.

²⁴⁵ Böhme, Gernot, „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, *Performativität und Medialität*, Hg. Sibylle Krämer, München: Wilhelm Fink 2004, S. 134.

²⁴⁶ Rodatz, „Der Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungskonstellation“, S. 108.

²⁴⁷ Vgl. Böhme, „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, S. 134f.

verstehen. Demnach ist man in einem Raum leiblicher Anwesenheit in dreifacher Hinsicht involviert „als handelnder, als wahrnehmender und als atmosphärisch spürender Mensch“²⁴⁸.

Die Überlegungen und Beschreibungen von Räumen leiblicher Anwesenheit bieten in Bezug auf die beiden Inszenierungen *designed desires* und *Occupy the museum* interessante Ansatzpunkte sowie hilfreiche Analysewerkzeuge. So ist in beiden Arbeiten eine Handlungsentlastung der Zuschauenden, wie sie Rodatz beschreibt, nicht von Beginn an räumlich determiniert. Großteils der Zeit werden zwar die BesucherInnen zu Zuschauenden, da die SchauspielerInnen Handlungen vollziehen und sie nicht immer zwingend eingreifen müssen, aber ihr Handlungsraum ist nicht von Beginn an eingeschränkt. Allein durch ihr Bewegen im Raum vollziehen sie eine Handlung und prägen aktiv die Atmosphäre im Raum. Generell ist dabei entscheidend, dass mehrere Komponenten an der Entstehung einer spezifischen Atmosphäre im Raum beteiligt sind. Den im Raum befindlichen Körpern, also auch den Zuschauenden, kommt eine den Raum beeinflussende Funktion zu.

Diese Theorien Böhmes nimmt Rodatz als Grundlage für weiterführende Überlegungen. Rodatz widmet sich dem Modell der Schaffung von Schnitten durch den Raum, welches eine nähere Betrachtung und Analyse theatraler wie auch nicht-theatraler Situationen erlaubt. Diese Entstehung von Schnitten beschreibt er wie folgt:

„Ferner ist eine Situation erforderlich, die für einen Gast eine handlungsentlastete Position ermöglicht, aus der heraus ein Ich in einem anderen Raum zu Gast sein kann. Ein Ich gerät in räumliche Konstellationen, in denen ein Schnitt als wahrnehmbares Phänomen vorzufinden ist, von ihm aber nicht zwingend etabliert werden muss. Das Ich kann ihn ohne weiteres übergehen. Ob dieser Schnitt von ihm erfahren oder etabliert wird, hängt folglich von ihm selbst ab. Weiter oben wurde angeführt, dass der Mensch grundsätzliches Interesse an spürbarer Gegenwart hat und deshalb auch den Schnitt als Teil einer kulturellen Praxis bewusst erzeugt. Er etabliert für sich den Schnitt nicht nur in alltäglichen Situationen, sondern schafft eigens dafür räumliche und bauliche Ordnungen sowie eigene Kunstformen. Der Schnitt wird so zu einem Phänomen, das Teil räumlicher Konstellationen ist, dann aber einer spezifischen Erzeugung durch den Gast im Raum bedarf.“²⁴⁹

²⁴⁸ Ebenda, S. 135.

²⁴⁹ Rodatz, Christoph, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 163.

Die Erzeugung von Schnitten durch den Raum ist, laut Rodatz, also Teil unserer alltäglichen Wahrnehmung und spielt sich demnach auf den drei Ebenen von Handlungs-, Wahrnehmungs- und Stimmungsraum ab. Maßgeblich für den Vollzug eines Schnitts durch den Raum ist in jedem Fall die „unüberspürbare Gegenwärtigkeit“²⁵⁰, also das Bestehen zweier verschiedener Pole in einem Raum. Des Weiteren ist entscheidend, dass eine Person auf ein Gegenüber trifft, welches handelt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Person kann daraufhin in eine handlungsentlastende Situation geraten und sich ganz auf das Tun des Gegenübers konzentrieren. Dieses andere Objekt ist dann Teil des Wahrnehmungsraums dieser Person. Dieser Vorgang kann sich auf den bereits erwähnten unterschiedlichen Ebenen bzw. Räumen vollziehen. Außerdem ist essenziell, dass diese Schnitte durch den Raum bewusst geschaffen werden können sowie meist nicht von langer Dauer sind und sich durch Brüchigkeit auszeichnen.²⁵¹ Ein Beispiel wäre, wenn auf der Straße ein plötzlich schreiendes Kind die Aufmerksamkeit vorübergehender Passanten erregt, diese in eine handlungsentlastende Situation geraten, das Kind beobachten und nach kurzer Zeit, sobald sich das Kind beruhigt hat oder der Auslöser erkannt wurde, abwenden und weitergehen. Deutlich zeigt sich, dass diese Beschreibungen zur Erzeugung von Schnitten, wie sie im Alltag stattfinden, sich auch für die Analyse von theatralen Ereignissen eignen.

So wird, laut Rodatz, im traditionellen Theaterbau versucht, den Schnitt durch den Raum zu fixieren und die Brüchigkeit aufzuheben. Es soll eine längerfristig anhaltende, stabile Situation erzeugt werden, die eine Handlungsentlastung des Publikums etabliert. Der Schnitt wird materiell festgelegt, um Unvorhergesehenes zu vermeiden und eine ungestörte Rezeption zu ermöglichen.²⁵² Findet eine Theateraufführung jedoch in einem anderen Raum statt, in dem keine räumliche Trennung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden besteht, sind die Zuschauenden an der Erzeugung eines Schnitts beteiligt. Diese Form von theatralen Sequenzen hat folglich eine stärkere Ähnlichkeit mit einer alltäglichen Situation. Die Dauer der Sequenz ist ungewiss und kann von beiden Seiten mitbestimmt werden. Eine spezielle Kopplung von Wirklichkeit und Realität wird

²⁵⁰ Ebenda, S. 162.

²⁵¹ Vgl. ebenda, S. 285.

²⁵² Vgl. ebenda, S. 285f.

dabei relevant. Jederzeit kann die theatrale Situation unterbrochen oder von realen Ereignissen gestört werden. Es muss mit der Realität gerechnet werden. Diese Realität wird zum handelnden Akteur, welcher sich zwischen dem Zuschauenden und der anwesenden Wirklichkeit aufdrängen kann.²⁵³ Zwar ist die Trennung zwischen den beiden Polen im traditionellen Theater ebenfalls als durchlässig anzusehen, dennoch ist die Handlungsentlastung der Zuschauenden von Beginn an räumlich determiniert und die Rezeption bleibt auf das Sehen und Hören beschränkt.

Diese Überlegungen von Böhme und Rodatz bieten Verfahren und Methoden mit denen sich theatralen Ereignissen in anderen Räumen und anderen Zuschauer-/Schauspielerkonstellationen angenähert werden kann. Mithilfe dieser Theorien werden theatrale Vorgänge, wie jene in *Occupy the museum* und *designed desires*, greifbar und die den ZuschauerInnen zuteilwerdende Rolle klarer. Auf die beiden Inszenierungen treffen einige der in diesem Kapitelpunkt beschriebenen Merkmale zu. Die Rezeption der Zuschauenden bleibt nicht auf das Hören und Sehen beschränkt, sondern kann als ganzheitliche Wahrnehmung von Atmosphären, Stimmungen und Handlungen im Raum beschrieben werden. In den einzelnen Sequenzen ist meist ungewiss, wie lange sie andauern werden. Die Realität als handelnder Akteur wird ebenso deutlich, wenn man anderen Zuschauenden begegnet und sich mit ihnen vielleicht kurz austauscht. Es kommt zu einer Überschneidung und Verkettung verschiedener Wirklichkeitsräume. Die Situationen bewahren ihre Brüchigkeit und Unbestimmbarkeit. Die Zuschauenden sind an der Schaffung von Schnitten aktiv beteiligt. Sie können vorgeschlagene Schnitte durch den Raum annehmen, verweigern oder sich darüber hinwegsetzen und brechen. Des Weiteren weist Rodatz auf eine in der Theaterwissenschaft verbreitete These hin, der zufolge die individuelle Befindlichkeit im Raum nicht nur durch die Rahmung und Atmosphäre bestimmt wird, sondern auch „von meiner Biographie, meiner gesellschaftlichen sowie kulturellen Historie und Praxis“²⁵⁴ getönt ist. Abseits der semiotischen Wahrnehmung von Zeichen ist also auch eine individuelle, auf Erfahrungen gründende Prägung entscheidend. Diese individuelle

²⁵³ Vgl. ebenda, S. 290f.

²⁵⁴ Ebenda, S. 165.

Erfahrung hat wiederum Auswirkungen auf die Art der Wahrnehmung sowie das Verhalten und die Handlungen im Raum.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in beiden Inszenierungen die Zuschauenden aktiv an der Erzeugung von Atmosphären sowie Schnitten durch den Raum beteiligt sind. Sie wählen jeweils individuell aus, wo sie sich im Raum positionieren, ob sie die Schauspielenden möglichst aus der Nähe beobachten oder sich lieber einen Überblick über die ablaufenden Vorgänge verschaffen. Des Weiteren befinden sie sich nicht durchgehend in einer fixierten, handlungsentlastenden Position, sondern können selbst darüber entscheiden, ob sie zu handelnden Subjekten werden oder es vorziehen das Geschehen zu beobachten. In jedem Fall befinden sie sich nicht im geschützten Publikumsraum, sondern müssen jederzeit mit Brüchen, Wechseln, Interaktionen und Begegnungen rechnen.

6.4.2 Verstärkte Raumwahrnehmung

Von Bedeutung in beiden Inszenierungen ist die verstärkte Wahrnehmung des Raumes. Er wird nicht zur Kulisse degradiert, die man von der Ferne aus betrachtet, sondern wird zu einer wesentlichen Komponente der Inszenierung, da der/die ZuschauerIn aufgefordert wird, sich darin zu bewegen. Da die Räume beider Inszenierungen leicht verzweigt, ähnlich einem Labyrinth aufgebaut sind, ist eine aktive Raumwahrnehmung ausschlaggebend, um sich zurecht zu finden und orientieren zu können. Dabei bietet sich ein Vergleich mit de Certeau an. Der Voyeur, der den Überblick hat, sieht zwar die Komplexität der Stadt, „muß sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden.“²⁵⁵ Der Voyeur, der von der Ferne alles sieht, macht sich ein Bild über die Dinge, ohne sie wirklich zu kennen. Er kreiert eine Fiktion. Die anderen Bewohner, die nicht auf einem Turm stehen, sondern sich unten in der Stadt aufhalten, verfügen nicht über diese Sichtbarkeit. Demnach haben auch die ZuschauerInnen in beiden Produktionen nicht die Möglichkeit, von einer Position aus alles zu überblicken. Nur in wenigen Szenen bündelt sich das Geschehen an

²⁵⁵ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 181.

einen Ort und die Darbietung ist von einem Punkt aus zu betrachten. Ansonsten, wohin man auch geht, sind immer nur bestimmte Dinge und Menschen sichtbar und andere bleiben verdeckt.

Zudem sind für die Orientierung im Raum auch die anderen menschlichen Sinne gefragt. So gewinnt im Besondern der Klang an Bedeutung. In der Produktion *designed desires* werden häufig Klänge, Geräusche und Stimmen von einer körperlichen Quelle getrennt und an einem anderen Ort hörbar. Als ZuschauerIn hat man die Wahl, einem Geräusch zu folgen, da sich möglicherweise etwas dahinter verbirgt oder aber man liegt einer Täuschung auf und gerät in einen leeren Raum, in dem sich niemand befindet und nur ein Lautsprecher angebracht wurde.

Außerdem wird in beiden Inszenierungen nicht versucht, die den Räumen eigenen Merkmale zu überschreiben oder zu verstecken, sondern die räumlichen Charakteristika bleiben erhalten. In *Occupy the museum* sind nach wie vor die leeren Vitrinen in manchen Räumen vorhanden und verweisen auf die eigentliche Funktion des Raumes. Dasselbe gilt für *designed desires*, da auch in dieser Inszenierung noch die ursprüngliche Verwendung des Raumes ersichtlich war.

6.4.3 Selektive Rezeption und Entscheidung

Die selektive Rezeption nimmt in beiden Inszenierungen einen bedeutenden Stellenwert ein. Das simultane Arrangement von Ereignissen stellt die ZuschauerInnen vor Entscheidungen. Und gemäß der Handlungstheorie in der Philosophie behauptet sich der Mensch durch das Treffen von Entscheidungen als Subjekt.

Welche Perspektive auf ein Ereignis eingenommen wird, hält auch der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis entscheidend für die Rezeption. Obwohl er von einer traditionellen Aufteilung des Theaterraumes ausgeht, ist er der Meinung, dass für die Rezeption verschiedene rezeptive Codes ausschlaggebend sind. Die Raumwahrnehmung sowie die von den Zuschauenden eingenommene

Perspektive haben seiner Ansicht nach ebenso Einfluss auf die Art der Rezeption. Die Raumwahrnehmung ordnet er der Kategorie der *Codes psychologiques* zu.²⁵⁶ Genau dieses selbstständige Zusammenstellen von Geschichten und damit verbundene Treffen von Entscheidungen erachtet Rancière als markantes Merkmal, welches den Zuschauenden eigen ist und ihre aktive Teilnahme an dem theatralen Prozess ausmacht.

„Die kollektive Macht, die den Zuschauern gemeinsam ist, liegt nicht in ihrer Eigenschaft Mitglieder eines Kollektivkörpers zu sein oder in irgendeiner spezifischen Form der Interaktion. Es ist die Macht, die jeder oder jede hat, das, was er/sie wahrnimmt, auf seine/ihre Weise mit dem besonderen intellektuellen Abenteuer zu verbinden, die sie jedem anderen ähnlich macht, insofern dieses Abenteuer keinem anderen gleicht.“²⁵⁷

In den beiden Inszenierungen finden, wie bereits im vorherigen Kapitelpunkt beschrieben, mehrere Ereignisse gleichzeitig statt. Diese Ereignisse stehen gleichberechtigt nebeneinander und können aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Laut Rancière sei der Grundsatz der Politik die Gleichheit, welche immer wieder von neuem angestrebt und verifiziert werden müsse. Das Zusammentreffen von heterogenen, gleichberechtigten Elementen in den beiden Aufführungen ist demnach als politisch zu werten, da es einen Bruch der Wahrnehmung erzeugt. In dem Text „Bilder-Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater“, setzt Kati Röttger Rancières Theorien in Bezug zur Inszenierung *Bambiland*, bei der Christoph Schlingensiefel Regie führte, und konstatiert folgende Eigenschaft von politischer Kunst:

„Politische Kunst definiert sich mithin dadurch, einen Raum für einen kritischen Diskurs der Bilder zu schaffen, indem sie nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit Parameter des Vergleichs zwischen Bildern zur Verfügung stellen. Hierin besteht der Vollzug der Gleichheit. Er setzt das Unvernehmen voraus, den Streit der Bilder und die Verteilung des Wahrnehmbaren auf der Bühne, in einer Politik des Ästhetischen, die sich an den emanzipierten Zuschauer richtet.“²⁵⁸

Demnach wird durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisse das Publikum zum Vergleich aufgefordert. Die Gleichheit ist „nur eine Voraussetzung, die in den Praktiken, die sie ins Werk setzen, erkannt werden muss.“²⁵⁹ Dieser Vorgang des Vergleichens, bei dem die Elemente im Widerstreit sind, vollzieht sich im Unvernehmen und führt zu einer Neuverteilung der Wahrnehmung.

²⁵⁶ Vgl. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin 2002, S. 291.

²⁵⁷ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 27.

²⁵⁸ Röttger, „Bilder-Schlachten im Bambiland“, S. 74f.

²⁵⁹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 44f.

In den beiden Inszenierungen wird dieses Element der aktiven Teilnahme verstärkt, dadurch dass die Zuschauenden nicht genötigt werden, während der gesamten Vorstellung auf einem Sitzplatz zu verharren. Sie können frei darüber entscheiden, was sie sich als nächstes ansehen oder ob sie lieber eine Pause machen. Diese Loslösung von den Sitzplätzen kann ebenso im Sinne Rancières interpretiert werden.

„Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von einem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde“²⁶⁰

Der Zuschauende wird als aktiv Teilnehmender an dem theatralen Prozess sichtbar und verschwindet nicht wie im Guckkastentheater im Dunklen. Die Sichtbarmachung trifft im Fall von *designed desires* ebenso auf die Ebene des Inhalts zu. So wurden antike und im Allgemeinen eher unbekannte Texte in die Inszenierung montiert.

Interessant ist ebenfalls, dass diese Form des gleichzeitigen Arrangements unterschiedlicher Darbietungen mit einer der frühesten, theatralen Entwicklungen, den Jahrmärkten sowie auch der eingangs geschilderten Simultanbühne, in Verbindung gebracht werden kann. Die BesucherInnen eines Jahrmarkts können ähnlich der ZuschauerInnen in den beiden Inszenierungen aus unterschiedlichen Ereignissen auswählen, sich frei auf dem Gelände bewegen und die Zeit frei einteilen. Der Vergleich trifft vor allem auf die Inszenierung *Occupy the museum* zu. Bei dieser Inszenierung ist sogar ein eigener Bereich, die Bar, für Pausen vorgesehen. Rückzugsorte dieser Art, die es ermöglichen, dass man sich dem Geschehen wahrlich entziehen kann, fehlen in der Inszenierung des *theatercombinats*. Es gibt zwar einen Ort, an dem man sich etwas zu trinken holen kann, doch ist auch dieser exponiert.

Seine Entscheidungen trifft der Zuschauende individuell. Seine Positionierung zum Geschehen, seine Auswahl sowie seine Entscheidungen sagen etwas über ihn selbst aus. Fühlt er sich unwohl in einem engen Raum mit vielen Menschen? Geht er Begegnungen aus dem Weg oder provoziert er sie? Erlebt er die Vielzahl an

²⁶⁰ Ebenda, S. 41.

Ereignissen als überfordernd oder animierend? All diese Erfahrungen führen letztlich auf ihn selbst zurück und sagen etwas über ihn aus. In beiden Inszenierungen wird das Publikum dahingehend gefordert, dass es vor Entscheidungen gestellt wird.

6.4.4 Veränderte Zeitlichkeit und Unterbrechung

Eine weitere Unterscheidung zum traditionellen Theaterbetrieb findet sich in Bezug auf den zeitlichen Ablauf der Inszenierungen. Ist ein konventioneller Theaterabend von Beginn bis Schluss zeitlich durchgeplant und festgelegt, so zeichnen sich die beiden Inszenierungen durch eine gewisse zeitliche Flexibilität aus. Wie bereits im Zusammenhang mit Foucault erläutert wurde, weist ein traditioneller Theaterabend gemäß der Methoden zur *Kontrolle der Tätigkeiten*²⁶¹ einige Gemeinsamkeiten auf. In den Inszenierungen *Occupy the museum* und *designed desires* kann bis auf wenige zeitliche Rahmenbedingungen, die Zeit frei eingeteilt werden. Einer dieser Fixpunkte ist der Beginn sowie das Ende, obwohl auch jeder für sich selbst entscheiden kann, ob er schon vorher eine Pause machen möchte oder auch früher geht. Des Weiteren findet, ähnlich zum Raum, eine zeitliche Schichtung statt, wie es auch Heteropien eigen ist.

„[...] in einer Gesellschaft wie der unsrigen gibt es Heterotopien, die man insofern als Heterotopien der Zeit bezeichnen kann, als sie Dinge bis ins Unendliche ansammeln, zum Beispiel Museen und Bibliotheken. [...] die Idee, dass allgemeine Archiv einer Kultur zu schaffen; den Wunsch, alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen [...]“²⁶²

Bezüglich der Inszenierung *Occupy the museum* kommt es somit zu einer Überlagerung mehrerer Zeitebenen. In diese Räume, die ewigkeitsorientiert erscheinen, wird ein flüchtiges Ereignis wie ein Theaterstück eingeschrieben. Diese zeitliche Schichtung, die offene Struktur sowie der gewohnte Umgang mit der Zeit in einem Museum oder Theater haben Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Rezipienten.

Des Weiteren weisen beide Inszenierungen einen fragmentarischen Charakter auf. Dieser Umstand sowie die Verteilung der Darbietungen auf die verzweigten Räume

²⁶¹ Vgl. Foucault, *Überwachung und Strafen*, S.192-198.

²⁶² Foucault, *Schriften zur Medientheorie*, S. 123.

des Museums bzw. der Kantine sorgen dafür, dass sich die ZuschauerInnen, um dem Geschehen zu folgen, von einem Raum zum nächsten bewegen müssen. In *Occupy the museum* wird im Programmheft ein gewisser Ablauf vorgeschlagen. Diese Vorgabe fehlt in *designed desires* vollkommen, wobei in diesem Fall auch der Raum deutlich kleiner ist. Laut Erika Fischer-Lichte würde diese Form des Parcours ohne festgelegten Rahmen zu einer Destabilisierung der ZuschauerInnen führen. Ohne wirklichen Ablauf und das fehlende Wissen darüber, was als nächstes passieren wird, bewegen sich die Zuschauenden durch die Räume. Dadurch entstehe eine *Schwellerfahrung*, eine schwer einschätzbare Situation²⁶³. Nie kann der Zusehende wissen, was als nächstes passieren wird, wann er Zuschauender ist und wann vielleicht zum Handelnden wird.

Außerdem entstehen durch diese fragmentarische Struktur sowie durch die Bewegungen im Raum Unterbrechungen. Die Darstellungen dauern unterschiedlich lange und enden unvorhergesehen. Die einzelnen Sequenzen stehen für sich, können meist assoziativ mit dem übergeordneten Thema in Verbindung gebracht werden und sind nicht Teil einer übergeordneten, narrativen Erzählstruktur. Das Weiterdenken und Einordnen in einen Zusammenhang wird den Zuschauenden überlassen. Diese müssen sich auch am Ende der Darbietung überlegen, bleiben sie Vorort und warten, was an diesem Ort als nächstes passieren wird oder schlendern sie weiter und stoßen auf ein neues Geschehen. Wie sie sich auch entscheiden, in jedem Fall eröffnet sich ein kleiner Zwischenraum, in dem die Zuschauenden auf sich selbst gestellt sind. Der Beobachtende wird zu einem Entscheidenden. Diese Zwischenräume oder Unterbrechungen führen zu einer Aufweichung einer festen, im traditionellen Theater wiederzufindenden Struktur. Dabei ist nicht alles von Beginn an fixiert, sondern es werden wahrlich Freiräume der Imagination und Reflexion zugelassen.

6.4.5 Begegnungen und Sehen

„Selbstbewußtsein beginnt, indem der Mensch sich als Wesen erfährt, das gesehen wird. Nicht die objektivierende Beziehung zu den Sachen instituiert Subjektivität, sondern die

²⁶³ Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“, S. 36f.

Erfahrung, sich im übertragenen wie im wörtlichen Sinn als Gegenstand eines Blicks zu wissen, von Anfang an existierend im Feld des Anderen, der selbst Subjekt ist.“²⁶⁴

Nicht durch die Benennung und Wahrnehmung von Dingen konstituiert sich ein Subjekt, sondern durch die Relation zu einem anderen Subjekt bemerkt Lehmann in seiner Abhandlung zur antiken Tragödie. Dieses Sehen und Gesehen werden ist essenziell in beiden Produktionen. Die ständige Sichtbarkeit anderer ZuschauerInnen führt zur Reflexion der eigenen Rolle. Diese Rückführung auf das Selbst, wie es auch während der Unterbrechungen und des Entscheidungsvorgangs stattfindet, ist essenziell für die Wahrnehmung des einzelnen als Subjekt.

Des Weiteren führt die Überlagerung von Bühnen- und Publikumsraum gezwungenermaßen zu Begegnungen zwischen beiden Personengruppen. Dies sagt jedoch noch nichts darüber aus, auf welche Weise diese beiden Gruppen einander begegnen. Obwohl sich Publikum und SchauspielerInnen im selben Raum befinden, könnte es dennoch ausgelöst durch das Spiel der DarstellerInnen quasi zur Schaffung einer vierten Wand kommen, wenn die SchauspielerInnen die Zuschauenden ganz aus ihrem Spiel ausschließen und so agieren, als wären diese nicht anwesend. Im Fall beider Inszenierungen trifft dies jedoch zum Großteil nicht zu. Auf unterschiedliche Weise wird den ZuschauerInnen begegnet. Ob sie nun beim Vorbeigehen sanft berührt, direkt angesprochen oder, wie im Fall mit der Haarsträhne in *Occupy the museum*, zu einer Handlung aufgefordert werden, es kommt zu Interaktionen unterschiedlicher Natur. Ulrike Haß beschreibt diese Kommunikationsform und deren Entwicklung mit folgenden Worten.

„Bekanntlich ist die dialogische Face-to-Face-Situation zum grundlegenden Interaktionstypus überhaupt erklärt worden. Insofern man davon ausgegangen ist, daß innerhalb dieser Form Subjekt und Objekt, das Ich und der andere, Du und Ich sich wechselseitig konstituieren, wird diese Form bis heute als Ur-Modell des identitätsstiftenden, kommunikativen Handelns gedeutet. In der aufklärerischen Aufbruchsstimmung, aber auch in der Not, nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes keine andere Form der Zusammengehörigkeit mehr zu haben als das abstrakte Zwischen (den einzelnen), ist die interpersonale Struktur darüber hinaus empathisch zur Begegnung umgedeutet worden.“²⁶⁵

²⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 130.

²⁶⁵ Haß, Ulrike, *Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink 2005, S. 385.

Im Zuge einer Begegnung zwischen Individuen ist die Erfahrung und Bewusstmachung der eigenen Person essenziell. Im herkömmlichen Theater ist der Blick der Zuschauenden auf die Bühne ausgerichtet und die Schauspielenden blenden für gewöhnlich das Publikum aus. Im Gegensatz dazu vollziehen sich in den beiden Inszenierungen ständig Interaktionen zwischen allen Beteiligten, also zwischen ZuschauerInnen aber auch zwischen Zuschauenden und Schauspielenden. Die Begegnungen können von Seiten der Regie zwar geplant werden, deren Folgen bleiben aber unvorhersehbar. Der Zuschauende wird damit konfrontiert, „den geschützten Raum der Anonymität“²⁶⁶ zu verlassen und sich vor den DarstellerInnen wie den anderen ZuschauerInnen zu exponieren.

„Der Risikofaktor Partizipation potenziert somit den Ereignischarakter jeder Begegnung und hält Emergenzen bereit, die zu Konfliktsituationen anwachsen können. Im besten Fall weiche der pädagogische Impetus der Künstler und die tradierte Haltung der Zuschauer dann einem gemeinsamen Spiel um Rahmen, Regeln und Rollen der jeweiligen Aufführung.“²⁶⁷

In den beiden Inszenierungen gestalten sich diese Sequenzen der Interaktion als dezent und niemand wird zu einer Handlung gezwungen. Vielmehr wird der Zuschauende zum Handelnden, indem er sich im Raum verortet und Positionen einnimmt. Die Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen ZuschauerInnen und SchauspielerInnen begünstigt das Stattfinden von Begegnungen. Verhindern ZuschauerInnen beispielsweise das Passieren von SchauspielerInnen, bringen diese im Fall von *designed desires* durch höfliche Berührungen zum Ausdruck, dass sie gerne vorbei gehen möchten. Interaktionen finden somit in beiden Inszenierungen statt, doch werden sie in beiden Fällen nicht erzwungen.

Obwohl in beiden Räumen eine räumlich fixierte Trennung absent ist, kommt es dennoch zur Ziehung von imaginären Grenzen zwischen den Beteiligten. In diesem Zusammenhang ist die von de Certeau ausformulierte Definition von Grenzen interessant. Eine Grenze weist demnach eine paradoxe Wirkung auf. Zum einen habe sie eine trennende Wirkung inne, zum anderen sei sie auch Berührungspunkt zweier Komponenten. Zwischen diesen beiden Elementen tut sich ein *Zwischenraum* für Interaktionen und Begegnungen auf. Daraus resultierend

²⁶⁶ Gronau, Barbara, *Theaterinstallationen: Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 25f.

²⁶⁷ Ebenda, S. 26.

kommt es in *designed desires* und *Occupy the museum* durchgängig zur Ziehung unterschiedlicher Grenzen, welche Brührungspunkte und neue Leerräume für Interaktionen zwischen den Beteiligten ermöglichen. Die Zuschauenden loten selbst ihre Grenzen aus. Sie werden vor Entscheidungen gestellt. Halten sie lieber Abstand oder haben sie keine Berühungsängste?

7. Politische Praxis oder leere Form?

7.1 Emanzipation oder Lenkung?

Die Aufhebung der räumlichen Determination des Publikums und die Ermöglichung einer Bewegung durch den Raum lassen den Anschein erwecken, dass sich die Zuschauenden frei entscheiden, wohin sie gehen und welche Darbietungen sie sich ansehen. Doch kann in beiden Inszenierungen wirklich von einer Befreiung des Publikums gesprochen werden oder findet dennoch eine Lenkung der Publikumsströme statt? Wie frei sind die Entscheidungen der Zuschauenden tatsächlich?

In beiden Inszenierungen wird von Beginn an den Zuschauenden die Wahl darüber gelassen, welche Darbietungen sie sehen möchten. Obwohl die Sequenzen zwar fragmentarisch bleiben, für sich stehen und keinem narrativen Handlungsstrang untergeordnet sind, gibt es dennoch Übergänge und Verbindungslinien zwischen den einzelnen Darbietungen. Die Performances nehmen den Raum ein, breiten sich aus und verschwinden auch wieder. Ähnlich einem unbändigen Gewächs schlagen sie ihre Wurzeln und ziehen sie auch wieder ein. Die Zuschauenden bewegen sich in diesem Feld von unvorhersehbaren Ereignissen und wählen aus, welches Geschehen sie mit ihren Blicken verfolgen. Entscheidend ist dabei mit Sicherheit, welches Ereignis die meiste Aufmerksamkeit erregt. Nur eine Darbietung, die überhaupt von den Zuschauenden wahrgenommen wird, kann auch von jenen ausgewählt und betrachtet werden. Diesem Phänomen der Aufmerksamkeitslenkung im Theater widmet sich auch Maaïke Bleeker in ihrem Text „Visualität als Ereignis“²⁶⁸. In diesem Zusammenhang nimmt sie Bezug auf ein Werk von Jonathan Crary, in welchem er die historische Veränderung des Sehvorgangs thematisiert. Laut Crary sei der Bruch der Moderne nicht nur mit einer veränderten, künstlerischen Darstellung in Verbindung zu bringen, sondern vor allem auch mit einem Jahrzehnte zuvor begonnenen Wandel des Sehvorgangs. Seiner Meinung nach, sei Kunst und die Art des Sehens, welche von zeitlichen, gesellschaftlichen Kontexten abhängig ist, untrennbar miteinander verbunden. Die

²⁶⁸ Bleeker, Maaïke, „Visualität als Ereignis“, *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 77-92.

Relation von Kunst- und Wahrnehmungsgeschichte sei essenziell.²⁶⁹ Durch das Aufkommen zahlreicher, neuer Entwicklungen im frühen 19. Jahrhundert, die die Betrachtenden herausforderten, habe sich der Vorgang des Sehens dahingehend verändert, dass er nicht mehr ausnahmslos mit Objektivität und Wahrheit gleichgesetzt wurde. Die Wahrnehmung eines Objekts könne sich von dessen physischer Gestalt unterscheiden. Der Blick könne auch verfälscht, getäuscht und in die Irre geführt werden. Dieses Wissen über den subjektiven Charakter des Betrachtungsvorganges hätte, laut Crary, zwei Pfade eröffnet.

