



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Von der Utopie zur Heterotopie.

Subjektpolitiken im theatralen Raum: Piscators Totaltheater
im Kontext von *Cellar Door*

verfasst von / submitted by

Wera HIPPESROITHER, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschal

1. EINLEITUNG	5
2. TOTALTHEATER	9
2.1 Piscators Vision	9
2.1.1 Schaffen an der Volksbühne und am Nollendorfplatz.....	9
2.1.2 Proletarisches und politisches Theater.....	12
2.2 Aufbau und Funktionen	15
2.2.1 Entwurf Gropius'.....	15
2.3 raumbezogene Besonderheiten	20
2.3.1 Bewegung und Beweglichkeit.....	20
2.3.2 Kollektiver Schöpfungsprozess.....	22
2.3.3 Leben und Realität im <i>totalen</i> Immersionsraum.....	23
2.3.4 Politisierende Wirkung.....	27
3. CELLAR DOOR	30
3.1 An der Schnittstelle zwischen Installation, Performance und Theater	30
3.2 Aufbau der Produktion	34
3.2.1 Verschiedene Ebenen und Elemente.....	34
3.2.2 Raumeindruck.....	36
3.3 Bühnenraumgestaltung	39
3.3.1 <i>Totale</i> Lebenswelt.....	40
3.3.2 'Game layer': Spiel mit dem Digitalen.....	42
3.3.3 Raum erschließen, Raum erschaffen.....	46
4. IDENTITÄTEN IM THEATRALEN RAUM	50
4.1 Subjekt im Raum	50
4.1.1 Theatraler Raum als Heterotopie.....	50
4.1.2 Gehen im Raum.....	52
4.1.3 Macht und Struktur.....	54
4.1.4 Performativer Raum der Postdramatik.....	57
4.2 Politik & Subjekt	61
4.2.1 Möglichkeitsräume von Piscator zur Postdramatik.....	61
4.2.2 Die proletarische Masse im Totaltheater.....	63
4.2.3 <i>Scene totale</i> Lebenswelt--.....	66
4.2.4 Subjekt im Spiegel.....	70
4.3 Zusammenfassung: Verortete Subjekte	76
5. CONCLUSIO	80

6. BIBLIOGRAPHIE	84
6.1 Literaturverzeichnis	84
6.2 Abbildungsverzeichnis	91
7. ANHANG	93
7.1 Abstract	93

1.

EINLEITUNG

17. April, ich befinde mich am Weg zum Schauspielhaus in Wien und werde die Inszenierung *Cellar Door*¹ besuchen. Ich habe im Vorfeld schon einiges darüber gehört und bin gespannt auf die Umsetzung. Mit den anderen TeilnehmerInnen² finde ich mich im Foyer des Schauspielhauses ein und nach Kartenabriss folgen ein kurzer Vortrag des Produktionsteams über Sicherheitsvorkehrungen und vage angerissene Vorstellungen dessen, was uns erwarten wird. Ich bemerke einige etwas verschreckte Gesichter im übrigen Publikum, aber auch, dass die Spannung durch Hinweise wie „Passen Sie auf Ihre Wertsachen auf!“ oder „Alles kann passieren!“ gesteigert wird. Nach dieser Einführung werden kleine Gruppen getrennt und nacheinander durch eine gebastelte Kellertüre von zwei Figuren³ hinabgeleitet. Die Musik ist laut, die Worte der Figuren scheinen keinen Sinn zu machen und wirken verwirrend. Plötzlich befinde ich mich mit wenigen anderen ZuschauerInnen in einem unterirdischen Raum, der nichts mit dem mir bekannten Schauspielhaus gemein hat. Schnelle Musik dröhnt dumpf und der Raum ist überbordend dekoriert und bunt, die zwei Figuren führen einen Art Cheerleading-Tanz auf und verschwinden dann. Verwirrung macht sich breit und die kleine Gruppe ist auf sich gestellt. Es gibt offensichtlich nur einen Weg und so schlagen wir diesen ein und befinden uns plötzlich in einem hell erleuchteten Gang, zur rechten Hand befindet sich eine Art Schlafzimmer in grellen Farben, darin eine Figur. Ich betrete den Raum und mache ihr ein Kompliment für die Bettwäsche mit den Delfinen darauf, es ist ihr Schlafzimmer. Wir kommen ins Gespräch und die Figur erzählt ein bisschen über sich, sie hieße Meike Wuchter und würde hier leben. Viel mehr als ein paar Bruchstücke einer Erzählung sind nicht auszumachen und die Figur wird ungeduldig, als wir bei einem Trinkspiel versagen und so ziehen wir weiter. Die Räumlichkeiten werden nun dunkler, kälter und ich finde mich wieder in einer Art Kellerraum, der erfüllt ist von diversen

1 *Cellar Door*, R.: Thomas Bo Nilsson, Jens Lassak, Julian Wolf Eicke, 17. 4. 2016, Schauspielhaus Wien, Uraufführung: 14. 4. 2016; da Thomas Bo Nilsson neben Regie auch die künstlerische Leitung und vor allem die Gestaltung des Bühnenbildes (gemeinsam mit Julian Wolf Eicke) übernimmt, wird bei Nennung der Produktion im folgenden Verlauf von Nilsson die Rede sein.

2 Ich habe mich im folgenden Verlauf für die Verwendung des sogenannten Binnen-I entschieden, da dies die einzige Form ist, die keine syntaktische Trennung – wie etwa der sogenannte „gap“ – vornimmt. Ich möchte mich damit nicht auf ein duales Verständnis von Geschlecht beziehen und bezeichne mit Nennung dieser Form bzw. der Beidnennung ausdrücklich vielfältige und offene Geschlechtsentwürfe.

3 Mit dem Begriff Figur sind hier Charaktere innerhalb der Inszenierung gemeint, welche sich nicht wie eine Rolle auf einen vorgeschriebenen Handlungsablauf und Theatertext beziehen, sondern von den SchauspielerInnen frei ausgestaltet werden.

üblen Gerüchen. Hier hausen gleich mehrere Figuren, diese stellen sich als 'Fighter' vor und sind stark kostümiert, tragen Abzeichen. Wieder bekomme ich einige Bruchstücke einer nicht zu vervollständigenden Geschichte erzählt und ziehe weiter in den nächsten Raum, welcher sich wieder vollkommen von seinen Nachbarräumen unterscheidet. Jedes Zimmer scheint eine Art Thema zu haben, genauso wie die BewohnerInnen darin, welche immer etwas über sich und ihre Beziehungen untereinander erzählen. Ich kreuze den Weg anderer Publikumsgruppen und bemerke, dass viele BesucherInnen versuchen, die Geschichten zusammenzusetzen, um eine große Erzählung zu erkennen. Ich gebe mich dem Raumeindruck hin und erforsche ein Zimmer nach dem anderen. Ich bin fasziniert von dem Umbau des Schauspielhauses, ich befinde mich nicht mehr in einem Theater im neunten Wiener Gemeindebezirk, sondern in einem düsteren Labyrinth, bis ins kleinste Details ausgeschmückt. Die ZuschauerInnen müssen sich selbst zurecht finden und der Raumaufbau mag verwirrend wirken, doch ich erkenne bald strukturierende Strategien und mir fällt auf, dass dieser theatrale Raum einige Parallelen zu einem mir wohlbekannten, älteren Konzept aufweist. Ich bewege mich selbstständig und aktiv durch einen immersiven Raum, muss partizipieren und interagieren, um voranzukommen, der Raum umfasst mich und ich werde Teil eines gemeinsam geschaffenen, einzigartigen Erlebnisses. Die Grundelemente Erwin Piscators Überlegungen zum 'Totaltheater' finden hier Anwendung. Mein Navigieren durch den mystischen Raum fühlt sich so an, wie ich mir den Besuch im Totaltheater vorstellen würde, *Cellar Door* schafft das *totale* Erlebnis. Anknüpfungspunkt ist nicht nur die von Piscator angestrebte *totale* Beweglichkeit und das partizipatorische Potenzial, welches der damals gewünschten Aktivierung des Publikums dient, sondern vor allem die Strukturierung des Dispositivs. Das theatrale Subjekt findet sich eingebettet in Strukturen, die eine Reflexion über das Dispositiv und als diesem eingebundenes, das Subjekt selbst evozieren.

Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf die theatrale Raumgestaltung und Strategien der Evozierung von Aktion und Reflexion, es geht um die Beziehung zwischen AkteurInnen und ZuschauerInnen und die Möglichkeiten dazwischen. Im Fokus stehen der Raum und das Subjekt, woraus sich politische Implikationen der Gestaltung von theatralen Räumen ergeben, welche zu einem sinnlichen Erfahrungsraum des Selbst werden. Piscators revolutionäres Experiment des Totaltheaters mag nicht realisiert worden sein, doch seine Umgestaltung des Theaterraumes wird als Schaffen eines Möglichkeitsraumes aufgefasst, der den Blick auf das Subjekt und dessen Einbettung in Zusammenhängen lenkt. Nilssons Produktion *Cellar Door* wird analog dazu als

Erfahrungsraum des Selbst untersucht und Parallelen in der Organisation des theatralen Raumes, welche zu dieser Selbst-Thematisierung führen, werden aufgedeckt. Als Basis der Untersuchung dieser rezenten Inszenierung dient die Erfahrung meines eigenen Besuchs⁴ und ein von mir geführtes Interview mit zwei PerformerInnen.⁵

Zunächst wird eine Verortung Erwin Piscators und seines Architekten Walter Gropius' vorgenommen, um verstehen zu können, welche Ansprüche das Totaltheater erfüllen sollte und welche Anliegen dahinterstecken. Fokus liegt dabei auf der Rolle des politisierten Subjekts und seiner Einbettung in ein Kollektiv. Piscators politische Beweggründe werden erläutert, um den theatralen Raum als einen proletarischen Versammlungsort verstehen zu können. Dieser politische Diskussionsraum muss vom klassischen Guckkastentheater abgegrenzt und neu geordnet werden, um das Subjekt – eingebunden in eine Masse – aktivieren zu können. Kapitel 2.3 erläutert Strategien dieser Umordnung des theatralen Raumes. Der darauffolgende Abschnitt untersucht die Produktion *Cellar Door* als eine hybride Form, welche – gleich dem Totaltheater-Konzept – *total* auf die ZuschauerInnen wirkt, einen immersiven Fiktionsraum darstellt. Kapitel 4 untersucht den theatralen Raum beider Konzepte als eine Heterotopie, erläutert Strukturen der Macht im Dispositiv und wie das Bewegen im theatralen Raum diesen als gemeinsames Produkt aller Teilnehmenden entstehen lässt. Dieser Umstand bedeutet Handlungsmacht und Verantwortung für alle theatralen Subjekte, der Abschnitt 4.2 erläutert die politischen Implikationen des Subjekts im Möglichkeitsraum der *scene* und kommt zum Schluss, dass die Beschäftigung mit der Rahmung Theater zu einer Thematisierung der Unvollständigkeit und Brüchigkeit des Theatralen selbst führt. Diese reflexive Bewegung wird auf das theatrale Subjekt ausgeweitet und dieses wird als gespalten, paradox und von einer fiktiven Identität erfasst. Der Abschnitt gelangt zu dem Fazit, dass Identitäten und Bedeutungszuschreibungen im theatralen Gefüge von der Organisation des Raumes evoziert werden. Piscators Idee des Totaltheaters, welche vor allem eine Neuordnung der Wahrnehmung im theatralen Raum bedeutet, strukturiert das Dispositiv des Theaters immersiv um das Subjekt herum und ermöglicht diesem mittels Einbettung eine Reflexion über die eigene Position, deckt Relationen auf und stellt historische Bezugsräume her. Das Konzept wird nie verwirklicht, doch die Strategien der Raumgestaltung in *Cellar Door* gleichen Piscators Ideen und bewirken auf dieselbe Weise eine Auseinandersetzung mit der Verfasstheit theatraler Subjekte. Bei Piscator ist es eine geschichtliche Montage, die das

4 Besuch am 17. 4. 2016, Spielzeit von 14. 4. 2016 bis 5. 5. 2016, Schauspielhaus Wien.

5 Hipposroither, „...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt.' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“

Subjekt als relationales erfahrbar macht, es in Bezug zu einem Kollektiv setzt und als solches zu einem politischen Körper zusammenschweißt, bei Nilsson sind es Spiegeltechniken und komplexe räumliche Dimensionen, die das Selbst konfrontieren und herausfordern. Das Subjekt befindet sich eingebettet im theatralen Raum, in einem heterotopischen Dispositiv in einer selbstreflexiven Bewegung und erfährt im kollektiven Erlebnis und in Relation zu anderen die eigene (fiktive) Identität.

2.

TOTALTHEATER

Erwin Piscators Ideen zum Totaltheater sind stark geprägt von politischen Konzepten und dem Wunsch nach einer revolutionären Bewegung des Proletariats, inspiriert von der russischen Oktoberrevolution. Zur Auffassung, dass der theatrale Raum ein politischer Versammlungsort sei, gelangt Piscator mittels vielfältiger – nicht nur technischer – Experimente in seinen Inszenierungen. Dabei fungiert das Theater als reiner Zweck, ist durch und durch politisch. Um nachzeichnen zu können, wie diese Überlegungen schließlich in die gemeinsame Konzeption des Totaltheaters mit dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius führen, wird zunächst eine historische Untersuchung vorgenommen, die einige Momente im Schaffen Piscators festhält.

2.1 Piscators Vision**2.1.1 Schaffen an der Volksbühne und am Nollendorfplatz**

„Kenntnis – Erkenntnis – Bekenntnis. Wir sollen das Theater wieder als 'moralische Anstalt' verstehen! Wie Tolstoi sagt: Die Kunst hat nur dann Zweck, wenn sie zur Verbesserung des Menschen beiträgt. [...] Kunst ist nicht Dunst, sondern dient der Klärung.“⁶

Erwin Piscator ist als junger Mann von 1915 – 1917⁷ als Soldat tätig und leitet am Ende seines Dienstes ein Fronttheater. Die eigenen Eindrücke aus dem Kriegsleben verarbeitet er zu Gedichten, die vor allem in der Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlicht werden. Ab 1919 folgen weitere Engagements und erste eigene Inszenierungen an unterschiedlichen Theatern, darunter das Berliner DADA und die Volksbühne Berlin. An der Volksbühne wird Piscator ab 1924 nach mehreren Inszenierungen als Oberspielleiter tätig und experimentiert erstmals mit filmischen Mitteln auf der Bühne. Das epische Theater, wie es später von Bertolt Brecht entwickelt werden

6 Piscator, *Zeittheater*, S. 301f.

7 Biographische Informationen vgl. Piscator, *Zeittheater*, S. 465ff.

soll, wird hier inspiriert und Brecht wird zu einem langjährigen Wegbegleiter Piscators. 1924 werden mit dem Stück *Fahnen*⁸ von Alfons Paquet erstmals Projektionen auf der Volksbühne eingesetzt, aus Sicherheitsgründen sind es noch Diaprojektionen, doch diese dienen der Veranschaulichung und Unterstreichung der Handlung. Paquet zeigt sich begeistert vom Einsatz des filmischen Mediums und die weitere Zusammenarbeit führt 1926 mit *Sturmflut*⁹ zu einem der ersten Theatertexte, die dem Film eigenen Raum einräumen und dramaturgische Funktion zusprechen. Die Inszenierungen des von nunmehr als Theateravantgardist bekannten Piscator sind nicht nur innovativ und in ihrer technischen Bühnengestaltung radikal neu, sondern vor allem auch mit stark politischem Gehalt aufgeladen, die behandelten Themen reichen von einem Chicagoer Justizskandal, der Inflation, des proletarischen Achtstundentages, Rosa Luxemburgs Ermordung bis hin zur russischen Oktoberrevolution. Piscator nutzt die Ebene der filmischen Projektion als „Dokument“¹⁰ und setzt unterschiedliche Elemente zu einer historischen Montage zusammen, welche zu einer Aktualisierung des Dokuments und zu einer Verortung im Heute führt. Ehm Welks Drama *Gewitter über Gottland*¹¹ aktualisiert beispielsweise einen kapitalistischen Klassenkampf aus dem Mittelalter und setzt diesen mit den aktuellen Umständen des Proletariats in Verbindung. Immer wieder ist Piscator mit harscher Kritik aus den Reihen der Kommunistischen Partei konfrontiert, welche die Aufgabe des Theaters in einem reinen Kunstzweck und nicht in einem politischen Zweck zur Propaganda sieht und um Einflussnahme fürchtet, das bürgerlich konnotierte Theater sei nicht der richtige Ort für politische Diskussion.¹² Die Inszenierung von Welks Drama begehrt deutlich Agitation und führt zu einem ganz ähnlichen Streit mit dem Vorstand der Volksbühne, welcher als neutral gesinnt und mit größtenteils bürgerlichem Publikum keinen Platz für Propaganda sieht und Piscator 1927 kurzerhand kündigt.