„Der eine führte zu den vielfältigen Behauptungen der Souveränität und Autonomie des Sehens, die aus diesem neu ermächtigten Körper in der Moderne und anderswo bezogen wurden. Der andere führte zur zunehmenden Normierung und Regulierung des Betrachters, die aus dem Wissen des visionären Körpers gewonnen wurden, hin zu Formen der Macht, die auf der Abstraktion und Formalisierung des Sehens beruhten.“²⁷⁰

Crary spricht dabei jene beiden Aspekte an, die auch in diesem Kapitelpunkt verhandelt werden. Der Zentralperspektive und dem traditionellen Guckkastentheater spricht Crary eine die Aufmerksamkeit lenkende Eigenschaft zu²⁷¹.

Im Fall der beiden, in dieser Arbeit behandelten Inszenierungen wählen die ZuschauerInnen selbst ihre Perspektive auf das Geschehen und sind nicht wie im Guckkastenmodell auf ihren Sitzplatz beschränkt. Doch kann trotz dieser Wahlmöglichkeiten von einer Lenkung ihrer Aufmerksamkeit gesprochen werden? Fest steht, dass gewisse Handlungen und Ereignisse, welche im Raum stattfinden, die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen erregen. Ob sie diesen Aufforderungen und visuellen Reizen jedoch nachkommen und mit ihren Blicken verfolgen, bleibt ihnen überlassen. Entscheiden sie sich dafür, eine Darbietung zu beobachten, sagt dies noch nichts über ihren Wahrnehmungsvorgang aus und ob sie beispielsweise die Täuschung als solche erkennen. Ihnen werden schlichtweg keine Bilder und Darbietungen aufgezwungen, sondern mehrere zur Auswahl gestellt. Des Weiteren wird ihnen keine abgeschlossene Geschichte bzw. Illusion vorgesetzt. Sie werden nicht im Dunklen gelassen und aus der Handlung ausgeklammert. Sie

²⁶⁹ Vgl. Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden [u.a.]: Verl. der Kunst 1996, S. 16.

²⁷⁰ Ebenda, S. 152.

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 23.

sind präsent und entscheiden darüber, was sie sehen möchten und was nicht. Ebenso können die Zuschauenden ihresgleichen beim Beobachten zuschauen. Dieses Setting sowie der Entscheidungsvorgang lässt sie ihrer Rolle als Zuschauender und Auswählender gewahr werden. Als aktiv Entscheidender kann der Zuschauende gar nicht erst in Versuchung kommen, sich nur von dem Schauspiel berieseln zu lassen. Im Unterschied zum *Environmental Theatre* nach Schechner, bei dem die Zuschauenden tatsächlich von Beginn an als Beteiligte und Mitspieler gesehen werden²⁷², bleiben die Menschen während der beiden Inszenierungen Betrachtende und interagieren nur selten mit den SchauspielerInnen. Diese Absicht, keine Illusion zu erzeugen, erinnert entfernt an frühe Bestrebungen der Theatergeschichte, wie Brecht, Piscator und Handke. Die beiden Inszenierungen scheinen dabei noch um zwei weitere Elemente, die räumliche Umstrukturierung sowie die Mobilität der ZuschauerInnen, ergänzt worden zu sein.

In Bezug auf die räumliche Struktur finden sich ebenso interessante Zugänge und Gegenüberstellungen. Betreffend der Kopräsenz von Akteuren und Zuschauenden im Raum stellt André Eiermann in seinem Text einen Zusammenhang mit Foucault her.

„Und hier lässt sich mitunter sogar die These wagen, dass die viel beschworene ‚Befreiung‘ des Publikums aus seiner Passivität im dunklen Zuschauerraum vielleicht in Wahrheit einer effektiveren Kontrolle des Publikums entgegenkommt, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem von Foucault beschriebenen Übergang von der Unsichtbarkeit des Gefangenen im dunklen Kerker zu seiner Sichtbarkeit im hellen Panoptikum [...] aufweist.“²⁷³

Später bezieht sich Eiermann auf die Untersuchung Lehmanns zur Tragödie und dem Phänomen eines aufkeimenden Subjekts.

„Mit dem Begriff Subjekt beschreiben wir vielmehr ein Bewußtsein von sich selbst, das untrennbar ist von einer Beziehung auf die Instanz eines »Anderen« und sich in der Tragödie zu erkennen gibt als Objektsein, Opfersein, Abhängigkeit und Angewiesenheit auf diese andere Instanz.“²⁷⁴

²⁷² Vgl. Schechner, *Environmental Theatre*, S. 44.

²⁷³ Eiermann, André, „Beyond the scope of human vision‘ – Bühne für andere Blicke“, *Bühne: Raumbildende Prozesse*, Hg. Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 136f.

²⁷⁴ Lehmann, *Theater und Mythos*, S. 129.

Weiterführend habe die Auflehnung des Subjekts gegen diese kosmische Ordnung, laut Lehmann, eine Thematisierung des Selbst zur Folge. Im postspektakulären Diskurs würde sich die Beziehung zu einer übergeordneten Instanz, laut Eiermann, nicht so sehr durch ein Unterworfensein auszeichnen. Über die Freiheit verfüge das Subjekt vor allem deshalb, weil das große Andere inkonsistent sei. Er bezieht sich weiter auf Slavoj Žižek, der die Erfahrung des postspektakulären Diskurs folgendermaßen umschreibt, nämlich „[...]“, daß in Wahrheit nichts nach uns blickt, weil »es keinen großen Anderen gibt«, weil der Andere selbst inkonsistent, mangelhaft ist.“²⁷⁵

Doch auch auf Grund anderer Faktoren hinkt der von Eiermann gezogene Vergleich mit Foucault in Hinsicht auf die beiden Inszenierungen. Den Übergang von der Unsichtbarkeit der Gefangenen aus dem Kerker in das helle Panoptikum beschreibt Foucault mit folgenden Worten.

„Das Prinzip des Kerkers wird umgekehrt, genauer gesagt: von seinen drei Funktionen – einsperren, verdunkeln und verbergen – wird nur die erste aufrechterhalten, die beiden anderen fallen weg. Das volle Licht und der Blick des Aufsehers erfassen besser als das Dunkel, das auch schützte. Die Sichtbarkeit ist eine Falle.“²⁷⁶

Der Gefangene ist dem Blick des Aufsehers ausgesetzt. In Bezug auf das Theater mag diese Umschreibung der Insassen des Kerkers auf das Modell der Guckkastenbühne zutreffen. Das Publikum sitzt abgedunkelt und eingepfercht im Zuschauerraum. Auch mag stimmen, dass sich der Raum der leiblichen Kopräsenz durch die Sichtbarkeit aller Beteiligten auszeichnet. Doch die von Foucault in Folge erläuterte Parzellierung des Raumes und Unterteilung der einzelnen Individuen ist in Bezug auf die beiden Inszenierungen nicht zutreffend. Des Weiteren kann in beiden Fällen kein großer, übergeordneter Anderer, wie er in dem panoptischen Modell von Foucault existent ist, ausgemacht werden. Auch können die Zuschauenden jeder Zeit früher die Vorstellung verlassen. Auf Grund der verwinkelten Struktur beider Räume ist es von keinem Punkt im Raum aus möglich, alle Aufführungsorte zu überblicken. Würden die Räume mit Überwachungskameras ausgestattet sein, deren Bildmaterial gebündelt in einem

²⁷⁵ Žižek, Slavoj, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 95.

²⁷⁶ Foucault, *Überwachung und Strafen*, S. 257.

Raum über mehrere Bildschirme zusammengeführt wird, welches von bestimmten Personen betrachtet und gesteuert wird, könnte schon eher ein Vergleich zu einem Panoptikum gezogen werden. Eine interessante Gemeinsamkeit beider Inszenierungen ist jedoch die Anwesenheit derjenigen Personen, die für die Konzeption der Arbeiten zuständigen sind. Im Fall von *Occupy the museum* sind die zwei Kuratoren und bei *designed desires* die Regisseurin während der gesamten Aufführung durchgehend vor Ort und beobachten das Geschehen. Sie sind stille, privilegierte BeobachterInnen, die wissen, was als nächstes passieren wird. Im Fall von *Occupy the museum* geben sich die Kuratoren als solche am Beginn und am Ende der Aufführung zu erkennen. Auf *designed desires* trifft dieses Merkmal nicht zu. Claudia Bosse verhält sich die ganze Aufführung über still und gibt sich nicht zu erkennen. Sie hält sich verdeckt und beobachtet die Ereignisse und Reaktionen der ZuschauerInnen. In dieser Rolle ist sie zwar nicht mit dem großen, allesüberblickenden Anderen gleichzusetzen, aber nimmt dennoch eine gesonderte Position ein, die sich von den übrigen Rollen unterscheidet. Weiß man wer sie ist, so kann ihre Anwesenheit und beobachtendes Verhalten mit der Rolle eines Versuchsleiters im Rahmen eines Experiments in Verbindung gebracht werden.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die eingangs gestellten Fragen nicht mit ja oder nein zu beantworten sind. Im Fall der beiden Inszenierungen wird das Publikum einerseits dadurch gelenkt, da es sich natürlich an jenen Orten aufhält, wo etwas passiert, sprich die Bewegungen sind in gewisser Weise im Vorhinein planbar und kalkulierbar. Andererseits entscheiden sich die ZuschauerInnen während der Aufführungen durchweg bewusst für oder gegen eine Darbietung. Weckt das Gezeigte ihr Interesse, werden sie der Darbietung folgen. Schockiert sie jedoch die Darstellung oder langweilen sie sich, werden sie den Ort womöglich verlassen und ihre Aufmerksamkeit einer anderen Darbietung widmen. Sprich, im Fall der beiden Arbeiten kann einerseits von einer Befreiung gesprochen werden, da sich das Publikum bewusst für Darbietungen entscheidet und sie nicht aufgezwungen bekommt. Andererseits wird ihre Aufmerksamkeit durch den Einsatz unterschiedlicher Mittel erregt und dadurch gelenkt.

7.2 Selbstbestimmtes Sehen als theatrale Verfahrensweise

Im vorherigen Kapitel wurde versucht, die in den beiden Inszenierungen zur Anwendung gekommenen Methoden und Techniken, die die Entstehung von multiperspektivischen Theaterräumen zur Folge haben, herauszuarbeiten, zu gliedern und in einem theoretischen Diskurs zu verorten. Diese Verfahrensweisen haben einen vom Sitzplatz gelösten und frei auswählenden Zuschauenden zur Folge, der selbst bestimmt, welche Darbietungen er sehen möchte und wie er seine Zeit einteilt. In diesem Kapitelpunkt soll dieser Prozess des selbstbestimmten Sehens und Bewegens als theatrale Verfahrensweise näher untersucht und im Rahmen verschiedener Theorien diskutiert werden. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Auswirkungen auf den Zuschauenden zentral. Wie wirkt sich die Loslösung und Möglichkeit der individuellen Positionierung im Raum auf die Zuschauenden aus? Welche Rolle wird ihnen zu teil? Wie ist diese Umstrukturierung aus der Sicht Foucaults zu werten? Welche Folgerungen ergeben sich in einem politischen Kontext?

Primavesi sieht in diesen neuen Arbeitsweisen des gegenwärtigen Theaters, welches den Zuschauenden zum Thema macht und versucht ihm wider seiner Erwartungshaltung zu begegnen, eine Auseinandersetzung mit aktuellen Wahrnehmungsweisen. In diesem Zusammenhang greift Primavesi Theorien von Marshall McLuhan auf. Laut McLuhan würde die Entwicklung der Medienwelt zu einem anwachsenden Zwang führen sowie der Überfluss an medialen Reizen die Bildung individueller Standpunkte verhindern²⁷⁷. Primavesi ist der Meinung, dass im gegenwärtigen Theater oft aktuelle Wahrnehmungsgewohnheiten aufgegriffen und in theatrale Praktiken überführt werden.²⁷⁸

Dabei „[...] werden die Zuschauer mit neuen Schauanordnungen und mit ihrer eigenen Tätigkeit zwischen Voyeurismus, Teilnahme und Zeugenschaft auf neue Weise konfrontiert.“²⁷⁹ Während Primavesi in seinem Text diese Entwicklungen

²⁷⁷ Vgl. McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London, New York: Routledge 2001.

²⁷⁸ Vgl. Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung - Randgänge theatraler Praxis“, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Hg. Jan Deck, Bielefeld: transcript 2008, S. 85f.

²⁷⁹ Ebenda, S. 105f.

des postmodernen Theaters vor allem beschreibt und analysiert, fällt Stegemann hingegen ein hartes Urteil. Wie Primavesi erkennt auch er in dieser stärkeren Konzentration auf das Publikum eine allgemeine Tendenz postmoderner Arbeiten. Das Hauptaugenmerk verlagert sich immer mehr auf die Rezeption, die ZuschauerInnen werden vor Entscheidungen gestellt und gelangen dadurch in eine ähnliche Position, wie zuvor der/die RegisseurIn, der/die auswählt und beurteilt. Stegemann steht dieser Entwicklung kritisch gegenüber. Durch diese Verschiebung in Richtung einer erstarkenden Rezeptionsästhetik leide seiner Meinung nach die Qualität der Inszenierungen.²⁸⁰ „Zu sehr schmeichelt dieser Effekt dem narzisstischen Bedürfnis der Zuschauenden, ihre eigene Intelligenz in der Rezeption bestätigt zu finden.“²⁸¹ Das Überangebot an Reizen, dem wir ständig ausgeliefert sind und Guy Debord als *Gesellschaft des Spektakels* beschreibt, wird von der Performancekunst aufgegriffen und den Zuschauenden präsentiert. Statt der unreflektierten Übertragung dieses Phänomens auf das Theater und der Präsentation unzusammenhängender Ereignisse, aus denen das Publikum dann auswählt, würde sich Stegemann eine dialektische Auseinandersetzung wünschen.

Auch Claudia Bosse legt in ihren Arbeiten den Fokus sehr wohl auf die Zuschauenden und weicht dabei von Stegemanns Ansatz ab. Ihrer Meinung nach beinhaltet nämlich genau dieser fragmentarische Charakter ihrer Arbeiten ein Versprechen auf Veränderung. Die Gleichzeitigkeit löst die Hierarchie der Teile auf, unterbricht gewohnte Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten und autorisiert den Rezipienten.²⁸² Durch die lose Struktur und die Unterbrechungen wird der/die ZuschauerIn mit seiner/ihrer Realität konfrontiert²⁸³.

„es entstehen künstliche, temporäre communities, die gesellschaftliche strukturierungen überschreite oder auch abbilden und ihre fügung über die ästhetische verfremdung erst erkennbar machen.“²⁸⁴

Im Gegensatz zu Stegemann erachtet Bosse diese Konfrontation des Zuschauers mit sich selbst als Betrachter und Entscheidender darüber, was er sehen möchte,

²⁸⁰ Vgl. Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 278.

²⁸¹ Ebenda, S. 260.

²⁸² Vgl. Bosse, Claudia, „exzessives fragmentieren“, S. 142f.

²⁸³ Vgl. ebenda, S. 132.

²⁸⁴ Ebenda, S. 144, [Im Original wurde alles kleingeschrieben].

als wichtig für den Wahrnehmungsprozess und weiterführend notwendig für die Reflexion der gegebenen Umstände und deren Veränderungspotenzial. Die Willkürlichkeit und Charakteristika dieser theatralen Situationen schaffen, laut Bosse, eine Konzentration und Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, welche im alltäglichen Leben in dieser Weise nicht gegeben sei²⁸⁵.

Setzt man dieses räumliche Verteilungsschema von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen in Bezug zu Theorien von Rancière, ergeben sich ebenso interessante Annahmen. In herkömmlichen Theaterinszenierungen ist das Publikum während der Aufführung zwar in den abgedunkelten Zuschauerreihen präsent und stiller Beobachter, doch von dem Geschehen auf der Bühne gänzlich ausgeschlossen und ausgeblendet. Im geschützten Dunkel des Zuschauerraums wird ihm eine Geschichte auf dem Tablett serviert und am Ende hat er die Möglichkeit sein Gefallen oder seinen Unmut beim Schlussapplaus zum Ausdruck zu bringen. Die TheaterzuschauerInnen würden demnach der namenlosen Masse gleich kommen, die weder gehört wird, noch am Gemeinsamen teilhat. Die Wahrung dieser Ordnung und Aufteilung des Raumes durch Theaterpersonal wäre mit einer polizeilichen Komponente gleichzusetzen. Doch handelt es sich bei der Umverteilung der Personen im Raum um eine Neuaufteilung des Sinnlichen und einen politischen Akt nach Rancière? Ausgehend von den Überlegungen Rancières sei für die Emanzipation des Zuschauers nicht zwingend die Loslösung von dessen Sitzplätz und die Möglichkeit des freien Herumstreifens im Raum entscheidend, sondern die Anerkennung von dessen aktiven Beteiligung durch das Interpretieren und Übersetzen der theatralen Zeichen.

Vor allem durch den Abstand, den Kunst zu sich selbst nimmt sowie die Art und Weise, wie sie Zeit und Raum einteilt und den Raum bevölkert, zeichnen politische Kunst aus²⁸⁶. Besonders dieses letzte Merkmal der Umverteilung von Körpern und Dingen in Zeit und Raum scheint im Zusammenhang mit den beiden Produktionen relevant zu sein. In beiden Arbeiten werden etablierte Ordnungen aufgebrochen und neue Möglichkeiten der Verteilung erprobt. Diese Umverteilungen betreffen

²⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 144.

²⁸⁶ Vgl. Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 34.

die beiden Konstanten Raum und Zeit gleicher Maßen. Eine Simultanität und Fluktuation aller Elemente ist in dieser Hinsicht entscheidend. Auf eine festgelegte Beobachtungsfolge wird verzichtet und höchstens als Vorschlag verstanden. Es findet somit eine Neuverteilung des Sinnlichen statt. Doch gehen wir einen Schritt zurück. Ist dieser Umstand der Neuverteilung des Sinnlichen bereits als politisch zu werten? Braucht es da nicht zusätzlich den Modus der Störung, der Dissens, um sich überhaupt einer Aufteilung des Sinnlichen bewusst zu werden? Ist diese Inszenierungstechnik als politisch zu werten?

„Das Prinzip der Politik ist der Dissens. Der Dissens ist dabei eine besondere Art von Verzerrung, die in der Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren erscheint, das heißt, in der Verteilung der Räume und Zeiten, des Unsichtbaren, des Reellen und des Symbolischen.“²⁸⁷

Diese Brüche, die die Aufteilung des Sinnlichen deutlich machen, finden während der Inszenierung von *designed desires* laufend statt. Immer neu findet sich der Zuschauende in einer veränderten Situation, Rolle und Konstellation mit den anderen Menschen im Raum. Ohne zwingend aktiv einzugreifen, ist er Teil des Ganzen und seine Positionierungen geben Rückschlüsse über ihn selbst und seine Beziehung zum Geschehen. Ist er Voyeur oder doch selbst Opfer einer Konsummaschinerie, die Begehren und Wünsche in ihm erzeugt?

Auf Grund der Tatsache, dass während der Aufführung sehr unterschiedliche Vorgänge ablaufen, lohnt es sich einzelnen Szenen herauszugreifen und näher zu betrachten. Allem voran kann festgestellt werden, dass auf Grund der inkonstanten Rollenverteilung ständig unterschiedliche Begegnungen zwischen Schauspielenden und Zuschauenden stattfinden.

Am Beginn, wenn SchauspielerInnen einzelne ZuschauerInnen auswählen, sie auffordern ihnen zu folgen und sie dann im Rahmen einer Kleingruppe einzeln direkt ansprechen, wird der/die ZuschauerIn zum Mitwissenden. Die Frage ist, wie der Zuschauende auf die Situation reagiert. Spielt er mit und wird indirekt zum Beteiligten, lässt er das Spiel von sich abprallen und bleibt distanzierter Beobachter oder entscheidet er sich weg zu gehen. In jedem Fall muss er eine Entscheidung treffen, wie er sich verhält und welche Position er einnimmt.

²⁸⁷ Rancière, „Konsens, Dissens, Gewalt“, S. 98.

In einer anderen Szene verlagert sich die Performance in die ehemalige Küche der Kantine, in der sich weiße, kubusförmige Vorrichtungen befinden (siehe Abb. 7). Die Zuschauenden gruppieren sich kreisförmig am Rande. Die halbnackten SchauspielerInnen liegen aufgebahrt auf den weißen Vorrichtungen. Die Menschen scheinen entpersonifiziert und auf ihren Körper aus Fleisch und Blut reduziert. Die Szenerie erinnert an ein Opferritual, in dem die SchauspielerInnen die Opfergaben darstellen. Kurz darauf beginnen sie zuerst einzelne Körperteile und dann den ganzen Körper gegen die weißen Flächen zu schlagen. Das Geräusch von Haut und Körperteilen, die auf etwas Hartes aufschlagen, erfüllt den Raum. Die ZuschauerInnen stehen rundum und schauen zu. Aus jeder Position im Raum sind dabei andere ZuschauerInnen sichtbar, die ebenfalls das seltsame Spektakel beobachten. Dem/der RezipientIn wird der Spiegel vorgehalten. Sein/Ihr Verhalten hat etwas Voyeuristisches an sich.

In wieder einer anderen Szene scharren sich die SchauspielerInnen zusammen, verlassen die Räumlichkeiten der Kantine und verschwinden nach draußen. Kurz darauf kommen sie mit Schildern ausgestattet, wie ein Demonstrationzug, auf die Kantine zu. Die Zuschauenden stehen an der Fensterfront, von wo aus man das Parkdeck überblicken kann. Auf der anderen Seite der Glasscheibe steht die aufgebrachte Gruppe an SchauspielerInnen, die ihren Unmut kundtut. Der Rezipient wird zum Schuldigen, gegen den sich die Demonstranten richten.

Die Beschreibung dieser Szenen zeigt, dass sich die ZuschauerInnen durchgehend in unterschiedlichen Rollen wiederfinden. Durch die Sichtbarkeit der anderen ZuschauerInnen wird ihnen der Spiegel für das eigene Verhalten vorgehalten. Der Vorgang ist entfernt vergleichbar mit dem bei Handkes *Publikumsbeschimpfungen*, auch hier wird dem Publikum sein eigenes Verhalten vorgeführt und kritisiert. Im Unterschied zu Handkes Stück findet in *designed desires* ein ständiger Wechsel statt und die Rollen, die dem Publikum zukommen, variieren. Ständig muss sich der/die ZuschauerIn neu verorten und Stellung beziehen. Gekoppelt mit den Beschreibungen von Lehmann²⁸⁸ wären diese Verhandlungsweisen als politisch zu interpretieren. Die Dualität von Bühnen- und Publikumsraum ist aufgehoben, die ZuschauerInnen werden konfrontiert mit

²⁸⁸ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 471.

unterschiedlichen Wahrnehmungserfahrungen und durch die fragmentarische Struktur bleibt Raum für eigene Reflexionen. Doch ist die Inszenierung auch im Sinne von Rancière als ein politische zu werten?

Sein eigenes Verhalten wird dem Zuschauenden in verzerrter Form vorgeführt und er hat nicht die Möglichkeit, das Schauspiel von den geschützten Publikumsrängen zu konsumieren, sondern wird wie die SchauspielerInnen Teil des Geschehens und muss Stellung beziehen. Der fragmentarische Charakter und die ständigen Brüche in der Inszenierung liefern keine fertigen Antworten, sondern lassen Leerstellen offen, die den BetrachterInnen Freiraum für eigene Reflexionen lassen.

„Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von einem Ort entfernt der ihm zugordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“²⁸⁹

Die von Rancière als politisch ausgezeichnete Verfahrensweise läuft im Fall der Inszenierung *designed desires* unter anderem bereits im Vorfeld, bei der Konzeption der Arbeit durch die Regisseurin ab. Die ZuschauerInnen führen diese Änderung ihres Bestimmungsorts aus, finden aber die dafür notwendigen Strukturen vor. Eine mögliche Auslegung dieser Vorgehensweise wäre die, dass sich die ZuschauerInnen demzufolge schon in einem politischen Raum befinden und durch die Verfahrensweisen und den Ablauf der Inszenierung dazu aufgefordert werde, sich darin zu verorten und zu positionieren.

Auch das simultane Arrangement der Elemente, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, kann als ein Indiz politischer Kunst im Sinne von Rancière gelesen werden. Demnach treffen auch hier verschiedene Positionen aufeinander, wie es auch einem politischen Vorgang eigen ist.

²⁸⁹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 41

8. Resümee

Das Ziel dieser Arbeit war es, sich einer theatralen Verhandlungsform anzunähern, welche sich durch eine Aufhebung des räumlichen Dualismus von Publikums- und Bühnenraum sowie durch die Bewegungsfreiheit des Betrachtenden auszeichnet. Als Analysegegenstand wurden zwei zeitgenössische Inszenierungen ausgewählt, welche diese Merkmale aufwiesen. Ausgehend von den Inszenierungen *designed desires* und *Occupy the museum* wurde in dieser Arbeit ein Themenfeld aufbereitet und eine Vielzahl an Verknüpfungen hergestellt. Es wurde vor allem der Frage nachgegangen, welche Auswirkungen die Organisation im Raum auf die Rezeption der Zuschauenden hat und ob diese Praktik über einen politischen Mehrwert verfügt. Auf vielfältige Weise wurde das Thema beleuchtet und der Gegenstand aus theaterhistorischer, praktischer sowie theoretischer Sicht betrachtet.

Am Beginn der Arbeit wurden die Arbeitsweisen und Intentionen der vier Theaterschaffenden Artaud, Piscator, Brecht und Handke vorgestellt. Dass die Wahl auf diese Vertreter fiel, hatte mehrere Gründe und erwies sich auch im Laufe der Arbeit als sinnvoll. So bezieht sich beispielsweise auch Rancière in seinem Werk *Der emanzipierte Zuschauer* auf Brecht und Artaud und ist der Meinung, dass sich die modernen Reformbewegungen lange zwischen diesen beiden Polen bewegt hätten. Selbst Boal bezieht sich in seinem *Theater der Unterdrückten* auf die Methoden von Brecht. Die Besonderheit ihrer Arbeiten liegt darin, dass alle vier gewillt waren, die Zuschauenden auf unterschiedliche Weise zu aktivieren, und nach neuen Verhandlungsformen sowie Möglichkeiten der Kommunikation und Begegnung aller Beteiligten suchten. Des Weiteren kann der Versuch von Piscator und Brecht, durch das Einführen mehrerer Kommentarebenen die Rezipienten zu aktivem Mitdenken zu animieren, mit der von Rancière vorgeschlagenen Methode in Verbindung gebracht werden. Nicht allein die Botschaft macht das Theater zu einem per se politischen, sondern die Art und Weise, wie die Dinge in Raum und Zeit arrangiert sind. Der Vorgang des Aufeinandertreffens heterogener Elemente, was einen Dissens im Betrachter hervorruft, weist Ähnlichkeiten zur Kommentarebene des epischen Theaters auf. In Bezug auf die Inszenierungen *designed desires* und *Occupy the museum* können ebenso Überschneidungen

festgestellt werden. Die Tatsache, dass in *designed desires* die einzelnen Elemente gleichberechtigt nebeneinander stehen und nicht zu einem harmonischen Werk gerinnen, kann mit den Intentionen des epischen Theaters in Verbindung gebracht werden. Bezüglich den in den beiden zeitgenössischen Arbeiten eingenommenen Nahverhältnissen zwischen Schauspielenden und Zuschauenden sowie der körperlichen Erfahrungen finden sich wiederum Ähnlichkeiten zu den Ansätzen von Artaud. Auch Piscator war gewillt ein stärkeres Näheverhältnis in seinen Inszenierungen herzustellen, doch blieb es ihm auf Grund fehlender, finanzieller Mittel verwehrt seine Ideen zu verwirklichen.

Auch die Gegenüberstellung des traditionellen Theaterraumes, welcher eine Trennung zwischen Bühne und Publikumsbereich vorsieht, mit dem Konzept des seriellen Raumes nach Foucault erwies sich als fruchtbar. Durch diesen Vergleich konnten mehrere Gemeinsamkeiten festgestellt und eine neue Sichtweise auf den traditionellen Theaterraum offengelegt werden. Den Merkmalen eines seriellen Raumes entsprechend ist auch ein Theaterabend zeitlich und räumlich stark gegliedert und strukturiert, mit dem Ziel die Menschenmengen zu disziplinieren und zu organisieren. Der Publikumsraum ist parzelliert und der ganze Ablauf rhythmisiert, um die Effizienz zu steigern, die Menschen zu überwachen und Störungen zu minimieren. Die Tatsache, dass ein traditioneller Theaterraum in Bezug auf die räumliche und zeitliche Struktur Ähnlichkeiten mit einem Gefängnis oder eine Anstalt aufweist, in denen Menschen überwacht und organisiert werden, halte ich mitunter für eine erschreckende Erkenntnis. Auf die Inszenierungen *designed desires* und *Occupy the museum* treffen diese Charakteristika nicht zu. Die Menschen können sich frei im Raum bewegen und ihre Zeit selbst einteilen. Das Verhalten der Zuschauenden kann nicht im Vorhinein geplant werden sowie mögliche Störungen nicht von Beginn an unterbunden werden.

Durch die Untersuchung konnten auch Parallelen zu den Raumnutzungskonzepten des Architekten Werner Ruhnu festgestellt werden, der einen variablen Theaterraum konzipierte, welcher verschiedene Nutzungsvarianten vorsieht. So zeigt eine seiner Skizzen auch die Zusammenführung der Schauspielenden und Zuschauenden in einen Raum. Daraufhin wurde auf Theaterschaffende eingegangen, welche das reguläre Theatergebäude endgültig

verließen und neue Orte für ihre Aufführungen aufsuchten. Speziell erwähnenswert im Zusammenhang mit den in dieser Arbeit zentralen Produktionen ist die Inszenierung *Hôtel Modern* des Théâtre National de Strasbourg, welche in einem leerstehenden Bürogebäude stattfand und für die Aufführung zu einem Hotel umfunktioniert wurde. Die ZuschauerInnen waren ab dem Betreten des Raumes Beteiligte, wurden wie Hotelgäste behandelt und konnten die unterschiedlichen Räumlichkeiten erkunden. Im Unterschied zu *Occupy the museum* und *designed desires* waren die Bewegungen stärker gelenkt, war eine narrative Erzählstruktur vorhanden und der originale Charakter des Raumes verdeckt. Dennoch ist entscheidend, dass für diese Inszenierung ebenfalls ein anderer Ort außerhalb des regulären Theatergebäudes aufgesucht wurde, Begegnungen stattfanden und die Zuschauenden durch die Räume zirkulierten. Besonders viele Ähnlichkeiten wiesen die beiden zeitgenössischen Produktionen mit der Methode des *Environmental Theatre* auf. Im Rahmen dieses von Richard Schechner entwickelten Modells wird ebenfalls der Dualismus von Bühne und Publikumsraum aufgehoben, alle bewegen sich im selben Raum und es finden Begegnungen unterschiedlicher Art statt. In diesem Zusammenhang war besonders der Umgang mit dem Raum entscheidend. Ob beim *Environmental Theatre* oder im Fall von *designed desires*, die Zuschauenden konnten sich bei beiden nach Belieben im Raum positionieren und eine von mehreren Perspektiven auf das Geschehen wählen. In der Arbeit *Hotel Moderne* wie auch im Zuge der Methode des *Environmental Theatre* sind die Zuschauenden jedoch von Beginn an allein durch ihre Präsenz Beteiligte und werden aktiv in das Geschehen involviert. Im Vergleich zu *designed desires* und *Occupy the museum* trifft diese auf Zuschauerpartizipation abzielende Rollenverteilung nicht gänzlich zu.