Noch im gleichen Jahr eröffnet die eigene Piscator-Bühne am Nollendorfplatz (Berlin) und bietet ein freieres Experimentierfeld für politische und technische Visionen. Vom Konstruktivismus beeinflusst, spricht sich Piscator von der bürgerlichen Tradition des dekorativen, naturalistischen Bühnenbildes los; seine Art der Gestaltung ist rein funktional und auf den politischen Zweck ausgerichtet, die Inszenierungen sind mit komplexer Bühnentechnik ausgestattet und in Bezug auf die Beziehung AkteurIn – Publikum vollkommen neu. Die beiden Sphären gehen ineinander über und der Zuschauer, die Zuschauerin wird als notwendiger Bestandteil des Gesamten

8 R.: Erwin Piscator, Volksbühne Berlin, Uraufführung: 26. 5. 1924.

9 R.: Erwin Piscator, Volksbühne Berlin, Uraufführung: 20. 2. 1926.

10 Vgl. Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S. 89ff.

11 R.: Erwin Piscator, Volksbühne Berlin, Uraufführung: 23. 3. 1927, abgesetzt am 9. 4. 1927.

12 Vgl. Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, S. 96f.

adressiert. Gezeigt werden unter anderen *Hoppla, wir leben!* von Ernst Troller,¹³ *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*¹⁴ von Max Brod und Hans Reimann und Alexej Tolstois *Rasputin, die Romanovs, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*,¹⁵ wofür Traugott Müller eine sogenannte Globus-Bühne entwickelt; auf dieser halbrunden Bühne ist es möglich, drei Filme gleichzeitig zu zeigen.¹⁶ Auch bei *Hoppla, wir leben* kommt komplexe Bühnentechnik zum Einsatz: es gibt Laufbänder, hebbare Elemente und Metallkonstruktionen, die Bühne setzt sich aus verschiedenen Ebenen zusammen und ist mehrstöckig. Solche komplexen technischen Konstruktionen und vor allem der Einsatz filmischer Mittel werden von nun an ein wichtiges Element der hier manifestierten Idee des politischen Theaters sein. In direktem Bezug zu dieser dynamischen Bühnentechnik steht der Umgang mit Historischem, Piscator schafft geschichtliche Montagen, welche eine Inbezugsetzung erlauben, unterschiedliche zeitliche Ebenen werden aneinandergereiht und finden so zu einer Verortung. Solch komplexe Montagen erlauben eine Analyse und Dynamisierung der Inhalte, welche aktuell und hochpolitisch sind und sich auf den Proletarier, die Proletarierin und deren Lebenswirklichkeiten konzentrieren.

Piscator sieht die geistige und soziale Struktur der Gesellschaft ebenso im Wandel wie die theatrale Situation, weshalb er auf der Suche nach einer neuen Dramaturgie die selbsternannte „kritische Objektivität“¹⁷ ausruft. Als Ausdruck und Träger dieser neuen Dramaturgie fungieren die technischen Innovationen, allen voran das filmische Medium. Zur Verwirklichung einer solchen neuen Dramaturgie brauche es einen vollkommen neuen Theaterraum, einen komplexen, technisierten Theaterbau. 1927 findet Piscator im Architekten Walter Gropius einen Partner, der damalige Gründer und Leiter des Bauhauses in Dessau erarbeitet gemeinsam mit dem Theatermacher Pläne für das sogenannte Totaltheater. Wie ein solches beschaffen ist, drückt Piscator selbst so aus: „'Totaltheater' – das ist ein Gebäude, das 'total' bespielbar, in dem der Zuschauer als Raum-Mittelpunkt von einer 'totalen' Bühne umgeben, mit ihr 'total' konfrontiert ist.“¹⁸ Ausgegangen wird vom Publikum, welches direkt umfasst wird vom Geschehen, diesem nicht „hinter dem Vorhang entrinnen“ kann, wie Gropius geradezu bedrohlich formuliert.¹⁹ Um diese neue, objektive Dramaturgie räumlich umzusetzen, wird der theatrale Raum vollkommen

13 R.: Erwin Piscator, Erste Piscator-Bühne am Nollendorfplatz, Uraufführung: 3. 9. 1927.

14 R.: Erwin Piscator, Felix Gasbarra, Leo Lania, Bertolt Brecht, Erste Piscator-Bühne am Nollendorfplatz, Uraufführung: 23. 1. 1928.

15 R.: Erwin Piscator, Felix Gasbarra, Leo Lania, Bertolt Brecht, Erste Piscator-Bühne am Nollendorfplatz, Uraufführung: 10. 11. 1927.

16 Vgl. Gehse, *Medien-Theater*, S. 27.

17 Vgl. Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 135.

18 A. a. O., S. 136.

19 Vgl. a. a. O., S. 135.

neu geordnet, die bisherigen Konventionen des Theaters werden aufgegeben. Was Piscator und Gropius schaffen möchten, ist ein *totaler* Möglichkeitsraum,²⁰ der den Zuschauer, die Zuschauerin einbettet und als notwendige schöpferische Kraft anspricht, auf den Intellekt des Publikums zielt. Um dies zu erreichen, ist vor allem *totale* Beweglichkeit notwendig: aufwendige Bühnentechnik ermöglicht dynamisches Geschehen von allen Seiten, die Abschaffung des Bühnengrabs und eine offene, interaktive Beziehung zwischen AkteurIn und ZuschauerIn. Was auf dieser Bühne gezeigt wird, ist das Leben selbst: die *totale* Wirklichkeit wird abgebildet, um nicht nur eine Diskussion und ein Nachdenken, sondern eine notwendige Stellungnahme des Publikums zu erzielen. Ein proletarisches Ideal wird hier gleich einem Spiegel gezeigt. Piscator lehnt Theater als reines Unterhaltungsmedium und die Guckkastenbühne des bürgerlich traditionellen Illusionstheaters ab und entsinnt mit dem Totaltheater eine hochpolitische Vision. Der theatrale Raum wird zu einem Reflexions- und Diskussionsraum, hier versammelt sich die Masse des proletarischen Volks und bezieht Stellung im historischen Gefüge. Theater wird Agitation und hier sieht Piscator das Potenzial einer Revolution. Piscator zitiert Bertolt Brecht, der im Mai 1939 in einem Vortrag über die demokratisierenden Entwürfe treffend Folgendes sagt:

„Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenenden öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. [...] Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen.“²¹

2.1.2 Proletarisches und politisches Theater

In der Endphase des Ersten Weltkriegs kommt es zum Sturz der deutschen Monarchie und 1918 wird die Weimarer Republik ausgerufen, doch diese steht auf wackligen Beinen, die wirtschaftlichen und sozialen Umstände sind instabil. Das Land ist gebeutelt von den

20 Vgl. Lehmann, „Bruchstücke zu einem Denken des Theaters als Möglichkeitsraum“

21 Piscator, *Zeittheater*, S. 327.

Kriegsfolgen und es herrscht soziale Ungerechtigkeit, der Unmut in den niederen Klassen wie der Proletarier wächst stetig und die soziale Spannung ist groß. Die eigenen Erfahrungen als Soldat und die November-Revolution im Rücken, beschäftigt sich Piscator auf der Suche nach der neuen, demokratischen Form der Dramaturgie mit der Arbeiterklasse. Kurz nach Gründung der Weimarer Republik tritt er der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) bei. Piscator ist stets genau informiert über die Vorgänge in der Sowjetunion und ist begeistert von der dort geglückten Oktober-Revolution, was dazu führt, dass er das Theater als pädagogische Stätte ausruft und sich selbst als Arbeiter im Klassenkampf wahrnimmt. In der moralischen Anstalt Theater solle vor allem diskutiert und verändert werden, das Leben gezeigt werden:

AdressatInnen als Publikum sind die ArbeiterInnen, die sich im Klassenkampf befindliche Schicht des Proletariats. Um auf diese einwirken zu können, einen revolutionären Kern zu säen, wird die proletarische Lebenswirklichkeit nicht nur inszeniert, sondern das Proletariat solle auf die Bühne gebracht werden. Der Arbeiter, die Arbeiterin wird direkt angesprochen und miteinbezogen, wird zu einer gestalterischen Kraft im Theater und zu einer politischen Kraft im Leben.

Eine solch dezidiert politische Auffassung von Theater, später selbst als „Laboratorium für den neuen, den nächsten Menschen“²² bezeichnet, formuliert Piscator 1920/21 in seiner Programmschrift *Proletarisches Theater* aus, die die Gründung des solchen festhält. Diese Theaterform spricht sich deutlich gegen die traditionelle Funktion des Theaters als Unterhaltung aus und legt fest, dass ein Proletarisches Theater ein politisches Programm verfolge, bewusste Propaganda betreibe und einen pädagogischen Auftrag verfolge. Theater wird zum Zweck. „Wir verbannten das Wort 'Kunst' radikal aus unserem Programm, unsere 'Stücke' waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen und 'Politik treiben' wollten.“²³ Der Arbeiter, die Arbeiterin wird nicht nur angesprochen, die Lebenswirklichkeit nicht nur thematisiert, sondern die ArbeiterInnen nehmen aktiv an der Gestaltung teil, beschäftigen sich mit der Realität. Leben wird Theater, Theater wird Politik, die Grenzen zwischen Agitation und Propaganda verschwimmen und revolutionärer Keim gedeiht. Das Proletarische Theater solle „im Leben“ stattfinden, in Gaststätten und Versammlungsräumen spielen, nahe an der proletarischen Masse sein. Piscators radikal politische Idee kann nicht finanziert werden und das Proletarische Theater hält sich gerade ein Jahr; was aber bleibt, ist die theatrale Form als Mittel zur Propaganda.

„Damit [...] hatte das Theater als Kunstinstitution eine Änderung seiner Funktion vollzogen. Es

22 A. a. O., S. 328.

23 A. a. O., S. 39.

hatte wieder einen Zweck erhalten, der im Bereich des Gesellschaftlichen lag.“²⁴ Piscator wird sich bald darauf 1924 an die Volksbühne begeben, um dort, wie oben erwähnt zum Oberspielleiter zu werden und sich auf das Experimentieren mit technischen Mitteln zu konzentrieren. Dort entwickelt er den Grundstein seiner neuen Dramaturgie und entdeckt die Technik als konstitutives Element, mit welchem er ab 1927 an seiner eigenen Bühne am Nollendorfplatz freier experimentieren kann. In Piscators Inszenierungen ergibt sich als Ausdruck der ausgerufenen neuen, objektiven Dramaturgie eine radikale Konzentration auf die Lebenswelten des Proletariats, welche verbunden mit komplexen technischen Mitteln ihre revolutionäre Wirkung entfalten.

Wie die politische Idee als Programm auf die Bühne gebracht werden kann, verfeinert Piscator 1927 in seiner Schrift *Das politische Theater*, indem er über seine bisherigen Erfahrungen und Inszenierungen reflektiert und die geistige, revolutionäre Aktivierung des Publikums als wichtiges Element des Theaters festlegt. Sich vom (traditionellen) Kunstbegriff weiter abwendend, verdeutlicht Piscator wie er das gesamte Leben als politisch durchdrungen versteht: „In Wirklichkeit gibt es heute kein Gebiet menschlicher Betätigung, das von der Politik unberührt geblieben wäre. Die soziale Spannung, unter der die Welt seit einigen Jahrzehnten steht, erlaubt selbst den Toten nicht, neutral zu sein.“²⁵ Das Theater als „geistiges Institut“ könne sich dieser sozialen Spannung nicht enthalten und sei zur „politischen Anstalt“²⁶ geworden. Das politische Geschehen ist allerdings nicht eine äußere Größe, die auf das Innen des Theaters einwirkt, sondern das theatrale Geschehen entspringt direkt aus dem Politischen, das Politische hat schöpferischen Anteil. Im Dienst der politischen Propaganda stehend, sprechen die Stoffe und die Bühnenraumgestaltung die arbeitende Masse an, richten sich an ein Kollektiv; mittels Diskussionsanstoß und Verhandlung hochaktueller politischer Themen wird ein revolutionärer Kern gesät und ein gemeinsam kämpfendes Kollektiv geschaffen. In der Beschreibung des Politischen Theaters lässt Piscator seine bisherigen Erfahrungen einfließen und verliert auch einige Worte über die Aufgaben des Schauspielers, der Schauspielerin: diese/r müsse ganz im Dienst der „Sache“ stehen, wie Piscator die propagandistische Aufgabe bezeichnet, und solle nicht zu einem Stellvertreter, zu seiner Stellvertreterin, sondern zur Verkörperung des kollektiven Menschen werden. Dieser ist ganz durchdrungen von „der Sache“, verkörpert die politische Idee und ist Teil der Masse.

24 A. a. O., S. 45.

25 Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 12.

26 Ebd.

2.2 Aufbau und Funktionen

Um seine politischen wie technisch innovativen Visionen zu vereinen, ein allumfassendes, *totales* Theater zu schaffen, das längst nicht mehr Kunst, sondern Politik ist, benötigt Piscator einen radikal neuen Raum. Das Totaltheater-Konzept ist politische Vision und umfasst mehrere Elemente: komplexe Bühnentechnik erlaubt totale Beweglichkeit, nicht nur der Agierenden, sondern auch der einzelnen ineinandergreifenden Bühnenebenen; das politische Außen wird zum Innen und wirkt als konstituierendes Element, der Zuschauer, die Zuschauerin und deren eigene Lebenswelt sind genauso schöpferisch beteiligt. Auf der visuellen Ebene wirken filmische Mittel und besonders der Einsatz von Licht. Der Bühnenraum ist fabriksartig gestaltet; es gibt Rolltreppen, Fahrbänder und bewegliche Elemente, welche an einen maschinellen Arbeitsraum erinnern. Alle Elemente ergänzen sich gegenseitig und schaffen gemeinsam das von Piscator beschworene objektive, *totale* Raumgefühl.

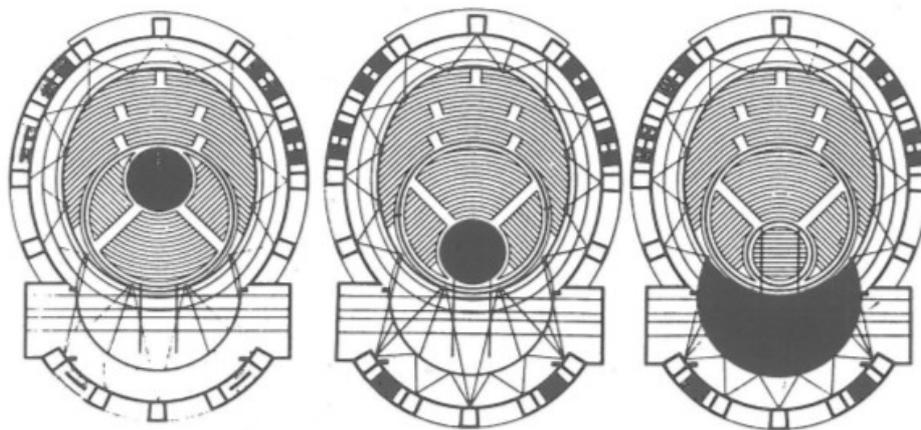
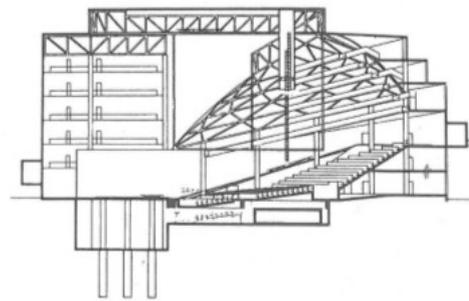


Abbildung 1: Originalskizzen; Grundriss mit unterschiedlicher Nutzung der vorderen Parkettscheibe

2.2.1 Entwurf Gropius'

1927 findet Piscator im Bauhaus-Architekten Walter Gropius einen Partner, der es möglich macht, die politische Vision in einen Gebäudeentwurf zu transformieren. Der damalige Direktor und Gründer des Bauhauses setzt sich für die Demokratisierung und Rationalisierung des Bauens

ein und kennt theatrale Raumexperimente bereits aus der funktionalen Sicht seiner Schule. Ab 1925 hat das Bauhaus seine eigene Bauhausbühne-Abteilung, hier setzen sich vor allem Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy oder Farkas Molnar mit der räumlichen Gestaltung des Theaters auseinander und entwickeln mechanisch-dynamische Entwürfe. Diese Tendenz hin zu einer Technisierung und Dynamisierung des Theaterraumes findet sich jedoch nicht nur am Bauhaus; in Österreich sind etwa der Architekt und Bühnenbildner Friedrich Kiesler mit seinem Konzept der Raumbühne oder Oskar Strnads zahlreiche Entwürfe ringförmiger Bühnen zu nennen.