Zur Annäherung an die eingangs gestellte Frage, nach den Auswirkungen der Bewegung auf die Wahrnehmung des Raumes, erwiesen sich die Überlegungen de Certeaus als sehr hilfreich. Hier wurde auch die Frage nach der Position im Raum bzw. der Distanz, die man zu etwas einnimmt, relevant. In seinen Ausführungen geht de Certeau auf die Unterschiede ein, welche Auswirkungen die Position auf die Wahrnehmung des Stadtraums hat. Jemand der beispielsweise von einem Turm auf die Stadt blickt, überblickt alles und hat eine privilegierte Position inne. Die übrigen Menschen bewegen sich unten im Geflecht der Stadt

und können nicht alles überblicken. Die Art der Verteilung in diesem Modell erinnert an das Panoptikum von Foucault, eine alles überblickende Instanz und sich auf vorgegebenen Wegen bewegende Vielheiten. De Certeau spinnt Foucaults Gedanken weiter und überträgt sie auf den Stadtraum. Einen Lösungsansatz, um sich diesem von Macht und Überwachung durchsetzten Raum zu widersetzen, sieht de Certeau in den Alltagspraktiken. Demnach spricht de Certeau dem Gehen eine den Raum ändernde Wirkung zu. Das Sehen setzt er mit dem Akt des Lesens gleich und das Gehen mit dem Akt des Schreibens, also etwas produzieren. Des Weiteren trifft er eine Unterscheidung zwischen einem Ort und einem Raum. Ein Ort zeichnet sich seiner Meinung nach durch Stabilität aus. Ein Raum ist hingegen geprägt durch eine ständige Transformation. Demnach ist ein „Raum ein Ort mit dem man etwas macht.“²⁹⁰

Aus diesen Überlegungen de Certeaus konnte in Bezug auf die beiden zeitgenössischen Inszenierungen gefolgert werden, dass den Zuschauenden, die sich gehend durch die Räume bewegen, eine den Raum prägende Wirkung zukommt. Zudem konnte in dieser Arbeit festgestellt werden, dass auch Gernot Böhme zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommt. Er widmet sich der Beschreibung und Entstehung von Atmosphäre. In einem Raum in dem sich mehrere Menschen aufhalten, ein Raum leiblicher Anwesenheit, entsteht eine gewisse Atmosphäre. Diese Atmosphäre wird, laut Böhme, von allen im Raum befindlichen Person geprägt und beeinflusst. Wendet man dieses Modell auf das Theater an, so würde das heißen, dass im traditionellen Theater diese Beeinflussung der ZuschauerInnen durch die Fixierung auf einen Sitzplatz eingeschränkt wird. Sind jedoch die Zuschauenden von den Sitzplätzen gelöst und bewegen sich frei im Raum, sind sie auf unterschiedliche Weise an der Prägung des Raumes beteiligt. Die Situationen und stattfindenden Begegnungen sind dabei unvorhergesehen. Die Zuschauenden wissen nicht, was als nächstes passieren wird, doch können sie selbst Einfluss auf die Situation nehmen, in dem sie sich beispielsweise wegdrehen oder etwas sagen.

Durch die Zusammenführung dieser Theorien kann folgende Schlussfolgerung abgeleitet werden: De Certeau, Böhme und Rodatz sprechen alle drei dem

²⁹⁰ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 218.

Zuschauenden eine den Raum prägende Wirkung zu. Laut de Certeau ist es das Gehen, laut Rodatz die aktive Beteiligung an der Schaffung von Schnitten durch den Raum und aus der Sicht Böhmes die Einflussnahme an der Entstehung einer spezifischen Atmosphäre.

Um die Verfahrensweise des selbstbestimmten Sehens in einem politischen Kontext zu betrachten, fand eine ausführliche Auseinandersetzung mit Jacques Rancière statt. Für ihn sind Kunst und Politik zwei nicht voneinander zu trennende Wirklichkeiten, da es sich bei beiden um Formen der Aufteilung des Sinnlichen handelt, d.h. ähnlich auf Grund ihrer Form, da in beiden Fällen Menschen zusammen kommen, um verschiedene Inhalte zu verhandeln. Kunst ist vor allem auf Grund ihrer Form politisch, also auf welche Weise mit Raum und Zeit umgegangen wird. Durch das Aufeinandertreffen heterogener Elemente würde, laut Rancière, ein Dissens im Betrachter ausgelöst werden. Unter dem Dissens ist ein Modus der Störung zu verstehen, der die Möglichkeit birgt, eine subjektive Folgerung oder einen Standpunkt zu entwickeln. Zudem ist es seiner Meinung nach essenziell, dass das Kunstobjekt autonom bleibt, seine Wirkung auf den Zuschauenden nicht im Vorhinein geplant wird und das Resultat ungewiss bleibt. In Bezug auf die Rolle des Betrachters sei es wichtig, dass auch der Akt des Zuschauens als Aktivität gewertet und nicht mit Passivität gleichgesetzt wird. Denn das Interpretieren und Übersetzen der Zeichen auf der Bühne ist auch eine aktive Handlung.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Kraft politischer Kunst, laut Rancière, nicht darin liegt, dem Publikum eine Illusion von einer besseren Welt vorzuspielen, es emotional einzukochen oder vorgefertigte Antworten zu vermitteln, sondern darin Fragestellungen und Ideen aufzuwerfen und dem Publikum die Möglichkeit zu geben verschiedene Gedanken weiterzuspinnen. Durch die Bewahrung dieser Offenheit und dem Aufeinandertreffen verschiedener Positionen, welches einen Dissens im Betrachtenden erzeugt, bewahrt die Kunst ihren politischen Charakter. Auch nach Jan Deck liegt „die Chance des Politischen in ihrer Offenheit“²⁹¹ und darin, dass sie das Verhältnis zwischen DarstellerInnen

²⁹¹ Deck, *Politisch Theater machen*, S. 27.

und ZuschauerInnen zum Thema macht. Übereinstimmungen finden sich auch bei Lehmann: „Politisch wird Theater kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*.“²⁹² Durch die Betrachtung verschiedener Sichtweisen, konnte in dieser Arbeit festgestellt werden, dass einige Überschneidungen und Übereinstimmungen darüber existieren, welche Wesenszüge Kunst und vor allem Theater im 21. Jahrhundert als politisch auszeichnen. Einig sind sich Lehmann, Primavesi, Deck und auch Rancière dahingehend, dass Kunst vor allem auch durch die Art der Darstellungsweise politisch ist und nicht allein durch ihre Inhalte.

Die Untersuchung der beiden ausgewählten Inszenierungen hingehend der eingangs gestellten Forschungsfragen fand im sechsten Kapitel statt. Nach einer kurzen Beschreibung beider Inszenierungen, mit einer Konzentration auf themenrelevante Aspekte, wurden anfangs Gemeinsamkeiten bezüglich der räumlichen Dramaturgie eruiert. Generell sind die in diesem Kapitel gebildeten Kategorien nicht starr voneinander abzugrenzen, sondern weisen eine Vielzahl an Überschneidungen auf und sind ferner als thematische Anhaltspunkte zu betrachten.

Als dramaturgische Besonderheiten wurden folgende Merkmale herausgearbeitet: das Fehlen einer räumlichen Begrenzung zwischen Publikum und Schauspielenden, der Ort und das Publikum als gestaltende Komponenten, Simultanität und polyzentrische Raumaufteilung sowie Bewegung. Diese vier Kategorien wurden analysiert und mit verschiedenen Theorien verknüpft. Ausgehend davon wurden zur Ermittlung der Auswirkungen dieser Charakteristika auf die theatrale Kommunikation sowie zur besseren Veranschaulichung ebenso Unterkategorien gebildet. Im Rahmen dieser Untergliederung wurden vor allem Gegebenheiten, wie sie sich im herkömmlichen Theater mitunter nicht ereignen würden, explizit herausgegriffen und beschrieben.

Eine Folge dieser Verfahrensweise ist die Schaffung eines Raums, in dem Schauspielende wie Zuschauende anwesend sind. Für eine nähere Beschreibung dieses Umstands erwiesen sich die Theorien Gernot Böhmes und in Folge jene von Christoph Rodatz als sehr hilfreich und lieferten einen wichtigen Beitrag für ein

²⁹² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 456f.

besseres Verständnis der Abläufe in den beiden Inszenierungen. Eine wesentliche Erkenntnis, auf die bereits im Zusammenhang mit de Certeau hingewiesen wurde, ist die Tatsache, dass durch diese Konstellationen jener Umstand begünstigt wird, dass den ZuschauerInnen durch ihre Präsenz und ihr Handeln eine den Raum prägende Wirkung zukommt. Des Weiteren wird ihnen nicht von Beginn an eine handlungsentlastende Rolle zugewiesen, sondern sie sind selbst an der Definierung ihrer Rolle im Rahmen der Inszenierung beteiligt. Damit einher geht auch, dass die Zusehenden vor Entscheidungen gestellt und aufgefordert werden, sich aktiv im Raum, in einem Nähe- oder Distanzverhältnis zum Geschehen und den anderen Personen zu positionieren.

Es wurde gezeigt, dass durch diese Entscheidungsprozesse, die fragmentarische Struktur und die damit verbundenen Unterbrechungen sowie die Begegnungen mit anderen Beteiligten im Raum der Zusehende mit sich selbst als Subjekt konfrontiert wird. Nicht wie im herkömmlichen Theater hat er die Möglichkeit in den abgedunkelten, gepolsterten Sitzreihen zu versinken. In beiden Fällen wird er mit seiner Rolle als Betrachtender und Entscheidender konfrontiert. Ständig findet er sich in unterschiedlichen Situationen und mit anderen Zuschreibungen wieder, ob beispielsweise als verdeckter Beobachter, Voyeur, Mittäter oder Unterlegener. Erika Fischer-Lichte beschreibt die Wirkung dieses selbstständigen Bewegens durch den Raum und die dadurch entstehende *Schwellenerfahrung*, welche sich durch das Unwissen über das, was als nächstes passieren wird, auszeichnet, als einen Appell an die individuelle Imagination und Erinnerung. Die Auswirkungen dieser *Schwellenerfahrungen* seien nicht planbar, denn „sobald der Zuschauer aktiv ins Spiel kommt, nimmt die Unberechenbarkeit von Aufführungssituationen zu und potenzieren sich die Möglichkeiten zu Transformationen aller Art.“²⁹³ Im Rahmen dieser Praktiken entstehen Räume des Möglichen, des Werdendens, an dessen Prägung Schauspielende wie Zuschauende beteiligt sind.

Die eingangs gestellte Frage, ob sich die Zusehenden tatsächlich frei im Raum bewegen oder doch von bestimmten Faktoren gelenkt werden, wurde im sechsten Kapitel verhandelt. In diesem Zusammenhang wurden zunächst verschiedene, die Überlegungen Foucault aufgreifende Theorien herangezogen und diskutiert. Im Laufe der Jahre hat sich der Sehvorgang verändert. Cray verortet einen dieser

²⁹³ Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“, S. 40.

gewichtigen Wendepunkte im frühen 19. Jahrhundert. Der Vorgang des Sehens habe sich dahingehend gewandelt, dass das Gesehene nicht mehr ausnahmslos mit Wahrheit und Objektivität gleichgesetzt wurde. Diese Annahme eröffnete, laut Crary, zwei Sichtweisen auf das Thema. Zum einen die Behauptung, dass sich der Sehvorgang durch Souveränität auszeichnet, und zum anderen, dass der Blick gezielt verfälscht und getäuscht werden kann. Damit greift Crary genau die an dieser Stelle der Arbeit relevante Frage auf: Wird der Zuschauende in *designed desires* und *Occupy the museum* gelenkt oder entscheidet er sich freiwillig, wohin er geht?

Die Analyse hat ergeben, dass diese Frage weder mit ja noch mit nein beantwortet werden kann. Zum einen findet eine Lenkung statt, da durch bestimmte Reize die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf bestimmte Ereignisse gelenkt werden. Zum anderen entscheiden sie sich, dann aber auch explizit dafür oder dagegen. Es wird somit auf unterschiedliche Weise, wie beispielsweise mit Klängen, Stimmen oder Licht, versucht, ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Ob sie diesen Aufforderungen jedoch tatsächlich nachkommen, bleibt ihnen überlassen.

Am Ende wurde die Fragestellung aufgegriffen, inwiefern diese Verfahrensweisen des selbstbestimmten Sehens und freien Bewegens durch den Raum tatsächlich als politische Theaterpraxis angesehen werden kann. Um eine detailliertere Analyse durchführen zu können, wurde die Inszenierung *designed desires* ausgewählt. Dabei wurden einige Szenen herausgegriffen, beschrieben und aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet. Die Untersuchung hat ergeben, dass nach der Definition von Lehmann diese Techniken als politisch zu interpretieren wären, da die Zuschauenden mit unterschiedlichen Wahrnehmungserfahrungen konfrontiert werden und durch die fragmentarische Struktur Raum bleibt für eigenen Reflexionen.

Des Weiteren stellte sich heraus, dass *designed desires* auch im Sinne von Rancière als politisch zu werten ist. Im Dissens, also der Verzerrung, welches den Blick auf das Dahinterliegende frei gibt, liegt der Kern des Politischen. Gleichzeitig ist es essenziell, dass keine fertigen Antworten vorgeführt werden, sondern das Kunstwerk jene Offenheit behält und die Herausbildung eigener Sichtweisen und Standpunkte begünstigt. Diese Beschreibungen von Rancière treffen auf die

Inszenierung zu. Durch die fragmentarische Struktur werden bestimmte Themen, im Fall von *designed desires* die Kommerzialisierung des menschlichen Begehrens, aufgegriffen und verschiedene Assoziationen gleichberechtigt nebeneinander präsentiert. Es werden keine fertigen Antworten vorgegeben, sondern die einzelnen Sequenzen stoßen ähnlich Impulsen zu selbstständigem Weiterdenken an. Die Aufhebung des Dualismus und die Loslösung der Zuschauenden von ihren Sitzplätzen kann im Sinne Rancière als politische Tätigkeit gewertet werden, da das Publikum von seinem regulären Bestimmungsort entfernt wird. Relevant ist der veränderte Umgang mit Raum und Zeit, durch welchen neue Wahrnehmungsformen generiert werden. Das Publikum wird nicht mehr weggedacht, sondern ist präsent, beteiligt am Geschehen und hat eine den Raum prägende Wirkung inne.

Im Gegensatz dazu trifft Bernd Stegemann ein hartes Urteil über performative Arbeiten dieser Art. Seiner Meinung nach würde durch das Erstarken der Rezeptionsästhetik, also die starke Konzentration auf den Zusehenden, die Qualität der Inszenierungen leiden. Er wünsche sich hingegen eine dialektische Auseinandersetzung auf der Bühne. Die Regisseurin Claudia Bosse hält aber genau diese Begegnungen und das Einbinden der Zuschauenden im Theater für sehr wesentlich. Außerdem ist es ihr in ihren Arbeiten ein Anliegen, etablierte Hierarchien aufzulösen und alltägliche Sehgewohnheiten zu unterbrechen. Die fragmentarische Struktur ihrer Stücke beinhaltet ihrer Meinung nach eine Versprechen auf Veränderung.

In Bezug auf die beiden Inszenierungen sehe ich dieses Potenzial von politischer Kunst auf jeden Fall, wenn auch in unterschiedlich starker Ausprägung. Beide eröffnen Freiräume, animieren zum Weiterdenken und ermöglichen Erfahrungen, wie es sie öfter im Theater geben sollte. Reizvolle, unvorhergesehene Situationen, die sich unter der möglichen Mitwirkung in unterschiedliche Richtungen entfalten können. Sind es doch Begegnungen zwischen Menschen, Erfahrungen und Konfrontation, wie sie in dieser Art und Weise im Alltag nicht stattfinden, welche Theater auszeichnen und von einer dem Film ähnlichen Rezeption unterscheiden. Für relevant halte ich auch, dass man in beiden Inszenierung zwar Beteiligter des Geschehens ist, aber sich in einem selbst gewählten Maße aktiv einbringen kann.

Die Zuschauenden werden zu keiner Handlung gezwungen, sondern es wird ihnen überlassen, auf welche Weise und ob sie überhaupt partizipieren möchten. Die Bewegungen im Raum, die Begegnungen und die Simultanität der Ereignisse lassen einem mit sich selbst als Betrachtenden und Auswählenden konfrontieren und interessante Erfahrungen machen. Warum habe ich Zweifel einem Schauspieler nach hinten in die dunklen Räume zu folgen? Was lösen bestimmte Settings in mir aus? Was macht das mit mir? Wem oder was widme ich meine Aufmerksamkeit und warum? Wann möchte ich eher Abstand von einer Situation nehmen und wann möchte ich ganz nahe am Geschehen dran sein? All diese Fragen können mitunter während der Inszenierung auftreten und ermöglichen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Unter anderem wird in beiden Arbeiten ein Geflecht verschiedener inhaltlicher Fragmente, Assoziationen, Verknüpfungen und Geschichten aufgespannt, die ein selbstständiges Weiterdenken auslösen.

Die Arbeit hat gezeigt, dass es keine festgelegte, einzig wahre Definition davon gibt, über welche Merkmale Kunst verfügen sollte, um als politisch zu gelten. Die Theorien und praktischen Beispiele, mit denen in dieser Arbeit operiert wurde, stellen lediglich einen Teil der existierenden Ansatzpunkte und Möglichkeiten dar. Die Arbeit an diesem Thema hat mich aber in meiner Überzeugung bestärkt, dass die Möglichkeiten theatraler Darstellung, räumlicher Verteilung sowie vor allem Begegnungen und daraus entstehenden Situationen zwischen Menschen noch lange nicht ausgeschöpft sind. Für eine Politisierung des Theater halte ich eine stärkere Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld für wünschenswert und hoffe, mit dieser Arbeit einen richtungsweisenden Beitrag geleistet zu haben.

9. Bibliographie

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., „Parataxis: Zur späten Lyrik Hölderlins“, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp 1974 (Noten zur Literatur, Bd. 11), S. 447-491.
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1969 (Orig. *Le Théâtre et son double*, 1938).
- Atzpodien, Uta, *Szenisches Verhandeln. Brasilianisches Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2005.
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main: Fischer 21994, (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éds. du Seuil 1992).
- Baumeister, Biene & Zwi Negator, „Situationistische Revolutionstheorie‘ – Communistische Aktualität und linke Verblendung“, *Spektakel - Kunst - Gesellschaft - Guy Debord und die Situationistische Internationale*, Hg. Grigat, Stephan, Berlin: Verbrecher 2006, S.5-36.
- Bambach-Horst, Eva, Friederike Kitschen, Norbert Wolf & Christoph Zuschlag, „Perspektive“, *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, Leipzig, Mannheim: Brockhaus 2001, S. 874-877.
- Behrends, Wolfgang, *Claudia Bosse: Porträt*, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/cla/deindex.htm>, (Zugriff am: 08.04.2014).
- Bennett, Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics*, London (u.a.): Routledge 1995.
- Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, London: Methuen 21966.
- Bernays, Edward, *Propaganda. Die Kunst der Public Relations*, Freiburg: orange-press 2007, (Org. *Propaganda*, New York: Horace Liveright 1928).
- Bleeker, Maaïke, „Visualität als Ereignis“, *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld: transcript 2009, S. 77-92.
- Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Böhme, Gernot, *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink 2006.

- Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995
- Böhme, Gernot, „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, *Performativität und Medialität*, Hg. Sibylle Krämer, München: Wilhelm Fink 2004, S. 129-140.
- Bosse, Claudia, „exzessives fragmentieren“, *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Hg. Anton Bierl, Gerald Siegmund, Christoph Meneghetti, Clemens Schuster, Bielefeld: transcript 2009, S. 129-146.
- Bosse, Claudia, „Methodische Fragmente“, *Designed Desires Programmzeitung*, http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/DD_programmzeitung.pdf, (Zugriff am: 22.09.2014).
- Brecht, Bertolt, „Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, *Schriften zum Theater 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 131.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, (Bibliothek Suhrkamp; Bd. 41).
- Brecht, Bertolt, „Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«“, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Texte zu Stücken*, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar: Aufbau / Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Bd. 24, Schriften 4), S. 74-87.
- Certeau, Michel de, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, (Orig. *L'invention du quotidien, l'arts de faire*, Paris 1980).
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden [u.a.]: Verl. der Kunst 1996.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Wien: Ed. Revolutionsbräuhaus 1999, (Org. *La société du spectacle*, Paris: Buchet/Chastel 1967).
- Debord, Guy, „Thesen über die kulturelle Revolution“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/thesen-%C3%BCber-die-kulturelle-revolution>, (Zugriff: 04.02.2014).
- Debord, Guy, „Theorie des Umherschweifens“, *Internationale Situationniste*, Heft 2/1958; <http://www.si-revue.de/theorie-des-umherschweifens>, (Zugriff: 04.2.2014).

- Debord, Guy, *The society of spectacle*, Kapitel 7, These 165, (Org. *La société du spectacle*, Paris: Buchet/Chastel 1967);
<http://library.nothingness.org/articles/Sl/en/display/24>, (Zugriff: 04.02.2014).
- Deck, Jan, „Politisch Theater machen – Eine Einleitung“, *Politisch Theater machen: neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Hg. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2011, S. 11-28.
- Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Hg. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 9-19.
- Delmarle, Félix Mac, „Notizen zur Simultanität in der Malerei“ (1914), *Der Kubismus*, Hg. Edward Fry, Köln: DuMont 1966, S. 141-142.
- Diderot, Denis, *Le père de famille: comédie en cinq actes, et en prose*, Zurich: Heidegger 1759.
- Dusini, Matthias, „Bringt die Objekte zum Tanzen!“, *Falter 27/13*, 2013, S. 20-21.
- Eiermann, André, „„Beyond the scope of human vision‘ – Bühne für andere Blicke“, *Bühne: Raumbildende Prozesse*, Hg. Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 115-145.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.), „Der Zuschauer als Akteur“, *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Hg. Robert Sollich, Sandra Umathum, Matthias Warstat, München: Wilhelm Fink 2006, S. 21-41.
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel: A.Francke 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Foucault, Michel, „Die Heterotopie“, *Schriften zur Medientheorie*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 119-127.
- Foucault, Michel, *Überwachung und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 142013.
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Hg. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 931-942.

- Greisenegger-Georgila, Vana, „Caspar Neher's dialektische Bühne für Brecht“, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Hg. Michael Schwaiger, Wien: Brandstätter 2004, S. 73-97.
- Gronau, Barbara, *Theaterinstallationen: Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Wilhelm Fink 2010.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Wilhelm Fink 2005.
- Handke, Peter, „Publikumsbeschimpfungen“, *Die Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S 7-41, (Orig. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966).
- Handke, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Hubert van den Berg & Walter Fähnders (Hg.), „Simultaneität“, *Metzler Lexikon. Avantgarde*, Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 302-303.
- Hubmann, Philipp / Till Julian Huss, „Einleitung. Das Gleichzeitigkeits-Paradigma der Moderne“, *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Hg. Philipp Hubmann, Till Julian Huss, Bielefeld: transcript 2013, S. 9-36.
- Ivain, Gilles, „Formular für einen neuen Urbanismus“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/formular-f%C3%BCr-einen-neuen-urbanismus>, (Zugriff: 05.02.2014).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. Otfried Höffe, Berlin: Akad. Verlag 2008.
- Kock, Sabine, „Transformationen des Politischen im freien Theater: Wien Spielzeit 2007/08“, *Modern Austrian Literature - Performance* 42/3, 2009, S. 69-88.
- Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900 - 1980*, Berlin: Reimer 1999.
- Kunsthistorische Museum Wien, *Die Architektur des Kunsthistorischen Museums*, <http://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/>, (Zugriff am: 16.09.2014).
- Lefèbvre, Henri, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt am Main: Hain 1990, (Org. *La révolution urbaine*, Paris: Gallimard 1970).

- Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2012.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.
- Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1965.
- Liotard, Jean- François, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 2001, (Orig. *L'Inhumain*, Paris: Galilée 1988).
- Malzacher, Florian, „There is a word for people like you: Audience“, *Paradoxien des Zuschauens: Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Hg. Jan Deck, Bielefeld: transcript 2008, S. 41-54.
- Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hg. David Roesner, Geesche Wartemann, Volker Wortmann, Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2005, S. 75-87.
- Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien [u.a.]: Böhlau [u.a.] 2010.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, London, New York: Routledge 2001.
- Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011.
- Moholy-Nagy, László, *Malerei, Photographie, Film*, München: Albert Langen 1925, (Bauhausbücher, Bd. 8).
- Muhle, Maria, „Jacques Rancière. Für eine Politik des Erscheinens“, *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Hg. Stephan Moebius, Dirk Quadflieg, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2011, S. 311-320.
- Muhle, Maria (Hg.), „Einleitung“, In: Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: b_books 2006, S. 7-20.
- o.V., „Theater der Stadt Gelsenkirchen: Architekten Werner Ruhnau, Ortwin Rave, Max von Hausen, Gelsenkirchen“, (*Das Werk* 47/9, 1960, S. 306-308).

- o.V., „Definitionen“, *Internationale Situationniste*, Heft 1/1958; <http://www.si-revue.de/definitionen>, (Zugriff: 04.02.2014).
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin 2002.
- Piscator, Erwin, „Totaltheater (1927)“, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Hg. Michael Schwaiger, Wien: Brandstätter 2004, S. 52-53.
- Piscator, Erwin, *Zeittheater: "Das politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.
- Primavesi, Patrick, „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, *Politisch Theater machen: neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Hg. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2011, S. 41-72.
- Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis“, *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Hg. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 85-106.
- Quadri, Franco & Giulianella Kanner, „Luca Ronconi“, *The Drama Review: TDR* 21/2, Theatricalism Issue, Juni 1977, S. 103-118.
- Rancière, Jacques, „Demokratie und Postdemokratie“, *Politik der Wahrheit*, Hg. Rado Riha, Wien: Turia+Kant 1997, S. 94-122.
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, (Org. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique 2008).
- Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007, (Org. *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée 2004).
- Rancière, Jacques, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, (Org. *La mésentente: politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995).
- Rancière, Jacques, „Konsens, Dissens, Gewalt“, *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*, Hg. Mihran Dabag, Antje Kapust, Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink 2000, (Schriftreihe »Genozid und Gedächtnis«, Institut für Diaspora- und Genozidforschung, Ruhr-Universität Bochum), S. 97-112.

- Rancière, Jacques, „Contemporary Art and the Politics of Aesthetics“, *Communities of Sense. Rethinking aesthetics and politics*, Hg. Beth Hinderliter, [u.a.], Durham: Duke University Press 2009, S. 31-49.
- Roelcke, Thorsten, *Dramatische Kommunikation. Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss*, Berlin, New York: Walter de Gruyter 1994.
- Rodatz, Christoph, „Der Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungskonstellation“, *Bühne: Raumbildende Prozesse*, Hg. Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 97-113.
- Rodatz, Christoph, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript 2010.
- Roselt, Jens, „Raum“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 260-267.
- Röttger, Kati (Hg.), „Bilder-Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater“, *Theater und Bild: Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld: transcript 2009, S. 61-76.
- Ruhnau, Werner, "Innen und Außen im Theaterbau", *Bühnentechnische Rundschau* Heft 4, August 1960, S. 7-10.
- Ruhnau, Werner, „Aus der Sicht des Architekten“, (*Das Werk* 47/9, 1960, S. 309-311.
- Schechner, Richard, *Environmental theater: an expanded new edition including "Six axioms for environmental theater"*, New York, London: Applause 1994.
- Scholze, Britta, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.
- Schwaiger, Michael, „Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators“, *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Hg. Michael Schwaiger, Wien: Brandstätter 2004, S. 9-15.
- Stegemann, Bernd, *Kritik des Theaters*, Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Stommel, Jasmin, *lebedige körper – geformte wünsche – zerstreute aufmerksamkeit. einige überlegungen zu designed desires vom theatercombinat*, <http://designeddesires.blogspot.co.at/2013/04/lebedige-korper-geformte-wunsche.html>, (Zugriff am: 17.04.2014).

Tatari, Marita, „Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«, *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Hg. Dietmar Kammerer, Bielefeld: transcript 2012, S. 181-195.

Theatercombinat, *vampires of the 21st century*,
http://www.theatercombinat.com/projekte/vampires/neu_vampires.htm,
(Zugriff am: 06.04.2014).

Theatercombinat, *dominant powers*,
<http://www.theatercombinat.com/projekte/vampires/dominantpowers.htm>,
(Zugriff am: 06.04.2014).

Theatercombinat, *Chronik*, <http://theatercombinat.com/tc-chronik/index.htm>,
(Zugriff am: 08.04.2014).

Theatercombinat, *Die Perser*,
<http://theatercombinat.com/projekte/perser/index.htm>, (Zugriff am:
08.04.2014).

Theatercombinat, *fatzer-fragment*,
<http://www.theatercombinat.com/projekte/fatzer/>, (Zugriff am : 11.04.2014).

Theatercombinat, *coriolan*, <http://www.theatercombinat.com/projekte/coriolan/>,
(Zugriff am: 11.04.2014).

Theatercombinat, Claudia Bosse, *designed desires*,
<http://designeddesires.blogspot.co.at/>, (Zugriff am: 15.04.2014).

Theatercombinat, *Pressedossier: designed desires*,
http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/DD_pressedossier_neu_d.pdf, (Zugriff am: 15.04.2014).

Theatercombinat: *designed desires*,
<http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/designeddesires.htm>, (Zugriff am: 04.04.2014).

Wiegink, Pia, *Theatralität und öffentlicher Raum: die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*, Marburg: Tectum 2005, (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; 2).

Weymans, Wim, „Der Tod Grandiers. Michel de Certeau und die Grenzen der historischen Repräsentation“, *Historische Anthropologie: Kultur-Gesellschaft-Alltag* 11 (1), 2003, S. 1-20.

Žižek, Slavoj, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Werner Ruhnau/Max von Hausen/Ortwin Rave (1960): *Theater der Stadt Gelsenkirchen, Skizzen der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten (a-c)*, o.V., „Theater der Stadt Gelsenkirchen: Architekten Werner Ruhnau, Ortwin Rave, Max von Hausen, Gelsenkirchen“, (*Das Werk* 47/9, 1960, S. 306-308).
- Abb. 2: Guy Debord (1957): *The Naked City*, Reprinted in Simon Sadler, *The Situationist City* (The MIT Press: Cambridge, MA, 1998), S. 60.
- Abb. 3: *designed desires*, Pförtnerhaus, Foto: Felipe Kolm, <http://www.theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/designed-desires.htm>, (Zugriff am: 01.12.2014).
- Abb. 4: *designed desires*, Parkdeck und Leuchtschrift, Foto: Felipe Kolm, http://theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/images/fotobox2/3_felipe_20121125_3410_edit_1.jpg, (Zugriff am: 01.12.2014).
- Abb. 5: *designed desires*, Skizze des Aufführungsortes, Kerstin Pell
- Abb. 6: Zollamtskantine Wien, Foto: Claudia Bosse, <http://theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/img/CIMG0060.jpg>, (Zugriff am: 01.12.2014).
- Abb. 7: *designed desires*, Küche, Foto: Claudia Bosse, http://theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/img/7_1_elsa_TK_IMG_0696_edit.jpg, (Zugriff am: 01.12.2014).
- Abb. 8: *designed desires*, *Begegnungen Schauspieler & ZuschauerInnen*, Foto: Claudia Bosse, http://theatercombinat.com/projekte/designed%20desires/images/fotobox2/10_claudia_PICT0367_edit.jpg, (Zugriff am: 01.12.2014).
- Abb.9: Lageplan *Occupy the museum*, Abendprogramm
- Abb.10: Säulenhalle *Occupy the museum*, Foto: Kerstin Pell

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Besuchte Aufführungen

designed desires, Konzept/Choreographie/Raum: Claudia Bosse; Produktion: theaterkombinat, Koproduktion: FFT Düsseldorf, Sound: Günther Auer, Dramaturgie: Tobias Gerber, Technische Leitung/Umsetzung Lichtobjekte und Bauten: Marco Tölzer, Bekleidung: Vladimir Miller mit Lila John. Uraufführung: 27.November 2012, Wien. Aufführungsbesuch: 26.April 2013, Wien.