3b Längsschnitt

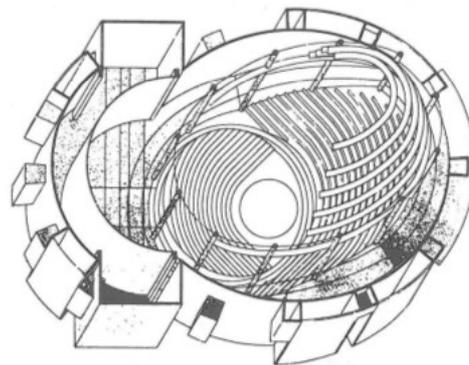


Abbildung 2: Originalskizzen; Seitenansicht und isometrische Ansicht

Gropius setzt sich mit den detailreichen Ideen Piscators auseinander und gemeinsam erarbeiten sie das Totaltheater-Konzept. Die Vorstellungen des Theatermakers sind durchaus eine Herausforderung, die Gropius aber gerne annimmt:

„als erwin piscator mir die planung seines neuen theaters übergab, stellte er mit der kühnen selbstverständlichkeit seines ungebrochenen temperaments eine fülle utopisch erscheinender forderungen auf, die darauf abzielten, ein technisch hochentwickeltes, variables theaterinstrument zu schaffen, das den veränderlichen anforderungen verschiedener spielleiter genüge, und das in hohem grade die möglichkeit biete, die zuschauer aktiv an dem scenischen geschehen teilnehmen zu lassen, um es für sie wirksamer zu machen. dieses bühnenraumproblem hatte mich und meine freunde am bauhaus seit langem beschäftigt. [...] mein 'totaltheater' (d.r.p.a.) ermöglicht es dem jeweiligen spielleiter mit hilfe sinnreicher technischer einrichtungen innerhalb derselben vorstellung auf der tiefenbühne oder auf dem proscenium oder auf der rundarena, bzw. auf mehreren dieser bühnen zugleich zu spielen.“²⁷

27 Piscator, *Zeittheater*, S. 118f, Piscator zitiert Walter Gropius, Bauhaus'sche Kleinschreibung im Original, die

Der Architekt kombiniert die Erfahrungen am Bauhaus, die sich vor allem immer wieder mit dem Publikum im dynamisierten Theaterraum auseinandersetzen, mit Piscators Ideen und entsinnt eine Raum-Maschine, ein *total variables* technisches Konstrukt, das den Zuschauer, die Zuschauerin umhüllt, hineinreißt ins Geschehen. Bestehend aus einer sogenannten Hauptbühne, einer Arena-Mittelbühne und einer Rundbühne umfasst der Entwurf mehrere Bühnenebenen, die gleichzeitig bespielt werden können und alle drehbar, schwenkbar bzw. hebbar sind, sich teilweise sogar ineinander drehen lassen. Der Zuschauerbereich ist oval, die Hauptbühne besteht aus drei Teilen und greift in den Zuschauerraum hinein, ein Teil des vorderen Parketts ist absenkbar und kann als Proszenium genutzt werden. Das Bespielen ist von allen Seiten möglich, da bewegliche Gerüste und Treppen vorgesehen sind; Bühnenwagen befahren Bahnen, welche rund um den Zuschauerraum angelegt sind und bespielbare Gänge verlaufen durch die Sitzreihen hindurch. Das angesprochene kleine Proszenium ist eingefasst von einer großen, drehbaren Parkettscheibe, welche um 180 Grad gedreht werden kann und wie Gropius es ausdrückt, zu einer „vollständigen verwandlung des hauses“²⁸ führt. Alle technischen Mittel können auch während der Inszenierungen genutzt werden und dienen vor allem dem Ziel, das Publikum vollkommen ins Geschehen zu integrieren, ein allumfassendes Raumerlebnis zu schaffen. Diese umfassende Maschinerie bewirkt vor allem eines: der Zuschauer, die Zuschauerin wird beweglich, und zwar erstmals im wörtlichen Sinne.²⁹ Bewegung wird nun nicht mehr im psychischen Sinne gedacht, sondern im physischen, was das Publikum zu einem aktiv teilhabenden werden lässt, womit eine gewisse Enthierarchisierung des theatralen Raumes einhergeht. Verteilt sich das theatrale Geschehen überall im Raum, ist das Publikum ein Teil davon und die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum werden durchlässig und verschwimmen im *totalen* Raum. Die gedachte vierte Wand verschwindet und das Publikum wird zum vervollständigenden und notwendigen Teil des Ganzen.

Ein Großteil der Schriften von Piscator wie auch von Gropius ist bis heute erhalten geblieben und damit auch die detailreichen Skizzen des Totaltheaters, die der Architekt seinerzeit angefertigt hat. 2004 präsentiert der Architekt Javier Nuñez Soria im Rahmen der Ausstellung

Abkürzung d.r.p.a. steht für „deutsches Reichspatent angemeldet“.

28 A. a. O., S. 119.

29 Ein tatsächlich freies Bewegen des Publikums im Raum war allerdings nicht vorgesehen. Die geplanten Sitze sind jedoch beweglich, lassen sich kippen und drehen.

*Absent Architectures of the 20th Century*³⁰ in Madrid ein animiertes 3D-Modell des Totaltheaters,³¹ welches Daten aus Gropius' Plänen nutzt und diese mit Bühnenbildern aus tatsächlichen Piscator-Inszenierungen kombiniert. Das virtuelle Modell ist Teil eines Kurzfilms und macht es erstmals möglich, sich die komplexe Dynamik des Gropius'schen Entwurfs vorzustellen. Was hier besonders gut veranschaulicht wird, ist die Einbindung der Projektionsflächen ins theatrale Geschehen und deren raumerfüllende Wirkung, welche bis ins Außen dringt. Im Folgenden werden einige Screenshots aus dem Animations-Video gezeigt, um die technischen Funktionen des Totaltheaters zu erläutern und den Raumaufbau zu verdeutlichen.

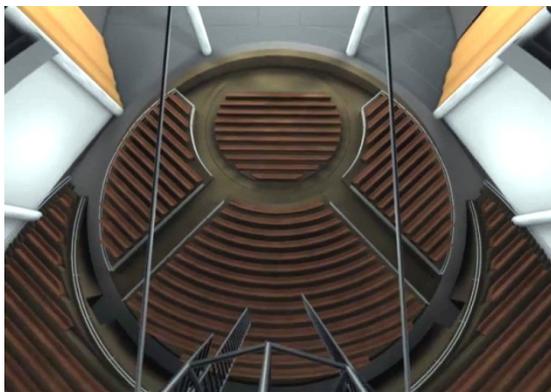


Abbildung 3: vordere Sitzreihen im Ausgangszustand

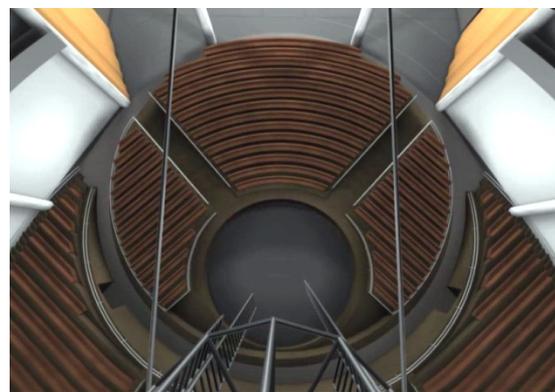


Abbildung 4: vordere Sitzreihen um 180 Grad gedreht

Abbildung 3 und 4 zeigen den um 180 Grad drehbaren vorderen Bereich der Sitzreihen mit dem absenkbaaren Teil des vordersten Parketts, welches in der zweiten Abbildung versenkt und als beispielbares Proszenium zu sehen ist. Abbildung 5 und 6 zeigen einen Eindruck des Raums als ganzen, wobei auch hier der vordere Teil des Parketts abgesenkt wurde. Deutlich ist hier zu sehen, welche große Bedeutung die filmischen Projektionen haben: Den Leinwänden wird viel Platz eingeräumt; ganz wie von Piscator imaginiert, umfassen diese den gesamten Raum und garantieren Geschehen von allen Seiten. Die gezeigten Projektionen sind der Inszenierung *Das trunkene Schiff* – 1926 noch in der Volksbühnen-Zeit Piscators entstanden – entnommen und sind von George Grosz entworfene Projektions-Kulissen.

30 Corredor Sierra, Beatriz, Ministry of Housing (Hrsg.), *Absent Architecture of the 20th Century*, Madrid: 2004; digitaler Ausstellungskatalog, Link: <https://www.fomento.gob.es/NR/rdonlyres/4A6899B3-D1C8-48F0-96CB-CC7D787C9202/123676/Arquitecturasausentes.pdf>, Zugriff am 18. 10. 2016.

31 *Walter Gropius Total Theatre 3d Visualization*, R: Javier Nuñez Soria, Link: <https://vimeo.com/59497126>, Zugriff am 18. 10. 2016.

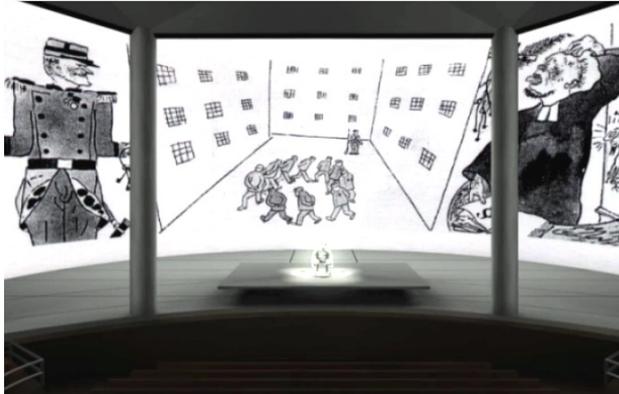


Abbildung 5: allumfassende Projektionen verbinden sich mit dem Bühnengeschehen



Abbildung 6: Kombination unterschiedlicher Projektionen auf mehreren Leinwänden

Die filmischen Bilder nehmen Bezug auf das Bühnengeschehen und bieten eine erweiterte Ebene des Kommentars. Die unterschiedlichen Elemente des Theatralen greifen ineinander und sind beweglich und veränderbar, durch diese Gestaltung entsteht Lebendigkeit und Dynamik, welche auf den Abbildungen 7 und 8 deutlich zu spüren ist. Die Leinwände reichen bis an die Decke und bespannen fast alle Wände des Theaterraumes, ergänzen das Bühnengeschehen oder kommentieren es. Was bei der Animation außer Acht gelassen wurde, ist die Bespielung der Decke, für diese hat Piscator Wetterdarstellungen im Sinne einer gläsernen Decke angedacht. Auch die Sitzreihen wirken hier zu starr, waren doch ursprünglich um 360 Grad drehbare Sitze geplant, auf denen sich die ZuschauerInnen nach allen Seiten drehen können würden.

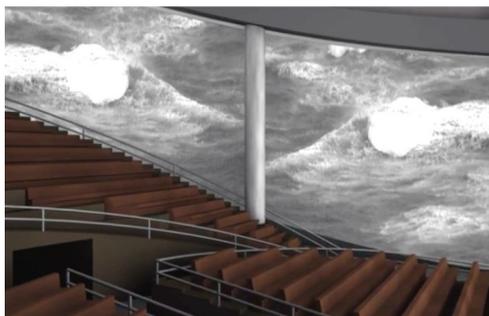


Abbildung 7: dynamisches Geschehen



Abbildung 8: unterschiedliche Elemente gehen ineinander über

Fest steht, dass sich Gropius' Entwurf durch besondere Dynamik auszeichnet und auf ein demokratisches, partizipatives Verständnis von Theater zielt. Mit Betonung auf den Intellekt wird vom Zuschauer, von der Zuschauerin eine vervollständigende Leistung verlangt, welche die einzelnen Elemente aufeinander bezieht, womit das individuelle Erlebnis im Mitwirken des

Publikums entsteht. Wie auch Brecht lehnt Piscator die Vorstellung der sogenannten vierten Wand ab, was sich in der Dynamik des Entwurfs abbildet, wenn die unterschiedlichen Orte des Theaterraumes ineinander übergehen und sich die technischen Apparaturen fast unscheinbar in den Raum einfügen. Der Publikumsraum ist variabel und beweglich genauso wie der Bühnenraum und durch Aktivierung des Zuschauers, der Zuschauerin wird diese/r direkt ins Geschehen integriert.

2.3 raumbezogene Besonderheiten

2.3.1 Bewegung und Beweglichkeit

Ist mit Bewegung gemeinhin ein Begriff gemeint, welcher Vorgänge psychischer und physischer Natur meinen kann, ist der Gebrauch in Bezug auf Inszenierungen meist einseitig. Der Leipziger Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi bezeichnet den Begriff als eine Metapher:

„Der Begriff der Bewegung wird seit Jahrhunderten immer wieder verwendet, um die einheitsstiftende emotionale Wirkung des Theaters auf sein Publikum zu beschreiben, insofern stets im Modus der Metapher. Eine übertragene Redeweise, die eben das ausschließt, was eigentlich, wörtlich gesagt wird.“³²

Der Gropius'sche Entwurf hebt diese Metapher nun endgültig auf und meint Bewegung im tatsächlichen Sinne. Sein *totaler* Theaterraum ist – ganz im Sinne des Bauhaus-Gedanken – vor allem eines, nämlich funktional. Mit all seinen technischen Elementen, den drehbaren, beweglichen, senkbaren und schwenkbaren Teilen ist der theatrale Raum selbst in Bewegung und schafft eine Immersivität, die den Zuschauer, die Zuschauerin ins Geschehen hineinzieht und als aktiven Teil dessen integriert, somit bewegt. Hat Piscator seine Laufbahn am Theater als junger Mann zwar an einem traditionellen Hoftheater – damals noch als Schauspieler³³ – angefangen, bewegen sich seine Ideen nun radikal weg vom heiligen und übercodierten, apollinisch ausdekorierten Raum des Guckkastentheaters. Gemeinsam mit Gropius entwirft er einen theatralen Raum, der dem Volk näher ist: eine Fabrik; eine Arbeitsstätte, in der gemeinsam

32 Primavesi, *Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis*, S. 87.

33 Vgl. Piscator, *Zeittheater*, S. 465.

geschaffen wird. Piscator konstatiert das „Zeitalter der technischen Schöpfungen“, woraus eine „Technisierung der Bühne“ nur logisch folgen könne³⁴ und träumt von einer „großen Montagehalle mit vielen beweglichen Brücken, Aufzügen, Kränen, Hebezeugen und Motoren“³⁵ als idealem Theaterraum. Gespielt wird auch zwischen den Zuschauerreihen, selbst die Sitze sollten drehbar sein, damit das Geschehen von allen Seiten erfahrbar und umfassend auf das Publikum einwirke. Ja, es ist sogar eine „Wolkenmaschine“ vorgesehen, welche die Decke des Gebäudes mit naturähnlichen Phänomenen wie Nebel, Wolken und Sternenhimmel per Projektion bespielen kann. Die Dekoration wird zur Konstruktion und die Bühne zur funktionellen Apparatur.