Occupy the museum, Kuratoren: Ong Keng Sen, Michael Stolhofer, im Rahmen von ImPulsTanz2013, Beteiligte KünstlerInnen: Magdalena Chowaniec (AT/PL), Laia Fabre (AT/ES) & Thomas Kasebacher (AT), Malika Fankha (AT/CH), Florentina Holzinger (NL/AT), Krõõt Juurak (NL/EE), Andrea Maurer & Thomas Brandstätter (AT), Danang Pamungkas (ID), Amanda Piña (AT/CL) & Daniel Zimmermann (AT/CH), Linda Samaraweerová (AT/CZ) & Karl Karner (AT), Elisabeth Tambwe (AT/CD). Uraufführung: 3.August 2013, Wien. Aufführungsbesuch: 6.August 2013, Wien.

10. Anhang

10.1 Transkript: Interview mit Claudia Bosse

Das Interview mit Claudia Bosse fand am 23. August 2013 in Wien statt.

Warum haben Sie diesen Raum ausgewählt?

Ich glaube, dieser Raum hatte zwei Gründe. Das heißt, ich kannte den Raum schon zuvor. Mir ging es darum bei „Dominant Powers“, die Arbeit, die davor war, eine theatrale Situation, wo sich bei mir Installationen mit der Performance überlagert hat. Und dann bin ich darauf gekommen, das Setting eines installativen Raumes, der eine Synchronizität von Ereignissen ermöglicht, schafft auch komplett andere Rezeptionen. Und schafft eine andere Art von Verantwortlichkeit im Grunde für die Dramaturgie der Erkenntnisse des Sehens und des Hörens, was der einzelne hat, was vergleichbarer ist mit der Rezeption in der Bildenden Kunst, wenn man in eine Ausstellung geht. Ich wollte einen Raum haben, der in dieser Synchronizität besetzbar und beispielbar war. Zugleich hatten mich die Architektur und die Materialität interessiert, also die Farbigkeit der Kacheln, die Struktur oder der Fluss der Räume durcheinander, wie auch die Geschichte natürlich, dass es die Ernährungszentrale war für das Zollamt, was im Grunde diese „Border“-Geschichten organisiert, was dann irgendwie so merkwürdig mit dem Thema eigentlich dieses Stückes zusammenfiel. Und ich einfach den Ort als eine Setzung in dieser merkwürdig, urbanen Landschaft mit den Ausblicken zu Flughafen, Bratislava...für mich so eine merkwürdige urbane Verschichtung gesetzt hat.

Bezüglich der Eigenschaften dieses Raumes: Der Raum sollte sozusagen auf jeden Fall ein Nebeneinander, Gleichzeitigkeit ermöglichen?

Die Gleichzeitigkeit, den Charakter, der unterschiedlichen Räume, der unterschiedlich war, und auch, dass wir ihn benutzen konnten so lange. Weil ich versuche die Arbeiten für die Räume zu entwickeln. Ich brauche dafür immer sehr viel Zeit. Und dass er in seiner Struktur und in der Weise, wie ich mir den Raum vorgestellt habe, eine bestimmte Zirkulation der Zuschauer ermöglicht hat. Und zugleich eine Mischung hatte zwischen Innen- und Außenraum, du hattest den

Blick nach draußen, du hattest die Zirkulation und du hattest öffentlichere und intimere Räume, allein auf Grund der Raumdimension.

Inwieweit beeinflusst der Raum den Inhalt oder umgekehrt? Also gibt es zuerst eine Idee und wird dann nach einem Raum gesucht oder eben zuerst einen Raum aus dem dann eine Idee hervorgeht?

Das ist sehr miteinander verkoppelt. In dem Fall wusste ich, was ich bearbeiten wollte und der Raum fiel mir wieder ein, aber in der Geschichte unserer Arbeiten ist es ganz oft, dass du...als wir die „Parse“ in Wien gemacht haben 2006, wollte ich unbedingt auf Grund der demokratischen Architektur ins „Velodrom“ (Fußnote). Weil ich den Eindruck hatte der Raum der Volksversammlung mit dem "Velodrom" hat eine vergleichbare Architektur, die Akustik ist brauchbar. Bin dann im U-Bahnschacht unter der Mariahilferstraße gelandet. Es ist auch immer natürlich, wenn du nicht viel Geld hast, bist du immer auf Bedingungen angewiesen, die Dinge möglich machen. Es ist natürlich nie oder selten so, dass man genau das bekommt, was man sucht, und manchmal findet man etwas, was man gar nicht gesucht hat. Aber wenn es dann eine Bedingung für die Arbeit wird, der Ort an dem gearbeitet wird, wird der Raum Koautor der Arbeit, auf Grund seiner Information, seines Kontextes, seines Umfeldes, seiner Materialität, seiner Struktur, seiner Akustik und man entwickelt dafür Techniken. So würde ich das vielleicht beschreiben. Aber es läuft selten glatt.

Wie würden sie den Raum grundsätzlich beschreiben?

Ich glaube, dass der Raum, den ich bespiele, immer sehr unterschiedlich ist. Der Raum vielleicht immer die materialisierte Struktur ist einer Fragestellung, zu dem dann der Raum ein Gegenüber wird oder eine Verunmöglichlichung wird. Und eigentlich immer auch die Bedingung ist neue Techniken zu entwickeln. Und dadurch, dass die Räume so fundamental...ok was ich sagen kann, was mich eigentlich immer interessiert ist die vorhandene Struktur, die man auffindet, sichtbar zu machen, vielleicht anders sichtbar zu machen, als sie nur in der Funktion, für die die Räume gewidmet oder dann gebraucht wurden, sichtbar werden. Zugleich aber andere Möglichkeiten des Gebrauchs möglich zu machen. Ohne aber, dass das eine das andere verschließt. Es ist eigentlich immer, dass dieses Changieren stattfinden kann. Ich bin kein Gegner, aber großer Zweifler der

Illusion einer schwarzen Kiste, die natürlich als Konzeption zu tiefst ideologisch ist, in seiner bestimmten Illusion der Unbeschriebenheit, was sie natürlich überhaupt nicht ist, und finde es sinnvoll die politischen, sozialen, ökonomischen Bedingungen, die in Räumen sichtbar sind, angelegt sind, die ihre Struktur mitbestimmen, die auch als ein Gegenüber zu nehmen für ästhetische Formulierungen und, dass das auch eine Bedingung ist oder so etwas.

Für mich war sehr nützlich irgendwann in meiner Lektüre, parallel zu den Arbeiten, einerseits Lefèbvre. Als eine Raumkonzeption, die sehr stark von ideologischen, materiell, ökonomischen und der rein Praxis ausgeht. Der Bürger, die auch den Raum immer wieder rekonstruiert, rekonstituiert. Und das da auch ein Moment der Verschiebung möglich ist.

Was ich auch mal ganz interessant fand, so als Allgemeinkompenion, natürlich gibt es viele gute Bücher, Ulrike Haß „Das Drama des Sehens“. Aber natürlich auch sinnvoll oder brauchbar ist, um sich die historischen Abhängigkeiten klar zu werden, auch Martina Löws „Raumsoziologie“. Wo man sich sehr gewahr wird, ihre Auflösung ist ein bisschen fragwürdig, des historischen Abriss, also die Bedingtheit von Natur und Religion, mit Naturwissenschaften, Religionswissen und Philosophie und der Konzeption von Raum. Wie weit das eine totale Abhängigkeit hat, ist für mich einfach extrem interessant.

Da ich bei der Lektüre von verschiedenen theoretischen Texten manches Mal den Raum in "Designed Desires" wieder zu erkennen glaubte, interessierte mich einfach nur auf welches theoretische Konzept sich vielleicht ihre Arbeiten stützen könnten. (Bosse nickt zustimmend) Warum suchen Sie andere Räume auf? Wären ihre Inszenierungen in herkömmlichen Theaterräumen denkbar?

Ich glaube, dass was ich mache, wäre in einem herkömmlichen Theater nicht möglich. Ich glaube, da wäre was anderes möglich. Und diese Weise des Konstruierens und Erfindens von Material in diesen Bedingungen, auch im Hinblick eines Interessens einer politischen, gesellschaftlichen Praxis, finde ich einfach total interessant. Weil es mich eigentlich immer auch zurückwirft auf gesellschaftliche Praxen, Vorsehungen. Und ich finde, dass der Raum der große

Organisator ist von Verhältnissen, in denen wir uns bewegen. Oder von Vorstellungen, Ästhetiken, Dimensionen, in denen wir dann Unterscheidungen treffen, wobei es natürlich nie das Gebaute ist, sondern immer auch wie man lernt, gewohnt ist mit diesen Konstellationen zu operieren. Und ich glaube, dass die Arbeiten einerseits mit dem Thema oder mit dem Text eine eigene Textur von Körpern und Sprache, Bewegungen entwickeln, aber auch Vision oder Versionen von Raumnutzungen entwickeln, die dann als gemeinschaftliche Angebote, einen anderen Raum konstruieren und nicht nur ein anderes Stück zeigen. Und das hat dann auch sehr viel damit zu tun, was mich an der Rolle des Zuschauers interessiert oder was diese Art von Raumteilen bedeutet in gleicher Sichtbarkeit. Und es sind doch Theaterräume interessant und das zweite ist, glaub ich auch, dass du in Räumen sind immer Zeitökonomien eingeschrieben. D.h. wenn ich sage, ich mache ein Stück da und da, sagt ja jedes Theater du hast zwei Tage vorher auf der Bühne, d.h. der Raum wird immer nur zum reinen Container. Er wird zum Container und zum Kontext. Wird zum Kontext einer symbolischen Anbindung, einer Institution,...aber er ist als Raum eigentlich immer unkonkret, weil du kannst dich nicht mit ihm auseinander setzen. Du kannst ihn abstrakt fassen, du kannst Visionen entwickeln, aber ob dann....Aber ich finde diese konkreten Aspekte sehr wichtig. Also wie hallt der Raum, wie klingt der, was produziert er, welche Sequenzen der Sprache gibt er ab und welche schluckt er. Darauf hin muss du eine andere Technik entwickeln. Das sind aber Kategorien, die normalerweise nicht zum Tragen kommen, sondern man versucht immer das zu nehmen was überall geht.

Es gibt ja verschiedene Theaterkonzepte, wie zum Beispiel jenes Agam, bei dem die Zuschauer auf Drehstühlen sitzen und dann verschiedene Positionen und Blickrichtungen auf die unterschiedlichen Bühnen einnehmen können. Theater in dem es keinen fixierten Bühnen- bzw. Zuschauerraum gibt. Sollte es diese Art von Theatergebäude geben, könnten sie sich vorstellen ihre Stücke darin anzusiedeln?

Naja, wenn ich den Körper drehe, geht es ja eigentlich nur um Sichtverhältnisse. Wo aber der Ort meines Körpers sich nicht verändert. Aber ich glaube, dass der theatrale Raum etwas ist, dass dich umfasst oder auch einfängt für eine bestimmte Zeit. In dem du dich bewegst und auch eine körperliche Erfahrung machst, die rein

dieser Kontemplation des Sitzens und Denkens hinausgeht, finde ich nicht unwesentlich. Natürlich wäre es wahrscheinlich interessant mal ein Stück darin zu machen, warum nicht?! Weil es eine spezifische Konstellation bietet...

Aber es geht soweit ich das hier herausgehört habe, auf jeden Fall um den Ort, was dieser hat und was er mitbringt...

Was er mitbringt und wie man ihn auch nutzen kann für meine Konzeption von Theater.

Welche Rolle spielt Bewegung in ihrem Stück? "Umherstreifen als eine Vorstufe der Veränderung des Raums" - war beispielsweise ein Aspekt der Arbeitsweise der Situationistischen Internationale. Welchen Stellenwert nimmt Bewegung in diesem oder anderen ihrer Stücke ein?

Es war immer eine Bedingung außer in "Desaster Zonen" (Fußnote). Wo Leute in eine sehr große Halle gelassen wurden, wo Sesseln auf...also wo eine kleine Tribüne drin stand. Der ganze Raum war riesig - 1800 m² - man sah drei kleine Zelte und der ganze Raum war mit weißem Puder belegt. Dann kamen die Leute aus dem Zelt, sieben Darsteller, standen vor den Leuten und kamen plötzlich auf sie zu. Und lösten dann die Bremsen der Sitzelemente und haben dann die Sitzelemente durch den Raum gefahren. Also die Bewegung auch als ein Verändern der Perspektive, ein veränderndes, der Setzung des eigenen Körpers im Verhältnis zu etwas. Im Sinne von eine Haltung einnehmen zu etwas. Das finde ich ganz wesentlich, als eine politische Praxis, sozusagen du nimmst einen Ort ein und du entscheidest dich für diesen und dieser ist Teil dessen, was du dir eigentlich...diese Entscheidung ist konstituierend dafür, was du dann aus dem heraus siehst, wahrnimmst, denkst, von was du umgeben bist, wen du triffst, wen du nicht triffst, etc. Die Bewegung jetzt für die Spieler wäre noch mal ein riesig anderer Komplex. Ich versuche eben für jeweils, für das jeweilige Stück eine bestimmte Konstellation für Bewegung zu schaffen. Also anders gesagt, die Choreografie des Zuschauers ist auch ein wesentlicher Teil des Stückes, weil der ja auch immer gleich sichtbar ist. Und das anderer Extrem war bei den "Persern"(Fußnote) in der Braunschweiger- und der Genfer-Version, wo der Raum...Es war jeweils in/auf dem Theater. Also einmal in der Blackbox in Genf und einmal auf der Bühne des Staatstheaters hinter dem Eisernen Vorhang, wo

der ganze Raum nur konstituiert wurde durch Körper, also der Chor war überzählig den Zuschauern, der Chor war 340 Personen. Die Zuschauer waren 250. Und die Zuschauer kamen in einen Raum, standen rum und nichts war in dem Raum. Und dann kam eine Chorgruppe, noch eine und dann wieder Zuschauer und der Raum füllte sich. Und irgendwann war der Raum einfach voll mit Menschen. Und diese Menschen haben dann angefangen zu sprechen, aber es war die ständige...also dieser Gesamtkörper, der entstand, war dann der Raum, wo im Grunde das Theater der öffentliche Raum der Versammlung war. Und dann gab es aber Bewegungen, Verschiebungen, dass plötzlich der Chor anfing schnell zu gehen durch die Leute, dass plötzlich der ganze Chor sich abwendete gegen die Wände und plötzlich die Zuschauer über blieben. Oder der Chor bei der langen Klage des Boten über die ganzen Opfern bei den Persern bei der Schlacht gegen die Griechen langsam zum Boden ging, also irgendwann standen die Zuschauer in einem Meer von liegenden Körpern. Also so. Es ist immer die Bewegung im Verhältnis. Und die Bewegung im Verhältnis ist eigentlich immer ein Angebot einer Situation. Die Situation ist nicht etwas, was repräsentiert wird frontal, sondern die Situation ist das in dem du Teil bist. Und auch mitentscheidest den Verlauf. Wenn die Spieler rausgehen. Wenn dann sozusagen die Demonstration kommt und man quasi allein gelassen wird in dem Raum. Solche Sequenzen.

Noch ergänzend zur Bewegung: Würden sie die Bewegung der Publikums als frei oder gelenkt beschreiben? Oder beides?

Beides. Also sie ist nicht komplett frei, also es gibt nichts was komplett frei ist, per se nirgends auf dieser Welt. Also der Begriff der Freiheit ist, glaube ich, eine Illusion, die auch sehr unpolitisch ist, glaube ich. Insofern gibt es Angebote, Vorschläge, Informationen. Die ist aber nicht so gelenkt, dass man das tun muss. Es ist nicht so gelenkt, dass man dahin gehen soll. Sie ist nicht so gelenkt, dass es die einzige Option ist. Es gibt Akzente, die klar sind, dass sie den Raum verändern, die aber trotz allem viele verschiedene Entscheidungen innerhalb dessen offen lassen.