„Das Theater mit dem drehbaren Zuschauerraum wurde entwickelt, weil die Zuschauer, so empfinde ich, für das Stück genauso wichtig sind wie die Schauspieler selbst. Man stelle sich, wenn möglich, ein Stück vor, das in einem leeren Theater aufgeführt wird! Das Ziel des Theaters ist es, den Zuschauer in die Handlung einzubeziehen [...].“³⁶

Bewegung meint nun nicht mehr (nur) die psychische Ebene, also die emotionale Ergriffenheit, sondern ein körperliches, somit aktives Teilhaben am theatralen Geschehen. Dynamisch bewegt wird sich auch zwischen den unterschiedlichen Ebenen und historischen Elementen, der theatrale Raum stellt genauso wie das theatrale Geschehen eine Montage homogener Elemente dar. Das Publikum wird Teil eines gemeinsam erlebten Prozesses, befindet sich als TeilnehmerIn im Mittelpunkt der Handlung und bekommt im *totalen* Theaterraum, welcher ein enthierarchisierter ist, schöpferische Aktivität und Mündigkeit zugesprochen. Von allen Plätzen aus kann der Handlung auf die gleiche Weise gefolgt werden, der elitäre Blick, der sich ausschließlich nach vorne richtet, ist genauso abgeschafft wie der trennende Bühnengraben und die imaginierte vierte Wand. Gropius' komplexe Bühnentechnik schafft Nähe und Bewegungsfreiheiten im kollektiven Erlebnis; das Totaltheater ist ein „maschinelles Standardtheater, das in der Lage ist, die völlige Einheit von Bühne und Zuschauerraum herzustellen“,³⁷ so bringt es Piscator auf den Punkt.

34 Vgl. Koneffke, *Theater-Raum*, S. 111.

35 Piscator, *Schriften 2. Aufsätze – Reden – Gespräche*, S. 51.

36 Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 59.

37 Piscator, *Zeittheater*, S. 270.

2.3.2 Kollektiver Schöpfungsprozess

War oben die Rede von einem Theater, dessen Zweck rein auf das Politische ausgerichtet ist, ist es die Gropius'sche Raummaschinerie, die diese Wirkung vollendet zur Anwendung bringt. Laut Piscator bilde sich die radikal neue Dramaturgie genauso wie der begleitende gesellschaftliche Wandel am Theaterbau ab³⁸ und der Zuschauer, die Zuschauerin wird als ein aktiv teilhabender Teil des Geschehens begriffen. Ganz im Sinne Wsewolod Meyerholds, der in Russland etwa zur gleichen Zeit ganz ähnliche Ziele der politischen Aktivierung verfolgt, spricht Piscator dem Publikum als „Zuspieler“,³⁹ als Zuspielderin „schöpferische Tätigkeit“⁴⁰ zu. Analog dazu präsentiert Meyerhold ein Modell, welches das Publikum als „vierte schöpferische Kraft“⁴¹ miteinschließt und zu einem notwendigen Teil des Gesamten macht.

„Ja, ich bin der Überzeugung, daß eine solche neue schöpferische Tätigkeit, die außer dem Autor und dem Darsteller auch den Zuschauer umschließt, der nachgerade zum Zuspielder wird, das Theater einmal ganz deutlich [...] abgrenzen kann und es dann vielleicht in seiner eigenen Form unersetzlich machen wird.“⁴²

Der Zuschauer, die Zuschauerin wird somit auf die gleiche Ebene wie AutorIn, RegisseurIn oder SchauspielerIn gehoben, das *totale* Werk findet seine Vervollständigung in der imaginativen Leistung und Auseinandersetzung des Publikums mit dem Geschehen. Der Zuspielder, die Zuspielderin wird zum Akteur, zur Akteurin und die AkteurInnen auf der Bühnen werden gleichsam zu „Mitzuschauern“,⁴³ die gewohnten Rollen werden neu verteilt und alle TeilnehmerInnen sind gleichermaßen beteiligt am gesamten Erlebnis. Die Distanz zwischen Bühnenraum und Publikumsraum ist aufgehoben, um „den Zuschauer als selbstverständlichen Partner“⁴⁴ miteinzubeziehen. Das theatrale Geschehen findet nicht mehr nur auf der Bühne statt, sondern von allen Seiten und das Publikum kann sich nicht entziehen, weiß, es „ist betroffen.“⁴⁵ Im immersiven Wirkraum ist der Zuschauer, die Zuschauerin aktiver Teil des theatralen

38 Vgl. a. a. O., S. 117.

39 A. a. O., S. 327.

40 Ebd.

41 Vgl. Meyerhold, Wsewolod, „Der Zuschauer als 'vierter Schöpfer“.

42 Piscator, *Zeittheater*, S. 327.

43 Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 90.

44 Piscator, *Zeittheater*, S. 301.

45 Ebd.

Geschehens und sieht sich in der Verantwortung, sich zu positionieren. Gefragt ist eine Bezugnahme zu den politischen Inhalten und eine Situierung im historischen Gefüge, das Anerkennen der eigenen politischen Verortung und Verantwortung. Hier liegt das aktivierende Potenzial, welches das Publikum im Erleben einer geteilten Geschichte zusammenschweißt zur Masse, zum demokratischen Kollektiv.

2.3.3 Leben und Realität im *totalen* Immersionsraum

Ein besonderes Novum stellt Piscators Gebrauch von Filmprojektionen dar; schon an der Volksbühne beginnt er 1924 mit Diaprojektionen zu experimentieren und Gropius schafft den technischen Rahmen, um filmische Projektionen, welche Piscator im Gegensatz zum Theater als „direktes Kind der Technik“⁴⁶ ansieht, dynamisch einsetzen zu können. Der Entwurf sieht allumfassend an den Wänden und der Decke gespannte Leinwände vor, die sich über den gesamten Theaterraum erstrecken und den theatralen Raum des Geschehens erweitern, auf einer weiteren sinnlichen Ebene erfahrbar machen und die *totale* Dynamik des gesamten Baus weiter fortsetzen. Die Projektionen fungieren als Kommentar und Inbezugsetzung des Geschehens auf der Bühne, können eingesetzt werden als „die dramatische Handlung unterstützender, weiterführender oder vorausseilender Faktor oder berichterstattender, und er [der Film, Anm.] kann auch ganz einfach als lebende Filmkulisse dienen.“⁴⁷

Der von Piscator gewählte Ausdruck der lebenden Kulisse ist besonders eindrücklich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass das Totaltheater eine dem Proletariat lebensnahe Fabrik darstellen sollte. Das Geschehen – nicht nur das filmische – im Raum wird durch die komplexe Technik „zum Leben erweckt“, berührt und bewegt im tatsächlichen Sinne und stellt nichts anderes dar als das Leben, nahe Lebensrealität.

„Piscator hat sich in genialer Weise bei seinen Inszenierungen des Films bedient, um die Illusion scenischer Darstellungen zu verstärken. Seiner Forderung, allenthalben Projektionsebenen und Filmapparate einzuordnen, habe ich besonderes Interesse entgegengebracht, da ich im Vorgang der Lichtprojektion das einfachste und wirksamste Mittel moderner Bühnenscenerie erblickte. Denn in dem Neutrum des verdunkelten

46 Vgl. a. a. O., S. 269.

47 Vgl. ebd.

bühnenraums kann man mit Licht bauen und mit abstrakten oder gegenständlichen Lichtbildmitteln – im Standbild oder im bewegten Bild – scenische Illusion schaffen, durch die sich das reale Theaterrequisit und die Kulisse zum größten Teil erübrigt.“⁴⁸

Wie Gropius verdeutlicht, handelt es sich weiterhin um eine Illusion, erzeugt vom Lichtapparat, aber der Einsatz filmischer Bilder, welche als Art Kommentar eine erweiterte Ebene der Auseinandersetzung schafft, erweitert den theatralen Handlungsraum und greift hinaus in ein Außen, in die Realität, in das Leben. Der architektonische Entwurf beinhaltet lichtdurchlässige Außenmauern, eine Art Hülle, welche Einblicke gewährt und andererseits das Geschehen ins Außen strahlen wie wirken lässt. Hier geschieht eine Verschmelzung von Innen und Außen (siehe Abbildung 9 – 12). Nicht nur das Licht der Filmprojektoren strahlt über die baulichen Begrenzungen hinaus auf die Straße – ins Leben –, auch die inhaltliche Ebene des Geschehens steht in Korrespondenz mit dem Außen der Lebensrealität. Werden die Stoffe aus realen Begebenheiten und politischen Skandalen entlehnt und vom Bühnengeschehen kommentiert oder werden Filmausschnitte oder Dokumentationen als ergänzende Ebene eingesetzt, ist es das Außen, welches auf Innen wirkt. Diese Bewegung funktioniert auch in die umgekehrte Richtung, ist es doch ein revolutionärer und politisch aktivierter Keim, der seinen Ursprung im Immersionsraum Totaltheater nehmen sollte. Zwischen den Lichtstrahlen des Filmprojektors und der politischen Wirkung, die vom Gesamtwerk ausgeht, herrscht eine Analogie: wie sich die leuchtenden Strahlen im gesamten Raum ausbreiten, sich von allen Seiten nähern, das Publikum „erleuchten“ und sich ihren Weg nach draußen bahnen, ist es auch die politische Botschaft, die Aktivierung des Kollektivs als politische AkteurInnen, die nicht an die begrenzten Räumlichkeiten einer Inszenierung gebunden ist und ins Außen drängt, ihre „strahlende Kraft“ im Leben verbreitet. Piscator und Gropius streben mit ihrem Totaltheater-Entwurf nicht das Weiterführen einer bürgerlichen Tradition an, sondern fördern proletarische Kultur, betreiben „anstelle von Kunst Agitation.“⁴⁹ Die Grenze zwischen Innen und Außen ist genauso durchlässig wie die Grenze zwischen Kunst und Lebenswelten, Kunst werde in Politik überführt.⁵⁰

48 Piscator, *Zeittheater*, S. 120, Piscator zitiert Walter Gropius, Bauhaus'sche Kleinschreibung im Original.

49 Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 151.

50 Vgl. ebd.

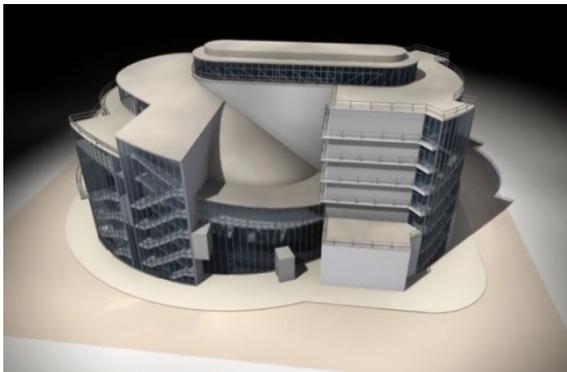


Abbildung 9: Gesamtansicht



Abbildung 10: durchlässige Glashülse als Außenfassade

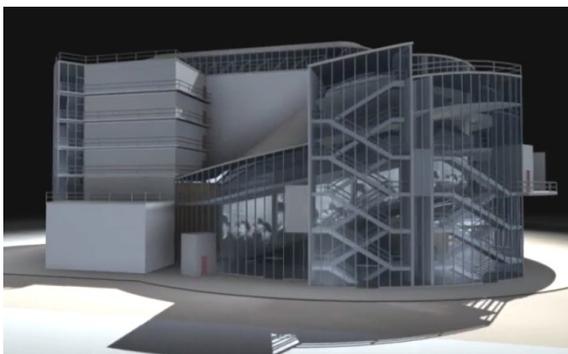


Abbildung 11: seitliche Gesamtansicht mit außen sichtbaren Projektionen



Abbildung 12: Gesamtansicht von vorne; Fassade vollständig aus Glas und durchscheinendes Inneres

Als Strategie zur Umsetzung dieser politischen Wirkung dient nicht nur der Einsatz von Filmprojektionen, sondern vor allem auch eine Vereinfachung des Bühnenbildes. Versteht Piscator das Totaltheater als Fabrik, als lebensnahen Raum des proletarischen Publikums ist dieses möglichst schlicht und funktional zu halten. Das Totaltheater zeigt nicht für das Proletariat, es *ist* Proletariat, die Stoffe kommen aus dem Außen, das Innen wirkt weiter ins Draußen und umgekehrt. Dieses Verfahren ist auch an der Bühnenraumgestaltung erkennbar. Das illusionistische Hoftheater mit seiner Guckkastenbühne ist dem politischen Publikum längst fern geworden, Piscator lehnt diese als „verengend“ ab und möchte sie „sprengen.“⁵¹ Stark geprägt von ihrem Bauhaus'schen Umfeld verstehen er und Gropius die Bühne als einen dynamischen Möglichkeitsraum, in dem „mit Licht gebaut“⁵² gebaut wird anstatt mit aufwendiger Illusionsmalerei und ausufernder Dekoration. Alle Dekoration auf der Bühne des Totaltheaters erfüllt einen Zweck und Funktionales ist dekorativ; die Darstellung ist nicht

51 Vgl. Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 19.

52 Piscator, *Zeittheater*, S. 120.

naturalistisch, sondern symbolisch und expressiv.

„Bei Verzicht auf illusionistische Dekorationen ist alles auf den Schauspieler gestellt. Er spielt den Raum, ungedeckt, fühlt die Wände in sich selbst, er ist auch sprachlich gesteigert. Es entsteht eine stärkere Intensität, die Kontakte und Beziehungen der Personen sind stärker herausgearbeitet.“⁵³

Der Möglichkeitsraum erstreckt sich nicht mehr nur über die Bühne, sondern befindet sich überall, umfasst den Zuschauer, die Zuschauerin immersiv von allen Seiten. Bespielt wird der gesamte, der *totale* Raum und wird erfüllt von der Kraft des Agierenden, der Agierenden und der Interaktion mit dem Publikum. Gemeinsames Schaffen des Kollektivs lässt einen Raum entstehen, der einer politischen Versammlung gleicht. Piscator schätzt „die Realität der Umgebung des Menschen“ als einen der „notwendigsten Bestandteile“⁵⁴ des Theaters ein und sieht eine solche Realität nicht erfüllt von Bühnendekoration. Die traditionelle Guckkastenbühne gebrauchte illusionistische Elemente in einer zu großen Fülle und verstellte den Blick auf die Realitäten, die das Publikum wirklich bewegt. Piscator gebrauchte Lebenswelten fernab der Theatermauern als Material. Das Außen der Lebensrealität wird ins Innen, in den Theaterraum integriert, wirkt prägend auf diesen ein und wird gleichsam geprägt.

„Politisierung des Theaters heißt hier auch, die Zuschauer mit dem zu konfrontieren, was außerhalb der Theater vor sich geht. Der Einsatz des neuen Mediums sollte die dicken Mauern des Theater durchlässig machen für einen möglichst direkten und unverfälschten Zugriff auf die außentheatrale Wirklichkeit.“⁵⁵

Die Bewegung der Lichtstrahlen funktioniert in beide Richtungen und eine Wechselwirkung entsteht. Erkennbar bereits in früheren, verwirklichten Inszenierungen Piscators wirken Umstände und Probleme der Zeit auf die Gestaltung des theatralen Stoffes ein und geplante Bühnenbild-Entwürfe für das Totaltheater verdeutlichen, wie sehr diese inhaltliche Ausrichtung auf das Außen auch an der Gestaltung des Bühnenraumes erkennbar ist. Leben und Spiel vermischen sich im immersiven Raum des Totaltheaters und dem Publikum wird eine Möglichkeit der eigenen Verortung und Auseinandersetzung geboten. Das Totaltheater bietet

53 A. a. O., S. 301.

54 A. a. O., S. 268.

55 Roselt, „Mit Leib und Linse“, S. 38.

einen Möglichkeitsraum der politischen Versammlung und erschafft eine aktive, mündige Masse:

„Die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, das Hineinreißen jedes einzelnen Zuschauers in die Handlung schweißt das Publikum ganz zur Masse, für die Kollektivismus nicht ein angelernter Begriff bleibt, sondern erlebte Wahrheit wird, wenn es ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und Freuden sind, denen die Bühne des politischen Theaters Sprachrohr, Ausdruck und Gestalter ist.“⁵⁶

Die Botschaft Piscators, der politische Ton, zielt zwar auf ein mündiges Subjekt, das sich selbst verortet und die eigene Position hinterfragt, doch im Totaltheater gibt es nur die Masse. Angesprochen wird kein Einzelner, keine Einzelne, sondern ein Kollektiv. Das individuelle Subjekt geht auf in der Masse und erfährt sich selbst als Teil einer Gemeinschaft, ist mitbeteiligt am Erschaffen eines gemeinsam erlebten Raumes. Das Publikum als „Ausschnitt der Gesellschaft“⁵⁷ konstituiert die Gesamtwirkung der Inszenierung mit und aufgrund der wechselseitigen Beziehung zwischen Innen und Außen wird der politische Inhalt zurück ins Außen – in die Gesellschaft – getragen. Realität und Lebenswelten werden hier kommentiert, erlebt, anders gedeutet und alternativ erschaffen, das Kollektiv wird in einen Reflexionsprozess eingebunden. Sind am Theaterbau gesellschaftliche Tendenzen abzulesen und ist es das Proletariat, das nach Gleichheit und Aufhebung der Segregation strebt, ist die Aufhebung der Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum im Totaltheater als Symbol für eine gesellschaftliche Revolution zu lesen. Genauso wie diese trennende Grenze ist auch die zwischen Innen und Außen durchlässig, aufgehoben. Leben und Spiel greifen ineinander wie die Lichtstrahlen der Projektoren durch die durchlässigen Mauern drängen. Gropius' Vision des Theaterbaus der Zukunft ist gesellschaftlich geprägt wie sie auch prägend wirkt. Julia Stenzel spricht treffend von einer „politisierte[n] und politische[n] Ästhetik.“⁵⁸

2.3.4 Politisierende Wirkung

Wie die politische Theatervision Piscators und seines Architekten Gropius tatsächlich ausgesehen hätte, lässt sich heute nur noch anhand von Modellen und Skizzen eruieren, das

56 Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 21.

57 Koneffke, *Theater-Raum*, S. 112.

58 Stenzel, „Antikenräume, Gegenwärt Räume, hybride Räume“, S. 108.

Totaltheater wird zwar als Patent angemeldet,⁵⁹ (offiziell: wegen fehlender Finanzierung) aber nie gebaut. Als besonders hilfreich erweist sich die bereits erwähnte 3D-Animation des Architekten Javier Nuñez Soria. Erika Fischer-Lichte zweifelt die gewünschte revolutionäre Wirkung in Bezug auf die proletarische Politik an.⁶⁰ Das Wirken sieht sie vor allem bei ZuschauerInnen mit der entsprechenden Gesinnung, welche sich durch die Inhalte und die Gestaltung zwar bestätigt und motiviert fühlen würden, doch „Eintritte in die KPD als Folge von Piscator-Inszenierungen sind jedenfalls weder wahrscheinlich noch überliefert. Auch nur ein entsprechender Wandel des politischen Bewußtseins darf füglich bezweifelt werden.“⁶¹ Die Theaterwissenschaftlerin konzentriert sich auf das, was sie Piscator als eine „Kulturrevolution“⁶² zuschreibt und hält fest, dass die tatsächliche politische Bewegung proletarischer Massen zwar fraglich sei, eine revolutionäre Wirkung aus theaterhistorischer Sicht aber sehr wohl gegeben sei und sich auf das sinnliche Wahrnehmen im theatralen Raum beziehe. Was der Entwurf von Gropius als *Novum* einführt, ist die Neuordnung von Bühnen- und Zuschauerraum, welche dynamisch ineinander greifen und Freiheiten in der Gestaltung erlauben. Nicht nur die Mauern des Theaterbaus werden durchlässig, die einstmalige Grenze zwischen ZuschauerIn und AkteurIn ist aufgehoben und das Verhältnis zwischen allen TeilnehmerInnen wird neu bestimmt. Mit neu gewonnener Bewegungsfreiheit auf beiden Seiten geht eine gewisse Verantwortung einher, das Publikum wird inmitten des Geschehens verortet und Teil des Schöpfungsprozesses. Mit dieser Einbettung in den theatralen Prozess wird das sinnliche Wahrnehmen besonders wichtig, Sehen und Hören werden neu konfiguriert und erlangen konstituierende Bedeutung. Raum und Zeit im theatralen Raum werden von Piscator und Gropius umgedeutet und neu besetzt, der Theaterraum ist zu einem enthierarchisierten Versammlungsort eines Kollektivs geworden.

„Die Aktivierung des Zuschauers macht ihn selbst zum Bestandteil der Aufführung: Im theatralen Raumerlebnis ist die Identität des Einzelnen in einer Gemeinschaftsidentität aufgehoben [...].“⁶³ Das Subjekt als Teil einer politischen Masse ist eingebettet in einem immersiven Theaterraum, es ist Teil eines politischen Ganzen und handelt aktiv und partizipatorisch. Die sinnliche Wahrnehmung hat sich verändert und wird zu einem wichtigen Bestandteil der gemeinsam konstituierten Erfahrung. Hören und Sehen im Theater erlangt eine neue Bedeutung und das Publikums-Subjekt sieht sich konfrontiert mit Handlung von allen

59 A. a. O., S. 111.

60 Vgl. Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 171.

61 Ebd.

62 A. a. O., S. 172.

63 Stenzel, „Antikenräume, Gegenwartsräume, hybride Räume“, S. 115.

Seiten, Beziehungen werden neu ausgehandelt, interaktive Möglichkeitsangebote gibt es überall: Die Orientierung und die Bewegung durch den Theaterraum spielen eine neue Rolle: Eine tatsächliche Rolle, die notwendig erfüllt werden muss und konstituierend wirkt.

3.

CELLAR DOOR

Im Folgenden wird die Inszenierung *Cellar Door* – unter künstlerischer Leitung des schwedischen Architekten, Bühnenbildners und Regisseurs Thomas Bo Nilsson – am Schauspielhaus Wien von 14. April 2016 bis fünften Mai 2016 zu sehen, mit Piscators Ideen zum Totaltheater kontextualisiert. Genau wie das Gropius'sche Modell ordnet diese Inszenierung den theatralen Raum radikal neu. Der institutionelle Rahmen wird gesprengt und *Cellar Door* schafft eine immersive Umgebung, die eine enge Beziehung zwischen Innen und Außen herstellt. Wie bei Piscators und Gropius' Entwurf wird hier von der Orientierung des Subjekts im umgebenden Raum und dessen Wahrnehmung ausgegangen. Die strategische Gestaltung des theatralen Raumes steht im Fokus und von einer Nacherzählung oder Interpretation des Inhaltes oder einer Charakterisierung der Figuren wird abgesehen. Um Strategien der konstituierenden Raumordnung zu untersuchen, werden im Folgenden zunächst der Aufbau der Inszenierung und des Bühnenraumes erläutert.

3.1 An der Schnittstelle zwischen Installation, Performance und Theater⁶⁴

Der schwedische Architekt und Bühnenbildner Thomas Bo Nilsson übernimmt für *Cellar Door* gleich mehrere tragende Rollen und zeichnet verantwortlich für Regie, Bühnenbild, künstlerische Leitung und textliche Grundlage. Von 2005 bis 2013 ist er Teil des Performance-Kollektivs SIGNA, welches seine eigene Arbeitsweise maßgeblich beeinflussen wird. Die erste gemeinsame Arbeit, *Die Erscheinungen der Martha Rubin. The Ruby Town Oracle*⁶⁵ erschafft im umgebauten Kölner Schauspielhaus die fiktive Stadt „Ruby Town“ und lädt das Publikum ein, in das Leben der StadtbewohnerInnen (der SchauspielerInnen) einzutauchen und daran teilzuhaben; es handelt sich um eine 180-stündige Nonstop-Performance. Solch ein kräftezehrendes Vorgehen ist kennzeichnend für SIGNAs Arbeiten, oft wird mehrere Wochen am Stück ohne Pause gespielt. Nicht nur in Theatern, auch in leerstehenden neutralen Häusern werden immersive Installationen

64 Diese Formulierung stammt von mir, taucht in entsprechenden Untersuchungen allerdings oftmals im selben Wortlaut auf, etwa bei Matzke, „Die Performance des Zuschauers“, S. 272.

65 R.: Signa Sørensen, Arthur Köstler, Schauspiel Köln, Uraufführung: 13. 10. 2007.

geschaffen, die eine fiktive begehbare Gesamtwelt darstellen und den Zuschauer, die Zuschauerin geradezu hineinziehen und zu einem Teil des Ganzen machen. Das Publikum wird meist in kleinen Gruppen gehalten und begeht die Installation, sucht sich selbst einen Weg und eine Geschichte, von den AkteurInnen wird es wie ein Teil ihrer fiktiven Lebenswelt behandelt und dazu animiert, sich mit dieser Rolle aktiv auseinanderzusetzen. Wie etwa bei *Night at the hospital*,⁶⁶ wo das Publikum als Insassen einer Psychiatrie – im wahrsten Sinne des Wortes – behandelt wird. Thematisch werden Fragen von Kontrolle und Macht behandelt, oftmals geht es um Begierden und geheime Wünsche und das Spiel mit der Frage, was echt sei und wie weit man in der Fiktion gehen könne ist immer immanent.

Der Mainzer Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz beschäftigt sich mit Formen von Performance und Raumtheorie; er erkennt in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte in den theatralen Installationen von SIGNA einen Art irritierenden Schwellenraum, in dem über die Grenze zwischen „einem Innerhalb und einem Außerhalb der Fiktion“ nicht mehr geurteilt werden könne.⁶⁷ In einem solchen *totalen* Fiktionsraum steht der Zuschauer, die Zuschauerin im Mittelpunkt, jedoch nicht als Theaterpublikum im klassischen Sinne, sondern als Reflexionsfigur:

„Das Besondere an interaktiven Theaterformen wie derjenigen SIGNAs besteht daher genau genommen nicht in einer Abschaffung der Zuschauerrolle, geschweige denn ihrer paradoxen Position, sondern vielmehr darin, dass diese Position selbst zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung gemacht wird [...].“⁶⁸

Die theatralen Räume SIGNAs sind antihierarchisch organisiert, PerformerInnen und Publikum sind nicht voneinander getrennt und bewegen sich gleichberechtigt im Raum, wobei dem Zuschauer, der Zuschauerin auch eine bestimmte Verantwortlichkeit zuteil wird: das Geschehen ist improvisiert und auf gewisse Weise vom Handeln der BesucherInnen abhängig. Diese haben interaktiv teil und partizipieren auf verschiedene Art und Weise am Geschehen, welches von keiner Seite genau vorhergesehen und kontrolliert werden kann. SIGNA schafft

66 R.: Signa Sørensen, Arthur Köstler, Königliches Dänisches Theater, Uraufführung: 6. 2. 2007.

67 Vgl. Wihstutz, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenzt“, S. 81f; Fischer-Lichte bezieht sich auf Victor Turners Ritualtheorie wie auf Arnold van Genneps „rites de passage“, wenn sie ästhetische Erfahrung in einer Aufführungssituation als liminale Erfahrung einer Schwelle beschreibt, die in einen Zustand des Zwischen versetzt. Vgl. dazu Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 305ff und Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“, S. 36.

68 Wihstutz, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenzt“, S. 81.

Möglichkeitsräume, die neue Bedeutungsaushandlungen und Identitäts-Spiele erlauben, es geht um das ZuschauerInnen-Subjekt und die Frage, wie es sich im neu organisierten theatralen Raum zurechtfindet. Die installative Gestaltung von fiktiven Lebenswelten erinnert den Besucher, die Besucherin an einen Museumsbesuch, doch ein leises Durchwandern dieser „Ausstellungsräume“ ist nicht möglich, konstituiert sich das Gesamterlebnis doch erst in der kollektiven Auseinandersetzung und das Navigieren durch diese wunderlichen, düsteren Räume lädt diese erst mit einer Erzählung auf und bringt sie performativ hervor.

Nilssons *Cellar Door* nimmt all diese bisherigen Elemente auf und dehnt die Zeitspanne der Produktion auf extreme 504 Stunden. Am 14. April 2016 wird im Schauspielhaus Wien uraufgeführt. Zwischen 14. April und fünftem Mai wird täglich mindestens acht Stunden lang gespielt, jeden Tag gibt es zwei für BesucherInnen offene Vorstellungen zu je vier Stunden und mehr als 40 Charaktere sind involviert. Das Schauspielhaus ist nicht mehr wieder zu erkennen, der Theaterraum ist vollkommen umgebaut: gewohnte Merkmale wie Bühnengraben, Vorhang, feste Sitzplätze oder Pausen sind abgeschafft. Auf der Homepage des Schauspielhauses und in der Vorbesprechung wird gewarnt: der Eintritt sei auf eigene Gefahr.⁶⁹ Das Publikum wird in kleine Gruppen aufgeteilt und durch eine Kellertür hinab geleitet in eine fiktive Erlebniswelt, *Cellar Door* bildet als eine Art düstere Unterwelt eine dörfliche Struktur mit befreundeten Familienclans und einer strengen Hierarchie unter Herrschaft einer Königin ab. Die Produktion besteht aus einem Labyrinth mit vielen schmalen Gängen und Türen, jede Figur hat ein eigenes Schlafzimmer; aus den Unterschiedlichkeiten der Figuren ergeben sich verschiedene Räumlichkeiten. Das Publikum erforscht auf sich allein gestellt diesen immersiv theatralen Raum und sammelt Hinweise, begibt sich auf die Suche nach bestimmten Figuren, erkundet die einzelnen Räume und sucht nach einer zusammenhängenden Geschichte, die aber immer bruchstückhaft bleibt. Verwirrend und überfordernd wie die Raumwahrnehmung bleibt auch die Orientierung in der Handlung, jede Figur gibt ein paar wenige Bruchstücke preis, die große Erzählung bleibt aber aus, diese beschränkt sich auf das Verweisen auf die fiktive Gesellschaftsstruktur und die Angst der Figuren vor ihrer Königin. *Cellar Door* ist viel mehr Erlebnis als Erzählen, wie auch in SIGNAs Arbeiten geht es um das (Er-)Leben einer fiktiven Identität, welche für einige Stunden gespielt wird, indem sich auf die Immersion eingelassen wird und im fiktiven Raum agiert wird.

69 Vgl. Homepage des Schauspielhaus Wien. Produktion *Cellar Door*, Link: http://www.schauspielhaus.at/spielplan/produktionen/cellar_door, Zugriff am 20. 10. 2016.