Was halten sie bei Inszenierungen in Räumen wie der Kantine für wichtig? Erkennen Sie dramaturgische Gemeinsamkeiten in ihren Stücken? Wie zum Beispiel die gleichzeitige Bespielung mehrerer Orte.

Die Gleichzeitigkeit kam jetzt ganz stark. Mit der Gleichzeitigkeit ist es so, dass es immer wieder unbewältigbare Räume gab, wo man aber wusste man ist in einem Raum drin, aber man wusste man übersieht nicht alles. Ich würde sagen mit "Dominant Powers" hat für mich noch einmal bewusst, auch über diesen kleinen Ausflug ins Leopold Museum, wo ich die Installation gemacht hatte, war das dann noch mal deutlicher - was ist eigentlich diese andere Zeitlichkeit, diese abgetrennten Kosmen, die parallel stattfinden. In den letzten beiden Stücken war das für mich ein Thema. Im Tanzquartier (Fußnote: nächste Produktion "what about catastrophes?" im April 2014 im Tanzquartier) wird das sicherlich ein bisschen anders sein, muss man es anders lösen, weil die Raumsituation anders sein wird. Ich glaube, vielleicht nicht Dramaturgien, sondern Bedingungen ist natürlich der Raum und die Transparenz und die Struktur des Raumes und der Möglichkeit des Raumes durch die Bespielung. Die gleichzeitige Sichtbarkeit von Spielern und Zuschauern. Vielleicht das in Frage stellen, dass das was man hört nur das illustriert und unterstützt das was man sieht und dass das man sieht nur unterstützt wir über das was man hört. Also diese...im Grunde einen Split zu machen, den ich auch als kritische Praxis verstehe, zwischen dem Erscheinen von etwas, den Oberflächen. Zum Beispiel bei der Stimme zu sagen, du hast einen bestimmten Stimmgestus, deine Stimme verspricht einen bestimmten Inhalt, aber du spielst bewusst mit diesem Stimmgestus, aber in dem wird etwas anderes gesagt, was dann so eine merkwürdige (Geräusch) erzeugt, zwischen dem Erscheinen und dem Inhalt, der natürlich auch über das erscheint, keine Frage. Und ich glaube diese Art von Splits offen zu machen, zu öffnen, wo man sich fragt, was sehe ich jetzt eigentlich oder was sagt das. Also diese permanente Unterscheidung zwischen den Erscheinungsformen der Kombinatorik der Elemente und dem was sie eigentlich sagen und was bedeutet das denn eigentlich im Verhältnis zu dem. Diese Art von Fussion, Friktion, Kollision eigentlich immer aktiviert werden, ist eigentlich etwas, was mir sehr wichtig ist für die Arbeit.

Also das der Zuschauer irgendwie auch immer wieder dieser Brüche gewahr wird.

Immer wieder Brüche. Das Spiel mit Versprechen und dem Abbruch. Genau diesen Ort, den ich halt nicht irgendwohin hebt, in einen anderen Raum, sondern den immer wieder zurückstößt. Was in den letzten und lange Zeit immer so

Arbeits-....Kennst du dieses Buch "Die Skizzen des Verschwindens", vielleicht zu speziell, vielleicht interessant, das haben wir 2007 rausgebracht. Also im Grunde gab es so, gibt es so Zyklen. Es gab den Anatomie-Zyklus, es gab den Raumforschungs-Zyklus, das war 2004-2005, da gibt es ein Buch darüber, das heißt "Die Skizzen des Verschwindens". Dann gab es die Tragödienproduzenten und jetzt gibt es die politischen Hybride. Und ich würde sagen, jeder dieser Zyklen hat dann wieder so Spezifitäten. Also bei den Tragöden war es ganz klar, immer zu sagen, was ist eigentlich die Architektur von Verhältnissen, die man aus dem Text rauslesen kann und für die schafft man zeitgenössische Modelle. Aber setzt sich zugleich wirklich mit der...streich nicht und vereint nicht die Struktur des Textes, also man setzt sich mit dieser anderen Ökonomie auseinander. Das war mir total wichtig. Bei den politischen Hybriden ist es auch extrem die Auflösung, also es geht total um die Auflösung von Kontinuitäten oder auch Autorschaften, also auch das auseinander brechen lassen und an diesen Bruchstellen zu schauen, was ist das eigentlich, was ist wenn ich einen bestimmten Satz höre und nicht weiß von wem der ist, wenn ich nicht weiß das ist jetzt der Herr X und der ist ganz wichtig in der Y. Sondern plötzlich einen Satz oder eine Passage, Aussage steht, die aber auf Grund ihrer Argumentation, ihres Denkens mich vielleicht total verunsichert, weil man ja doch sehr schnell in so autoritären Gefügen Zuordnung betreibt und den Blick, für das was eigentlich da ist, verliert. Das ist ganz stark ein Element von den "Politischen Hybriden" bezüglich Text und Handlung. Und irgendwie auch zu schauen, das ist jetzt sehr allgemein, aber dennoch fast ein zeitgenössische Dramaturgien, zwischen Sprache, Raum, Installation, Struktur, Sound, Choreografie, Choreografie von Körpern, welche Art von Physis konstituieren diese Körper, welche Art Situation mit den Zuschauern bietet man an, teilt man, etc.

Was macht für sie politisches Theater aus? Für sie oder jetzt ganz allgemein im 21.Jahrhundert?

Ich glaube, dass was ich jetzt gerade gesagt habe über dieses Erscheinen und den Inhalt, die Konstruktion eines Inhalts, in welchem Erscheinen. Diese Bruchstellen, die gewisse Realitäten immer wieder unterbrechen, also nicht unbedingt auf der Praxis zu sagen, das ist jetzt ein politisches Thema! Sondern wie es sich ästhetisch, also weil die Ästhetik ja doch eine Untersuchung ist von

Erscheinungsformen und der Gewissheit, der gewissen Verpackung von Inhalten. Und diese Stellen aufzubrechen und diese Ökonomien von Zuordnung und Zeit in Frage zu stellen, finde ich einen Aspekt davon. Und ansonsten...

Auch räumlich wahrscheinlich...

Räumlich total. Also ich glaube, räumlich total, sozusagen man zweifelt diese dem Subjekt dargebotene zentralperspektivische Anordnung eines unsichtbaren Meisters, das stellt man in Frage. Über auch diese unterschiedlich geleitet, natürlich ganz klar gesetzte, auf einem anderen Level, aber dennoch koproduzierender Gemeinschaft von vielen Einzelnen. Diese Art auch von Multitude (Fußnote) von Ansichten, Wissen, Perspektiven, wie es auch Sinn herstellt und Bewertungen austrägt. Auch das interessante, wie unterschiedlich die Aufführungen sind, weil du merkst, weil das Theater ist ja nie das was man sieht. Das Theater ist ja immer das, was passiert zwischen dem was das Angebot ist und was der Rezipient davon ableitet. Also das Theater ist eigentlich permanent dieser Zwischenraum. Da wird es ja erst interessant und zu merken, aber wie dieser Zwischenraum besetzt wird und dann aber in einer temporären Vergemeinschaftung als Zuschauerkorpus, welche Arten von Wertigkeiten erzeugt, welche Peinlichkeiten, etc. Das finde ich sehr interessant. Sich dessen gewiss werden in einem doch kontraktierten, doch anderen Raum, als den Alltagsräumen, in denen ich mich bewege, finde ich auch einen wesentlichen Aspekt. Für die inhaltlichen Sachen ist es, ich glaube es gibt extrem viele Sachen die politische, vermeintlich politische Themen aufgreifen, aber strukturell nicht politisch denken. Ich bin ja dann doch alter Brechtianer, wo ich sage, dass diese Gewissheiten meiner Wirklichkeitskonstruktion immer perforiert werden, um mich nicht in eine Sicherheit, eines geschlossenen Imaginatives lassen, sondern ich eigentlich ständig wieder Haltungen beziehen muss, Bewertungen vornehmen muss, mich positionieren muss und aber verstehe, dass das kein stabiler Zustand jemals sein kann, sondern diese permanente Instabilität. Dieses permanente in Verhältnis setzen vielleicht meine Abhängigkeiten meines Denkens von Situationen und Räumen zu begreifen, glaube ich, ein Teil davon ist. Da kann man jetzt noch ganz viele andere schlaue Sachen dazu sagen, ich bin noch nicht ganz zufrieden mit meiner Antwort....es ist vielleicht auch der Moment...das ist ein bisschen haarig, aber die Frage auch des Interesses und die Politik von Interesse

und welche Erscheinungsformen gibt es immer in einer Zeit, es gibt immer so eine Art von Mode von Erscheinen in bestimmten Bereichen, wie positioniert man sich dazu?! Das glaub ich, dieses immer Vergewissern, also dieses in Zweifel stellen bestimmter Techniken, bestimmter Auftrittformen, bestimmter Verbindungen und alles was man glaub ich benutzt, weiß warum man es genau so benutzt, spezifisch benutzt und es nicht weil es so benutzt wird, ist glaub ich auch noch ein wesentlicher Punkt für mich. Also das so quasi sämtliches Element, dass du einführst, musst du die Technik seiner Benutzung definieren, würde ich sagen, weil sonst wird es einfach eine Reproduktion von keine Ahnung was...Inhaltlich habe ich total ausgespart, aber...

Es ist ja auch eine schwierige Frage, weil sie sehr offen ist...

Das ist super, aber das ist so schwierig, weil es eine Frage ist, die du nie beantworten kannst. Und ich glaube, was mit allem noch zusammenhängt generell, wo ich glaube ich wirklich sage...Einen Begriff zu bekommen was handeln bedeutet und die Veränderbarkeit von Handlungen, Veränderungen erzeugt. Ich glaube, dass dieses Bewusstsein in moralischer und auch in einer...nehmen wir moralischer wieder weg...also in einer ethischen und Aktivität von agieren, das finde ich glaube ich sehr wesentlich. Also diese Ohnmacht einfach nur in sowieso verstandenen Verhältnissen einfach drinnen zu sein, und die sind halt so, also diese Ohnmacht aufzulösen und da unterschiedliche Handlungsoptionen erscheinen zu lassen. Das ist oft eine Reduktion von Dingen, die dann aber erst wieder einen Einsatz ermöglicht. So vielleicht...

Also mehrere Subjektivierungen ermöglicht, weil ihre Stücke einfach mehrere Angebote bieten...

Ja, ich glaube, mehrere Subjektivierungen, die aber nicht nur aus...also wo es nicht nur um die pure Subjektivierung geht, aber die auch immer öffentlich ist, also dass sie Butler'schen Sinne wieder erscheint. Öffentlich erscheint und sich auch öffentlich festmacht. Und darüber nicht nur einfach eine privat Subjektivierung ist, sondern ihrer Positionierung auch einen öffentlichen Raum mitkonstituiert, so vielleicht.

11. Danksagung

In erster Linie bin ich meinen Eltern, Erika und Günter Pell, unglaublich dankbar für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung in jeglicher Hinsicht. Ohne euch wäre das alles nicht möglich gewesen. Danke, dass ihr immer für mich da seid.

Mein besonderer Dank gilt meiner wissenschaftlichen Betreuerin Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, die mich von Anfang an in meinem Vorhaben unterstützt hat. Das von ihr geleitete DiplomandInnen-Seminar und die persönlichen Gespräche haben mich in meinem Schreibprozess optimal unterstützt und auf neue Ideen gebracht. Ihre Begeisterung und Art über Theater nachzudenken hat mich während meines Studiums sehr inspiriert und geprägt.

Aiko Langagditis möchte ich danken, für seine ständige Bereitschaft mich in jeglichen Unterfangen vollstens zu unterstützen, bei schwierigen Entscheidungen gemeinsam mit mir zu beratschlagen und für seine konstruktive Kritik. Vor allem danke ich ihm für seine ermutigenden Worte während des gesamten Schreibprozesses.

Außerordentlich dankbar bin ich auch meinen KorrekturleserInnen Daniel Mabrouk, Thomas Wöss, Rebecca Haake und Peter Kronewitter sowie meinen Mitbewohnerinnen, die mir viel Motivation geschenkt und mich in vielen Bereichen immer unterstützt haben.

12. Abstract

Den Ausgangspunkt für die Idee zu dieser Arbeit war die Inszenierung *designed desires* (2012) der Gruppe *theatercombinat*. Die Wahl des Aufführungsortes der Inszenierung, die ehemalige Zollamtskantine im dritten Wiener Gemeindebezirk, und der Umstand, dass der Dualismus von Bühne und Publikumsraum aufgehoben wurde und sich die Zuschauenden in den Räumlichkeiten frei bewegen konnten, weckten das Interesse für weiterführende Überlegungen. Welche Auswirkungen hat diese räumliche Konstellation auf die theatrale Kommunikation? Was löst die Aufhebung des Dualismus von Bühne und Zuschauerraum im Zuschauenden aus? Wie verändert sich seine Wahrnehmung? Was wird von ihm gefordert? Welche (politischen) Möglichkeiten birgt diese Praktik? Um sich diesen Fragen nicht nur aus der Sicht einer Inszenierung anzunähern, wurde der Forschungsgegenstand ausgedehnt und auch die Arbeit *Occupy the museum* (2013) hinzugezogen, welche im Weltmuseum im Rahmen des ImPulsTanz-Festivals 2013 stattfand und ähnliche Kriterien aufwies.

Um diese Verfahrensweisen besser verstehen sowie in einen theatergeschichtlichen Kontext einordnen und deren Wirkung auf die Zuschauenden analysieren zu können, wird das Thema aus unterschiedlichen Blickpunkten beleuchtet und mit verschiedenen Theorien in Verbindung gebracht. Zunächst werden vier Theaterschaffende herausgegriffen, welche das Ziel verfolgten, den illusionistischen Charakter der Guckkastenbühne aufzuheben und die vierte Wand zum Verschwinden zu bringen. Danach kommt es zu einer Annäherung an verschiedene (Theater-) Raumkonzepte. Anschließend wird näher darauf eingegangen, wie sich Bewegung auf die Wahrnehmung von Räumen auswirken kann. Daraufhin werden einerseits Überlegungen zu Politik und Kunst sowie andererseits Tendenzen des zeitgenössischen Theaters aufgegriffen.

Für die eingehende Analyse der beiden Inszenierungen werden zuerst die Überschneidungen die räumliche Dramaturgie der Arbeiten betreffend herausgearbeitet. Darauf aufbauend werden die Auswirkungen auf die theatrale Kommunikation festgestellt.

13. Lebenslauf

Kerstin Pell

Geboren am 19.August 1989 in Linz

Ausbildung und Studium

Seit 2008	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
2008-2012	Bachelor Deutsche Philologie Universität Wien
2000-2008	Matura Bundesrealgymnasium Landwiedstaße

Kunst und Kultur

22/04/2014 – 18/06/2014	Assistenz Presseabteilung, Wiener Festwochen
02/09/2013 – 22/11/2013	Auslandsverwaltungspraktikum am Österreichischen Kulturforum Brüssel
2011 und 2013	Festivalkoordinatorin, Spielstätten- und Theatergruppenbetreuung, SCHÄXPIR – Theaterfestival für junges Publikum
30/08/2011 – 08/10/2011	Regieassistentin, Theater des Kindes Linz
02/03/2011 – 30/05/2011	Produktionsassistentin, Wiener Festwochen Dramaturgie, Vorbereitung & Unterstützung der Produktion „Vyšniu Sodas - Der Kirschgarten“
07/04/2010 – 18/04/2010	Publikation: Kinder- und Jugendtheater im Linzer Raum „Wurzelpflege der Kreativität“ und Interview mit Erwin Dorn, <i>spotsZ</i> – Kunst.Kultur.Szene.Linz