Erika Fischer-Lichte diskutiert im Sammelband *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen* in ihrem Aufsatz „Der Zuschauer als Akteur“⁷⁰ *Rudi*, eine Inszenierung von Klaus Michael Grüber, die in einem alten, baufälligen Hotel stattfindet. Diese Inszenierung stammt aus dem Jahr 1979, doch weist in ihrer hybriden Gestaltung zwischen Installation, Performance und Theater einige Parallelen zu *Cellar Door* auf. Das gesamte Haus wird genutzt und über die verschiedenen Räume verteilt finden sich alle möglichen Gegenstände und drei Schauspieler. Jeder Raum ist unterschiedlich gestaltet und die ZuschauerInnen sind dazu angehalten, sich frei durch den theatralen Raum zu bewegen; auf der Suche nach Anhaltspunkten für eine Geschichte wandern diese durch das alte Hotel und konstituieren durch ihre Bewegung maßgeblich die theatrale Situation. Das unkommentierte Ausstellen der unterschiedlichen Räumlichkeiten, die in keinem Zusammenhang zueinander stehen und auch keine durchgehende Orientierung erlauben, bringt Fischer-Lichte zu der Anschauung, dass es sich hier um ein Spiel mit unterschiedlichen Rahmungen handelt, Grübers Stück bewege sich zwischen Museum und Theater und versetze den Zuschauer, die Zuschauerin in eine hoffnungslos desorientierte Lage, die als Erfahrung einer Schwelle verstanden werden kann.⁷¹

„Die Verschmelzung von Theater und Museum in *Rudi* versetzte den Zuschauer in eine liminale Situation. Weder galt ausschließlich der Rahmen 'Theater' noch derjenige 'Museum', sondern beide waren gleichzeitig gültig. Wie üblich im Theater, waren Schauspieler anwesend wie Paul Burian, die alte Frau und der Junge. Gleichwohl waren die Zuschauer eingeladen, sich wie in einem Museum aufzuführen – sich durch die Räume zu bewegen und sie ebenso wie die in ihnen ausgestellten Objekte zu betrachten. Andererseits gab es keine vorgeschriebene Route [...]. Aber weder einzelne Gegenstände, die sie betrachteten und die dabei bestimmte Imaginationen und Erfahrungen auslösten, noch der gesamte Weg durch den Schauplatz ermöglichten die Konstruktion einer linearen Erzählung.“⁷²

Ganz analog entsteht die Erzählung, die Performance *Cellar Door* demnach im Durchwandern, in der performativen Auseinandersetzung mit den Bedeutungsangeboten. Die Rahmung Theater, die dem Ort Schauspielhaus und tradierten Vorstellungen geschuldet ist, wird von der freien Raumgestaltung ohne Sitzplätze oder sonstige Anhaltspunkte nicht erfüllt. Der

70 Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“

71 A. a. O., S. 36.

72 Ebd.

Theaterwissenschaftler Adam Czirak konzentriert sich auf Performativität und Theatralität in Performances und definiert die Aktivität eines Museumsbesuchers, einer Museumsbesucherin „in seinem Verhältnis zu einem Werk und gleichzeitig zu anderen Betrachtern“, ⁷³ womit das Betrachten von Objekten weit mehr ist als reines Schauen umfasst und zu einer intersubjektiven Handlung wird, welche sinnliche Wahrnehmung genauso wie körperliche Inbezugsetzung miteinschließt. Der Museumsbesucher, die Museumsbesucherin bewegt den eigenen Körper, um durch die Räume zu navigieren, ganz wie die BesucherInnen von *Cellar Door*. Der Prozess des In Bewegung Setzens des Körpers setzt gleichzeitig Räume in Bewegung; „Erfahrungsräume werden [...] durch die Bewegung des Körpers generiert“, ⁷⁴ wie es Czirak ausdrückt. Das Gesamterlebnis kommt mit der Einbettung und Partizipation des Publikums zustande, *Cellar Door* ist ein kollektiv konstituiertes Ganzes, hervorgebracht von interaktiven, offenen Strukturen und Performanz, in diesem Sinne gemeinsames Erleben und theatrale Form. Erinnern die aufwendigen Kostüme und die detailverliebt ausgeschmückten Zimmer Nilssons zwar an Schaubilder, in denen man sich verlieren kann, geht *Cellar Door* doch über eine bloße Installation hinaus. Nicht (klassisches) Theater, nicht reine Performance, nicht installatives Schaubild, eine hybride Zwischenform.

3.2 Aufbau der Produktion

3.2.1 Verschiedene Ebenen und Elemente

Die Produktion gliedert sich in drei Ebenen, wobei als erste, vorgelagerte ein Kurzfilm am 30. März 2016 veröffentlicht wird ⁷⁵ und als Art Prolog fungiert, der den Plot um die Hauptfiguren vorstellt. Die zweite Ebene stellt dann die Inszenierung vor Ort im Schauspielhaus Wien dar, wobei an diese direkt angeschlossen die dritte Ebene ist, eine Homepage mit Hintergrundinformationen. Um die Homepage betreten zu können, muss erst das Eingangsportale passiert werden, auf dem sich eine Warnung vor explizitem Inhalt befindet und das Geburtsdatum des Users ⁷⁶ eingegeben werden muss, um fortfahren zu können. Der Zutritt ist

⁷³ Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 172.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ *CELLAR DOOR 12 min. - eine 504-Stunden-Installation von Thomas Bo Nilsson | Schauspielhaus Wien*, R: Matt Lambert, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=MM4TLIL2fXQ>, Zugriff am 26. 9. 2016.

⁷⁶ Der Begriff „User“ wird hier als BenutzerInnen von Software gebraucht und meint den englischen Plural von

ab sechzehn Jahren erlaubt. Die Homepage beinhaltet mehrere Unterseiten, sogenannte 'Gates', die allerlei weiterführende Informationen und Spielregeln enthalten, unter anderem auch ein offenes Forum und einen Live-Chatroom, der mittels Webcam-Übertragung direkten Zugang zu den Figuren und Ereignissen in der Inszenierung bietet. Diese dritte, digitale Ebene schließt direkt an die zweite Ebene an, ergänzt diese und bildet sie ab, kann jedoch auch unabhängig von den anderen beiden Ebenen genutzt werden. Nach einer einfachen Anmeldung als User stehen Forum wie Chatroom offen und sofern die Homepage eingehend studiert wurde, kann sich im Inszenierungs-Raum zurechtgefunden werden, ohne jemals dortgewesen zu sein. Ein Gate enthält Pläne der Dorfstruktur und der sogenannten 'Pits', das ist das Unterwelt-Reich der 'Fighter'-Figuren (Abbildung 13 und 14). Auch das Navigieren im digitalen Raum wirkt performativ und in der Korrespondenz mit den Figuren wird der kollektive Raum *Cellar Door* auf einer weiteren Ebene hervorgebracht. Der theatrale Raum der Inszenierung wird nicht nur durch das Handeln vor Ort, sondern auch durch dieses Einwirken der digitalen Ebene und der darauf zugreifenden User konstituiert und das Navigieren durch den Online-Raum gleicht dem Bewegen durch den materiellen Raum. Performanz und Partizipation zieht sich durch alle Ebenen und wirkt identitätsstiftend.



Abbildung 13: Plan der Dorfstruktur



Abbildung 14: Plan der 'Pits'

Ich führe ein Gespräch mit den zwei Performerinnen⁷⁷ Franziska Klein und Pia Wurzer,⁷⁸ die mir den Aufbau ihrer Rollen etwas genauer erläutern. Wurzer spielt die Figur 'Girl 4/Generation 20'

„user“, welcher geschlechtsunspezifisch bleibt und im weiteren Verlauf als Neutrum gebraucht wird.

⁷⁷ Der Begriff PerformerIn wird hier dem Begriff SchauspielerIn vorgezogen, um die stark performative Dimension hervorzuheben.

⁷⁸ Hipposroither, „...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt.' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“

und erklärt, wie sich diese Figur aus ihr selbst ergibt: „Die Charaktere sind nicht strikt vorgegeben, werden nur umrissen. Wir mussten uns an grobe Persönlichkeitsstrukturen halten [...]“⁷⁹ und ergänzt: „Während der Proben ergibt sich so eine Art Mischung aus dir selbst und der Rolle, wir tragen zur Entwicklung der Figur selbst viel bei.“⁸⁰ Die Grundstruktur der gesamten Inszenierung ist entgegen ihrer offenen Gestaltung und ihres partizipativen Charakters genau durchdacht und auf die Einhaltung der Rollen wird penibel geachtet. Abgesehen von diesem obersten Gebot bleibt den PerformerInnen viel gestalterische Freiheit überlassen, die Charaktere werden im Probenprozess individuell und auf gewisse Weise aus den AkteurInnen selbst entwickelt, so sind auch die AkteurInnen dem immersiven theatralen Prozess ausgesetzt und in ihrer Körperlichkeit Teil des Ganzen. *Cellar Door* ist ein improvisatorisches Format, es gibt keinen Theatertext oder Meyerhold'sche, festgelegte Figuren mit psychologischer Tiefe; um eine gewisse Nähe zum Publikum zu ermöglichen, arbeitet Nilsson vorwiegend mit LaiendarstellerInnen. Genauso wie das Publikum lässt sich auch der – gar wortwörtliche – Schauspielkörper auf eine Extremsituation ein und ist Teil des Geschehens.

3.2.2 Raumeindruck

Der Grundriss der Produktion ist analog zur diskontinuierlichen Handlung wie ein Labyrinth angelegt und trägt seinen Teil zur Extremsituation des 504 Stunden durchgehenden Spielbetriebs bei: das Schauspielhaus wurde vollkommen umgebaut und das begehbare Bühnenbild ist immens groß, erstreckt sich offensichtlich über den gesamten Gebäudekomplex des Theaters. Die mehr als 40 Figuren bewohnen unterschiedliche Räume, die immer ein Art Schlafzimmer oder persönlichen Rückzugsort darstellen. Das Publikum ist in diesen Räumlichkeiten Gast; durchschreitet lange Gänge, öffnet versteckte Türen oder geht Treppen ab und auf. Nilssons Gestaltung des Bühnenbilds schafft vor allem eines: Dynamik. Der Einbau von vielen schmalen Gängen (Abbildung 15 und 16), Türen und einer Vielzahl von möglichen Wegen durch das Areal wird kombiniert mit einem überall hörbaren, dröhnend dumpfen Rhythmus und herumlaufenden oder vorantreibenden Figuren. So wird eine Umgebung geschaffen, die den Besucher, die Besucherin zu ständiger Bewegung animiert.

79 A. a. O., S. 37.

80 Ebd.



Abbildung 15: Raumeindruck



Abbildung 16: Raumeindruck

Beim Durchschreiten der Räumlichkeiten ist es möglich, alle Requisiten anzufassen oder zu benutzen. Nach spielerischer Absprache mit Figuren kommt man an Getränke oder auch Snacks und Alkohol. Die Figuren laden in ihr Zuhause ein, teilen Zeitschriften, schlagen Spiele vor oder lackieren den ZuschauerInnen die Fingernägel. Taktile Erfahrung spielt eine große Rolle und die Nähe zum Theatralen wird noch gesteigert durch den Einsatz von LaiendarstellerInnen; die Figuren scheinen keine Berührungsängste zu haben. Die Sinne werden auf allen Ebenen angesprochen und die teilweise mit Dekoration vollgestopften Zimmer erwirken ein Gefühl der Reizüberflutung und Überforderung. Die Handlung verteilt sich auf unterschiedliche Räume und ist diskontinuierlich, einer durchgehenden Geschichte ist kaum zu folgen. Die Fortbewegung im Raum gleicht einem suchenden Navigieren – wie das Surfen im Internet – und das Publikum hat Teil an einem Ausschnitt der fremden Lebenswelt der Figuren. Die Bewegung auf der Online-Ebene der Homepage bildet das Raumgefühl der theatralen Inszenierung ab, auch hier ist schnell Überforderung angesagt, wenn sich im Chatroom mehrere Fenster gleichzeitig öffnen, sich überlappen und nur Gesprächsfetzen zu erkennen sind. Auch der digitale Raum wartet mit einer Fülle an Information auf und stellt ein Rätsel dar, mit welchem der Umgang erst erlernt werden muss. Der angewandte Theaterwissenschaftler Florian Malzacher vergleicht die Rolle des überforderten Publikums mit der einer Zeugenschaft,

„Doch der Zeuge im zeitgenössischen Theater ist kein guter Zeuge, kann kein guter Zeuge sein. Gerade darin liegt seine spezifische, vielleicht auch politische Qualität. Denn er ist ein permanent überforderter Zeuge. Der Standpunkt seiner Zeugenschaft ist im Wanken. Er kann nicht alles wahrnehmen, vor allem aber kann er nicht alles einordnen. [...] Der Zuschauer ist also ein schlechter Zeuge – weil er, wie gesagt, einerseits

überfordert ist, durch die Menge der Zeichen, durch die fehlenden Kriterien, durch nicht vorhandene, vorgegebene Narrationen und Interpretationen. Wir müssen permanent Entscheidungen treffen: Aktiv zu werten und auszuwählen ist unsere einzige Chance – und an ihr müssen wir gleichzeitig scheitern.“⁸¹

Malzacher sieht die Aktivität des Zuschauers, der Zuschauerin im Auswählen, was in *Cellar Door* schlicht die Wahl einer Wegzweigung sein kann. Zu einem Zeugen wird das Publikum, wenn keine stringente Handlungsgeschichte mit bestimmtem Anfang und Ende gezeigt wird, sondern ein Ausschnitt. *Cellar Door* deutet an und stellt aus, ganz im Sinne des Musealen, doch das hybride Format verlangt eine Stellungnahme. Der überforderte Zeuge, die überforderte Zeugin ist nie nur ZuseherIn, befindet sich in Prozessen der Bedeutungsaushandlung und setzt sich zum Geschehen in Bezug. Malzacher benennt dies als Werten und Auswählen, doch interessant ist, wie er den Zeugen, die Zeugin als eine/n zwangsläufig gescheiterte/n bestimmt. Die überbordende Zeichenfülle und parallele, bruchstückhafte Handlung von allen Seiten in Nilssons Produktion illustrieren dieses Phänomen des Überfordert-Seins und deshalb als Zeuge, als Zeugin scheiternd. In Folge des Mangels an Zeugenfähigkeit muss aktiv gehandelt werden, muss Stellung bezogen werden, hier liegt das partizipatorische und wie Malzacher betont, politische Moment. Der Zuschauer, die Zuschauerin findet sich zurecht in einem überfordernden und uneindeutigen Angebot an Bedeutung und indem Wege gewählt, Türen aufgemacht, mit Figuren gesprochen wird, wird Körperpräsenz und deren Bedingungen aktiv ausgehandelt, wird gehandelt.

„Der Frage nach aktuellen Funktionen des Zuschauers kommt aber eine besondere Bedeutung zu, wenn sie im Hinblick auf das Theater gestellt wird. Ist dessen Voraussetzung doch nicht nur die raumzeitliche Körperpräsenz von Betrachtern und Akteuren, sondern zunehmend gerade das Spiel mit dem Mangel, der Teilung und Störung von Präsenz.“⁸²

Präsenz und Zeitlichkeit werden gemeinsam erlebt, Identitäten und deren Implikationen kollektiv ausgehandelt und das Gesamtwerk konstituiert sich im Mitwirken aller. Wie Patrick Primavesi beschreibt, kann diese gemeinsame Präsenz mangelhaft, geteilt oder auch gestört sein. Indem der Raum um *Cellar Door* durchzogen ist von Geboten und Verboten, verschlungenen und

81 Malzacher, „There is a Word for People like you: Audience“, S. 47f.

82 Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis“, S. 89.

verborgenen Wegen; Handlung und somit Identität gebrochen und diskontinuierlich stattfindet, ist diese theatrale Kopräsenz auch immer eine mangelhafte oder gestörte. Aus diesem Umstand ergibt sich aber auch ihr Potenzial: dort wo Brüche sich befinden, befindet sich auch immer eine Öffnung. Diese Öffnung stellt eine Einladung zur Teilhabe an der Gestaltung dar, ist eine Möglichkeit für alle TeilnehmerInnen. *Cellar Door* umfasst auffallend kitschige, helle und ausgeschmückte Räume genauso wie dunkle, karge und bedrückende (Abbildung 17 und 18). Doch was diese Gestaltung bedeutet und womit die Räume aufgeladen werden, welche Identität oder welcher Bruchteil in der Geschichte ihnen zugeschrieben wird, hängt vom Zuschauer, von der Zuschauerin ab. Die Offenheit der Form ergibt sich direkt aus ihrer Struktur und der theatrale Raum selbst ist es, der die aktive Partizipation evoziert.



Abbildung 17: Raumeindruck



Abbildung 18: Raumeindruck

3.3 Bühnenraumgestaltung

Woraus sich diese offene Struktur genau ergibt und welche Strategien eingesetzt werden, um Interaktion möglich zu machen, wird im Folgenden geklärt. Die angewandte

Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke analysiert Frank Castorfs Film-Inszenierung *Der Idiot*,⁸³ in der auch parallele Handlungsstränge, verteilt auf verschiedene Räume eingesetzt werden. Matzke konstatiert eine „raumlose Bühne“,⁸⁴ diese Feststellung kann mit Nilssons Raumaufbau verglichen werden, denn sie spricht von einem fragmentarischen, zusammengesetzten und überfordernden Raumerlebnis, der theatrale Raum sei aufgelöst in unzählige Räume, widersprüchlich und verschachtelt.⁸⁵ Wenn sie beschreibt, wie der Zuschauer, die Zuschauerin „dem Raumaufbau und seinen Implikationen [...] ausgeliefert“⁸⁶ sei, erinnert diese Formulierung gleichsam an Walter Gropius' Beschreibung des Geschehens, dem das Publikum nicht „hinter dem Vorhang entrinnen“ könne.⁸⁷

3.3.1 *Totale Lebenswelt*

Die strukturelle Offenheit und Einladung zur Teilhabe hängt bei Nilssons Produktion direkt mit der Bühnenraumgestaltung zusammen, welche genau wie das Piscator'sche Totaltheater vor allem eines schafft: eine *totale* Umgebung. Der Einbezug unterschiedlicher Medien, Geschehen auf mehreren Ebenen und das Schaffen eines interaktiven Immersionsraumes schaffen eine umfassende Dynamik und folgen dabei ähnlichen Strategien wie Piscator und Gropius. Sind es beim Totaltheater-Entwurf die Lichtstrahlen der Filmprojektoren, die ins Außen leuchten, sind es hier digitale Online-Inhalte, die die Brücke ins Außen schlagen. Nilsson schafft mit seiner Produktion ein Abbild des 'Darknet',⁸⁸ reale Stoffe aus realen Lebenswelten formen inhaltliche und gestalterische Aspekte der Inszenierung. Das politische Außen stellt eine Online-Welt dar, bevölkert und geformt von einer Masse anonymer User. Diese finden sich nicht nur in der Online-Ebene im Chatroom ein, die Inszenierung im Schauspielhaus selbst kann als Chatroom und somit Ansammlung anonymer Avatare verstanden werden, ist es doch möglich, die eigene Identität für das vier Stunden-Fenster abzulegen und mit alternativen Identitätsentwürfen zu spielen. Das Erforschen der unterschiedlichen Räume ist immer suchend und gleicht nicht nur dem Surfen im Internet, sondern auch einem forschenden Raumerschließen wie in Strategie-

83 *Idiot*, R.: Frank Castorf, Volksbühne Berlin, Uraufführung: 2006.

84 Matzke, „Living in a box“, S. 385.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Vgl. Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 135.

88 Das 'Darknet' bezeichnet eine verschlüsselte Ebene des Internet, die eine gewisse Anonymität erlaubt und in der vor allem illegale Geschäfte wie etwa Drogenhandel oder Waffenkauf abgewickelt werden. Außerdem sind über das Darknet explizit pornographische wie gewaltvolle Inhalte zu finden.

Computerspielen. Die Bewegung des Publikums durch *Cellar Door* – analog und vor Ort wie auch digital auf der Online-Ebene – gleicht der Bewegung des Surfens im Internet. Die Struktur und der Bühnenraumaufbau ergeben sich aus dieser suchenden Bewegung, die gleichzeitig durch den entsprechenden Bühnenraum erst evoziert wird. Zwischen räumlicher Gestaltung und Handlung im theatralen Raum herrscht eine Korrelation, genauso wie sie zwischen einem Innen und einem Außen herrscht. Die Stoffe, die den Bühnenraum gestalten und strukturieren, stammen aus dem Außen der realen Lebenswelt, das Innen bildet einen Ausschnitt des Außen ab. Das Innen wiederum wird ins Außen getragen, wenn die SchauspielerInnen ihren Charakter auch im Alltagsleben einhalten oder Online-Profilen für ihre Figuren anlegen, mit denen im Internet auch abseits der Spielzeiten agiert wird.⁸⁹ Die SchauspielerInnen sind so lange täglich im Einsatz, dass Realität und Spiel ununterscheidbar werden. Nicht nur für die ZuschauerInnen wird die komplexe Illusion einer parallelen Lebenswelt geschaffen, auch die AkteurInnen sind der immersiven Wirkung erlegen. Die Performerin Wurzer erzählt:

„Den Charakter habe ich ab einer gewissen Zeit ja wirklich gelebt. Ich war nicht mehr Pia, ich war 4/20, natürlich war *Cellar Door* dann mein Zuhause, ich habe mich auch wie Zuhause gefühlt: vier Wände, die du kennst, als wärst du schon ewig da, absolut vertraut.“⁹⁰

Ihre Kollegin Klein ergänzt, wie sehr auch für sie die Rolle mit der Realperson zusammenfällt: „Ich bin nie wirklich rausgekommen, man ist einfach ständig in der Rolle. Ich habe mich selbst in dieser Parallelwelt, in diesem Zuhause platziert und alles andere, wie auf die Uni gehen oder einkaufen, wirkte nur mehr absurd.“⁹¹ Wie mir die beiden erzählen, beteiligen sich alle PerformerInnen am Aufbau des aufwendigen Bühnenbildes, auch um den Raum kennen zu lernen und in diesen hineinzuwachsen; der Bühnenraum sei „das entscheidende Element“ gewesen, um sich mit der Figur zu identifizieren⁹² und diese einzubetten in den fiktiven Lebensraum. Wurzers Beschreibung des theatralen Raumes als Zuhause ist besonders eindrücklich, wenn die PerformerInnen davon sprechen, wie sehr sie sich in ihre Rolle versetzen. Der Alltag als Realperson wirkt absurd und das Spiel wird als heimelig empfunden, Innen und Außen werden deckungsgleich und stehen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Der

89 Vgl. Hipperroither, „'...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt.' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“, S. 39.

90 Ebd.

91 Ebd.

92 A. a. O., S. 38.

theatrale Raum *Cellar Door* ist immersiv und *total*, ganz wie von Piscator angedacht, bezieht Nilsson unterschiedliche mediale Ebenen mit ein, die sinnliche Wahrnehmung und das aktive Interagieren stehen im Fokus. Der Zuschauer, die Zuschauerin befindet sich in einer – wortwörtlichen – Lebenswelt und wird (wenn auch wie oben erläutert, ein schlechter) Zeuge eines Ausschnitts von fiktiver Lebensrealität. Ziel der Produktion ist es nicht, eine kohärente Geschichte zu erzählen oder illusorische Unterhaltung zu liefern, sondern eine parallele, *totale* Lebenswelt zu schaffen, in die eingetaucht wird. Als partizipatorisches Format sind es die Lücken und diskontinuierlichen Stellen der Produktion, die Offenheit lassen und eine Einladung zur Teilhabe darstellen. Publikum und PerformerInnen teilen einen bestimmten Zeitrahmen der gemeinsamen Kopräsenz in der *totalen* Fiktion und konstituieren diesen gleichsam.

3.3.2 'Game layer': Spiel mit dem Digitalen

Teil der *totalen* Fiktion ist die bereits erwähnte digitale Ebene, welche aus einer umfassenden Homepage mit allerlei Hintergrundinformationen wie Orientierungskarten und Figurencharakteristiken, einem Forum und einem Chatroom mit Live-Übertragung besteht. Diese Online-Ebene unterstützt und unterfüttert das theatrale Erlebnis vor Ort, stellt aber auch ein theatrales Erlebnis für sich dar. Nach dem Besuch der Inszenierung im Schauspielhaus kann das Erlebte mittels den online verfügbaren Informationen kontextualisiert werden und im Forum kann sich der Zuschauer, die Zuschauerin mit anderen BesucherInnen austauschen, Geschichtsfetzen ergänzen oder Tipps für den nächsten Vorstellungsbesuch sammeln. Die Homepage an sich stellt auch eine Form des theatralen, performativen Erlebens dar, kann doch der tatsächliche Raum der Inszenierung im Internet eingesehen und per Drohne erforscht, ja begangen werden. Klein, die unter anderem die Rolle einer Drohne übernimmt und somit Teil der Online-Ebene ist, erklärt: „Die Online-Ebene hat das gleiche Ziel wie die Inszenierung: Immersion. Der*die Zuschauer*in wird in die Geschichte, in unsere Welt hineingezogen.“⁹³ Wie sie im Gespräch erläutert, gibt es User, die tagtäglich den Chatroom besuchen, Klein als Drohne steuern und so den Raum aus ihrer Sicht erkunden und mitunter besser kennen als diejenigen Besucher, die tatsächlich im Schauspielhaus vor Ort waren.⁹⁴ Das immaterielle Bewegen durch den digitalen Raum wirkt sich auf den materiellen Raum der Inszenierung aus, können doch die User im Internet die Drohnen steuern und ihnen wie den anderen Figuren per Chat auch Befehle

93 A. a. O., S. 41.

94 A. a. O., S. 40.

geben, beispielsweise die sogenannten 'Fights' steuern, um so direkt ins Geschehen einzugreifen und die Handlung vorzugeben.

Der Aufbau der Homepage ist mit ihren zahlreichen 'Gates' und Unterseiten ähnlich verschachtelt und labyrinthisch gehalten wie der Bühnenraum selbst. Durch den materialen Bühnenraum navigiert der Besucher, die Besucherin ziellos und vor allem eines: suchend. Das Eintreten in den Immersionsraum durch die Kellertür gleicht dem Öffnen eines Browsers. Der englische Begriff 'to browse' meint nicht nur durchsuchen und surfen (im Internet), sondern auch schmökern und sich umsehen.⁹⁵ Wie auf der Homepage vor Betreten des Chatrooms eine anonyme Identität gewählt wird, indem sich die User mit einem selbstgewählten Nutzernamen einloggen, wird die Inszenierung vor Ort auch auf gewisse Weise als anonymer Avatar genützt. Die Realperson wird im Außen gelassen, ohne Individualität wird in den *totalen* Fiktionsraum eingetaucht und das Spiel mit alternativen Identitätsentwürfen und Bedeutungsaushandlungen beginnt. Auf der Suche nach erwähnten Figuren, kohärenter Handlung und noch nicht bekannten Räumen wird der theatrale Raum 'gebrowst', genauso wie der digitale theatrale Raum. Die Struktur der Inszenierung mit überlappenden und parallelen Handlungssträngen, die ein Überangebot darstellen, bildet sich auf der digitalen Ebene ab.



Abbildung 19: Chatportal mit mehreren geöffneten Fenstern, Sicht in unterschiedliche Räume

Auf Abbildung 19 ist der Chatroom mit mehreren geöffneten Webcam-Fenstern zu sehen, die Einblicke in unterschiedliche Räume gewähren und die Geschehnisse darin live übertragen, die überlappenden Handlungsräume spiegeln sich hier als überlappende Fenster wieder. Diese Handlungsfenster springen unvermittelt auf, gleichzeitig tönen Wortfetzen, Gespräche und dumpfe Musik daraus. Die Übertragung ist meist schlecht und ruckelig, die Bilder verpixelt,

95 Vgl. Online Dictionary LEO, Link: www.leo.org, Zugriff am 2. 11. 2016.

doch es ist möglich, Räume wiederzuerkennen, Gesichtern und Vorgängen zu folgen und zu interagieren. Abbildung 20 zeigt als Detailaufnahme ein geöffnetes Handlungsfenster, als Fenstername oben in Rot immer der Name des Raumes oder der betreffenden Drohne zu lesen, darunterliegend der Chatroom.

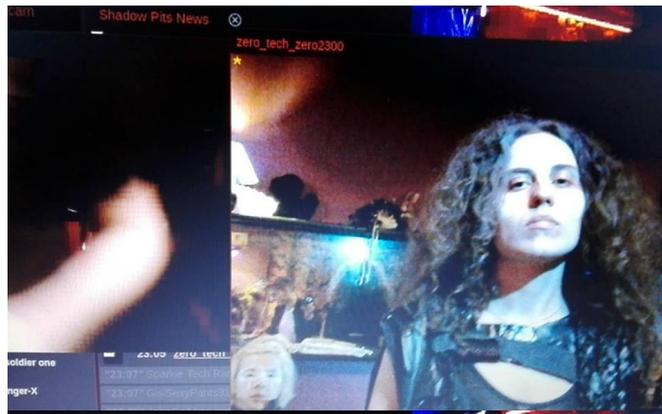


Abbildung 20: einzelnes Webcam-Fenster

Mit diesem digitalen Überangebot und der Multiperspektivität, die einen gewissen Sog und somit eine Immersionsleistung herstellt, einer mehrschichtigen Homepage, vollgestopft mit Informationen und der Möglichkeit der Interaktion und direkten Partizipation am Geschehen steht die digitale Ebene im direkten Bezug zur materiellen Ebene vor Ort, die Ebenen bilden einander ab und sind strukturell gleich. Der filmische Trailer der Vorgeschichte erweitert die Perspektive um eine weitere Ebene, bietet Elemente, die sich im theatralen Raum wiederfinden lassen. Die Handlung verteilt sich auf mehreren medialen Ebenen, bleibt brüchig und diskontinuierlich; das medial erweiterte Bedeutungsangebot vervielfältigt und verdichtet die Handlung im materiellen Raum der Inszenierung.

Die Produktion ermöglicht ein Spielen mit Identitätsentwürfen auf allen Ebenen und bietet die Möglichkeit unterschiedlicher Rollenannahmen und -zuschreibungen. Eine besondere Rolle spielt der Einsatz des digitalen Mediums in Bezug auf Identifikationsprozesse. Kerstin Gehse untersucht in ihrer Dissertation an der Universität Bonn⁹⁶ den Einsatz von Medien in Theaterinszenierungen und spricht von neuen, erweiterten Strukturen der Wahrnehmung, welche sich vor allem auf das Publikums-Subjekt beziehen:

96 Gehse, *Medien-Theater*

„Das Spiel mit der Identifizierung, der Erkennung und der Täuschung ist ein neues Wahrnehmungsmoment, das durch den Medieneinsatz hervorgerufen wird. Neben der bloßen räumlichen und zeitlichen Entgrenzung und der Auflösung der fiktiven, in sich geschlossenen Bühnenrealität, schafft insbesondere die Subjektivität der Medienwahrnehmung neue Strukturen.“⁹⁷

Die Einbeziehung von Medien würde eine „Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Darstellungsebenen“ ermöglichen und primär würden nicht mehr Intentionen vermittelt, sondern „der Schwerpunkt verlagert sich auf das Bewußtsein.“⁹⁸ Bezieht Nilsson digitale Medien in seine Produktion mit ein, bedeutet dies auch eine Reflexion über die Form, stellt also eine Auseinandersetzung mit dem Digitalen an sich dar. Ganz im Sinne der immersiven *Totalwelt* geht es um ein sinnliches Erleben des Geschehens, um den Raumeindruck. Die Anwesenheit des digitalen Mediums im theatralen Raum ist ähnlich wie bei Piscators und Gropius' Entwurf allumfassend und von allen Seiten spürbar: nahezu jeder Raum der Inszenierung ist mit Computern und Webcams ausgestattet und Drohnen-Figuren verkörpern die Online-User, indem sie deren Befehle ausführen. User auf der ganzen Welt haben Zugriff und schreiben mit ihren virtuellen Bewegungen einen 'Text';⁹⁹ zwischen den materiellen Körpern der Inszenierung und den digitalen Avateren im Chatroom entsteht ein Spannungsfeld und das digitale Agieren wirkt sich performativ auf den analogen Raum aus. Gehse spricht in ihrer Untersuchung von einem „New Theater“, welches sich von der Ästhetik der klassischen Bühnenstruktur klar abgrenze¹⁰⁰ und „das Spannungsfeld zwischen Kunst und Leben in den Mittelpunkt seiner Darbietungen [rückt], das sich in der provozierten Aktivität des Zuschauers manifestiert.“¹⁰¹ Die traditionelle Beziehung zwischen Publikum und SchauspielerInnen ist aufgelöst, woraus sich diejenige Offenheit ergibt, die aktive Teilhabe und Interaktion erlaubt. Wird die Korrelation von Kunst und Lebensrealität zum Thema und werden diese beiden Größen im *totalen* Immersionsraum ununterscheidbar, befindet sich das Publikum in einem partizipativen Prozess der Bedeutungsaushandlung und wird zu einem aktiv agierenden und notwendigen Element der Inszenierung. Auf der digitalen Ebene wie auch auf der materiellen sind die User von *Cellar Door* aktiv handelnde, sind AkteurInnen.

97 A. a. O., S. 4.

98 Vgl. a. a. O., S. 5.

99 Michel de Certeau versteht das Gehen durch die Stadt als einen aktiven Akt und vergleicht diesen mit dem Schreiben eines Textes. Vgl. De Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 181f.

100 Vgl. Gehse, *Medien-Theater*, S. 38.

101 Ebd.

Der theatrale Raum der Inszenierung vor Ort ist durchzogen von Hierarchien und labyrinthischen Wegen, von Geboten und Verboten. Die Bewegung des Suchenden, der Suchenden funktioniert in der Online-Ebene gleich wie in der materiellen, doch die Art und Weise, wie Prozesse der Identifikation ablaufen, unterscheidet sich. Der digitale Raum, hier in Form einer Homepage und eines Chatrooms, stellt eine bestimmte Rahmung dar, welche sich von der Rahmung der materiellen Inszenierung unterscheidet und gewissen Machtstrukturen unterlegen ist. Die Online-Ebene ist auf andere Weise strukturiert, in den Überblickskarten und im Chatroom ist es möglich, einen Überblick über alle Räume gleichzeitig zu gewinnen, hier kann eine Art göttliche Blickperspektive von oben eingenommen werden. Der gesamte theatrale Raum kann auf eine Weise überblickt werden, wie es in der Inszenierung nicht möglich ist. Allerdings ist der Blick hier ein gerichteter, gar ein apparativer, ist er doch gebunden an technische Prozesse der Wahrnehmung wie etwa die Bildgenerierung mittels Webcams. Auch wenn es möglich ist, Drohnen-Figuren zu steuern und ins Geschehen einzugreifen, lässt sich doch ein Vergleich zur kinematographischen Situation ziehen; der Betrachter, die Betrachterin ist eingebunden in eine apparative Anordnung. Erweiterte Bildräume „reduzieren [...] die Anzahl der einnehmbaren Perspektiven und beziehen ihre räumliche Wirkung aus einer vorgefertigten Struktur“,¹⁰² so formuliert Czirak diesen Umstand. Sehen und Gesehenwerden sind im Gegensatz zur materiellen Inszenierung strukturell voneinander getrennt und finden nicht mehr in ein und demselben Raum statt, der Blick von oben auf das Geschehen ist ein gerichteter genauso wie ein voyeuristischer. Mit der Gerichtetheit dieses Blicks des Voyeurs, der Voyeurin wird durchaus gespielt, wie die Schauspielerin Klein erwähnt, filmt sie als Drohnen-Figur absichtlich die zahlreich im theatralen Raum platzierten Spiegel,¹⁰³ um eine weitere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Identitäten zu ermöglichen. Die Eingebundenheit in die theatrale Situation bedeutet als Schauen auf das Geschehen gleichsam ein Schauen auf die theatrale Situation, auf die Rahmung des Dispositivs. *Cellar Door* erlaubt aus der digitalen wie auch aus der materialien Perspektive ein Schauen auf das Schauen, stellt eine Betrachtung der eigenen Verfasstheit der agierenden Subjekte dar.

3.3.3 Raum erschließen, Raum erschaffen

Wie sich die Subjekte im theatralen Raum bewegen, ist entscheidend für diesen. Der angewandte

102 Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 171.

103 Hipperroither, „'...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt.' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“, S. 41.

Theatertheoretiker Jens Roselt untersucht unter dem Titel „Wo die Gefühle wohnen“¹⁰⁴ die Wirkung theatraler Räume, seine Definition als „Raum der Begegnung“¹⁰⁵ lässt sich direkt auf Nilssons Inszenierung anwenden. Roselt hält Folgendes fest: „Der Raum ist damit nicht lediglich eine Hülle, in der Schauspieler agieren und Zuschauer sitzen, sondern durch den spezifischen Umgang mit dem Raum werden Theateraufführungen konstituiert.“¹⁰⁶ Der Umgang mit den Möglichkeitsstrukturen, die vom theatralen Raum geboten werden, ist das entscheidende schöpferische Moment. Lässt der Fiktionsraum *Cellar Door* Fragen unbeantwortet und Lücken offen, konfrontiert mit wahrhaftigen Sackgassen, dann liegt hier das Potenzial, denn an diesen offenen Stellen wird reflektiert, wird Bedeutung neu ausgehandelt und muss sich entschieden werden. Das Publikum wird mit Bedeutungsangeboten überhäuft und wählt aus, muss auswählen. Ein Durchschreiten dieses immersiven Raumes stellt gleichzeitig ein Sich-Positionieren, ein Inbezugsetzen dar und ist performative Aktivität. Auf der materiellen wie auch auf der digitalen Ebene ist es der Zuschauer, die Zuschauerin bzw. sind es die User, die Teil haben an der Konstitution des theatralen Raumes. Dieser Prozess findet antihierarchisch und stetig statt, ist flexibel und multiperspektivisch.



Abbildung 21: Beschreibung und Lage eines einzelnen Raumes in der Übersichtskarte

Abbildung 21 zeigt den auf der Homepage ersichtlichen Plan eines Teils der fiktiven Welt und eine kurze Beschreibung eines einzelnen Raumes. Diese Repräsentation auf der Online-Ebene ist einem Bild aus der materiellen Inszenierung vor Ort gegenübergestellt. Auf Abbildung 22 ist der im Plan eingezeichnete Raum zu sehen. Die digitale Ebene der Produktion erlaubt es, den theatralen Raum rein virtuell zu erforschen oder Hintergrundinformationen über den

materiellen Raum zu sammeln. Das Einholen von Information auf der Homepage kann den Besuch des tatsächlichen Raumes unterfüttern und verändern, das Bewegen im digitalen Raum steht in einem Verhältnis zum materiellen Raum der Inszenierung. Zwischen den Ebenen herrscht ein performatives Spannungsverhältnis: bewegen sich die digitalen Avatare im Raum,

104 Roselt, „Wo die Gefühle wohnen“

105 A. a. O., S. 68.

106 A. a. O., S. 67.

der die Inszenierung virtuell abbildet, konstituieren sie diesen gleichsam mit, greifen in den materiellen Raum ein und umgekehrt, bilden sich die Handlungen vor Ort ja genauso in den digitalen Repräsentationen ab.



Abbildung 22: der betreffende Raum in der Inszenierung

Die aktive schöpferische Leistung des Publikums ergibt sich aus der Struktur der Produktion, denn diese erlaubt Offenheit und Flexibilität, ermöglicht freie Bewegung und Dynamik. Zwischen der Aktivität des Zuschauers, der Zuschauerin und der Raumgestaltung herrscht eine Wechselwirkung, wie der theatrale Raum die Aktivität auf der einen Seite begünstigt, ist es wiederum diese, die die Inszenierung am Laufen hält und dynamisiert. Das Publikum ist direkt in die Strukturen eingebunden und wird zu „einem Mitakteur“,¹⁰⁷ zu einer Mitakteurin. Indem der theatrale Raum erschlossen wird, wird er gleichsam erschaffen. Das Geschehen bleibt größtenteils improvisiert und zielt auf den Miteinbezug des Publikums. Einen Theatertext gibt es nicht und so ist es gerade das Durchwandern des Raumes, welches ein aktives Auswählen, ein Vermessen, Einteilen und somit Organisieren darstellt, gewissermaßen einen Text wie ein Skriptum erstellend. Die schöpferisch beteiligte Rolle des Zuschauers, der Zuschauerin wird unterstrichen, folgt man Michel de Certeaus Auffassung des Gehens als emanzipierten Schreibakt. Nilssons Produktion bildet auf allen Ebenen eine fiktive Dorfstruktur ab, so liegt es nahe, die BesucherInnen analog zu de Certeaus Figur des Fußgehers in New York als zu Fuß gehende ZuschauerInnen zu betrachten:

„Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, die *Wandersmänner* (*Silesius*), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen 'Textes' folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können. Diese Stadtbenutzer spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper

¹⁰⁷ Vgl. Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 90.

von Liebenden verstehen. [...] Die Netze dieser voranschreitenden und sich überkreuzenden 'Schriften' bilden ohne Autor oder Zuschauer eine vielfältige Geschichte, die sich in Bruchstücken von Bewegungsbahnen und in räumlichen Veränderungen formiert: im Verhältnis zu dem, wie es sich darstellt, bleibt diese Geschichte alltäglich, unbestimmt und anders.“¹⁰⁸

Der theatrale Raum wird zu einem (un-)lesbaren Text, der von allen TeilnehmerInnen genutzt, weitergeschrieben und modifiziert wird. Das zu Fuß gehen - analog das Durchschreiten des theatralen Raumes – stellt eine emanzipatorische Tätigkeit dar, welche einen Text performativ hervorbringt. Die von de Certeau angesprochene Unlesbarkeit des Textes ist vergleichbar mit Malzachers schlechtem Zeugen, schlechter Zeugin¹⁰⁹ und der Fülle an überfordernden Zeichen. Das Publikum vollzieht einen an den Lücken und offenen Stellen ergänzenden und vervollständigenden Akt, indem es schlicht geht – somit auswählt, bewertet, schaut –, doch der gesamte Raum bleibt immer unüberschaubar, selbst im Chatroom auf der Online-Ebene bleibt der theatrale Raum ein unübersichtlicher.

108 De Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 181f, Hervorhebung im Original.

109 Malzacher, „There is a Word for People like you: Audience“, siehe auch unter Kapitel 3.2.2.

4.

IDENTITÄTEN IM THEATRALEN RAUM

Welche Strategien sowohl Piscators Totaltheater wie auch Nilssons Produktion einsetzen, um den Zuschauer, die Zuschauerin zu einem Mitverfasser des theatralen 'Textes' zu machen, wird im Folgenden mit Konzentration auf das Subjekt im Theatralen erläutert. Das *totale* Erlebnis im fiktiven Immersionsraum stellt das Publikums-Subjekt auf unterschiedliche Weisen in Frage und evoziert eine Reflexion über die Verfasstheit der theatralen Situation wie der Teilnehmenden daran.

4.1 Subjekt im Raum**4.1.1 Theatraler Raum als Heterotopie**

Michel Foucault führt das Begriffspaar der Utopie und der Heterotopie¹¹⁰ ein, wobei die Utopie einen fiktiven, nicht existenten Raum darstellt und die Heterotopie zwar Züge einer Utopie annehmen kann, aber einen realen, materiellen Raum darstellt. Die Heterotopie bildet einen Art Gegenort, einen „anderen Raum“ mit speziellen Regeln und Verhaltensstrukturen. Dieser andere Ort befindet sich außerhalb des Alltags, ist davon abgelöst und von einem anderen Verständnis von Raum und Zeit geprägt als die realen Räume des Alltags. Somit stellt die Heterotopie die realen Räume auf eine Probe, schafft einen Raum für Kritik, weshalb Primavesi die Heterotopie als „eine potentielle Störung der symbolischen Ordnung“¹¹¹ festhält. Foucault selbst dazu im Vorwort zu der *Ordnung der Dinge*:

„Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum [...]. Die *Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie

110 Siehe vor allem Foucault, „Von anderen Räumen“, aber auch Foucault, *Die Ordnung der Dinge*.

111 Primavesi, „Heterotopien des Öffentlichen“, S. 46.

verzahnen, weil sie im voraus die 'Syntax' zerstören [...]. Die Heterotopien [...] trocknen das Sprechen aus, lassen die Wörter in sich selbst verharren, bestreiten bereits in der Wurzel jede Möglichkeit von Grammatik.“¹¹²

Keine Syntax, ausgetrocknetes Sprechen, keine Grammatik: die Heterotopie ist ganz klar ein Gegenentwurf nicht nur zum fiktiven Ort der Utopie, sondern vor allem zum Raum des Alltags und ermöglicht so kritische Entwürfe. Foucault unterscheidet mehrere Typen von Heterotopien, wie etwa die Krisen- und Abweichungsheterotopie oder die Heterochronie.¹¹³ Foucault selbst nennt das Theater als Beispiel für eine Heterotopie, genauer: als eine Heterochronie. Bedenkt man, dass der Theaterraum einen (nicht nur durch Gebäudemauern, sondern vor allem durch eine Rahmung) abgeschlossenen Raum, der sich außerhalb des Alltags befindet, darstellt und dass in diesem Raum spezielle Regeln gelten, etwa das 'als ob' oder die Übereinkunft, in einem (zumeist) abgedunkelten Raum still zu sitzen, ist ganz klar, dass das Theater eine Heterotopie per se sein muss. Das Verhältnis von Raum und Zeit ist darin ein anderes, dieser Raum beinhaltet eine Illusion und stellt somit das Verhältnis von Realität und Fiktion in Frage. Die Heterotopie Theater hält politisches Potenzial inne, indem der Alltagsraum behandelt, reflektiert und somit als Gegenentwurf der Gesellschaft präsentiert werden kann. In der Konstitution des heterotopen Raumes Theater wird immer auch Bezug zu Strukturen der Repräsentation des realen Alltagsraumes genommen. Folgt man Fischer-Lichtes Definition des Theaters als eine Erfahrung von Schwelle,¹¹⁴ wird dieser Zustand des Zwischen von der Heterotopie für einen festgelegten Zeitrahmen geschaffen, die liminale Erfahrung ist gerahmt. Die Heterotopie kann außerdem innerhalb ihrer selbst weitere Heterotopien erschaffen, etwa wenn die Inszenierung fiktionale Räume in der Vorstellungskraft des Publikums erscheinen lässt.

Wenn Utopien trösten und Heterotopien beunruhigen,¹¹⁵ die einen fiktiv und die anderen real sind, sei hier die Frage angestellt, ob der utopische Entwurf Erwin Piscators und Walter Gropius' im heterotopen theatralen Raum *Cellar Door* zur Verwirklichung kommt. Die bereits erläuterten Strategien der Raumgestaltung im Totaltheater wie in Nilssons Produktion, welche zu einer

112 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 20; Hervorhebungen im Original.

113 Als Beispiele für Krisenheterotopien nennt Foucault Räume früherer Kultur wie etwa heilige oder rituelle Orte, diese werden von den Abweichungsheterotopien abgelöst, die einen Raum für das Subjekt bieten, welches sich in irgendeiner Weise in einer abweichenden „Krise“ befindet, dies können etwa Altersheime, Friedhöfe oder Gefängnisse sein und beherbergen brüchige Subjektentwürfe. Beispiele für Heterochronien sind Orte, die mehrere Zeiten nebeneinander beinhalten und bewahren, wie etwa das Museum oder auch das Theater.

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

115 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 20.

Aktivierung des Publikum-Subjekts führen, werden im Folgenden zusammengeführt und raumerschaffendes wie identifikatorisches Potenzial untersucht. Immer geht es darum, wie sich das Subjekt im Raum verortet und diesen gleichsam erschafft.

4.1.2 Gehen im Raum

Wie bereits zu lesen war, zielen beide Entwürfe darauf, den Zuschauer, die Zuschauerin miteinzubeziehen und zu einem notwendigen Teil des gesamten theatralen Geschehens zu machen, das Publikum wird zu einem aktiven Akteur, zu einer Akteurin. Michel de Certeau widmet ein gesamtes Kapitel seiner *Kunst des Handelns* den „Praktiken im Raum“¹¹⁶ und hält fest: „Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung.“¹¹⁷ Gehen als Akt, Gehen als sich äußern, Bewegung als hervorbringende Aktivität. Ganz im Sinne Piscators und Nilssons lässt sich diese einfache Formel auf den Theaterbesucher, die Theaterbesucherin beziehen. Gehen bedeutet, sich zu äußern, sich zu positionieren. Das Publikum durchwandert den theatralen Raum, sei es in Form von beweglichen Sitzen und umfassendem Geschehen oder in Form einer tatsächlichen Bewegung des gesamten Körpers: der Zuschauer, die Zuschauerin ist in Bewegung und kann somit, wie in Kapitel 3.3.3 bereits dargelegt, als FußgeherIn und gleichsam als Schreibender, Schreibende im Sinne de Certeaus verstanden werden. Der theatrale Raum stellt einen Text dar, der kollektiv geschaffen wird, dieser Text – der theatrale Raum – befindet sich in einem steten dynamischen Bewegungsprozess und die Schritte der TeilnehmerInnen sind es, die den Text fortschreiben und modifizieren:

„Die Geschichte beginnt zu ebener Erde, mit den Schritten. Sie bilden die Zahl, aber eine Zahl, die nicht zu einer Reihe wird. [...] Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten. [...] Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum. Sie sind ebensowenig faßbar wie die chinesischen Buchstaben, deren Umrisse die Sprecher mit einem Finger auf ihrer Hand skizzieren.“¹¹⁸

Am Anfang der 'Geschichte' (der Situation Theater) also die Schritte und somit die Gehenden

116 De Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 177ff.

117 A. a. O., S. 189.

118 A. a. O., S. 188.

(die ZuschauerInnen). Die treffend *spielenden* Schritte¹¹⁹ schaffen den Raum, bringen ihn erst in Erscheinung. So sind es die aktivierten Zuschauer und Zuschauerinnen, die den gemeinsamen Raum des Totaltheaters wie des Fiktionsraumes *Cellar Door* hervorbringen. Bewegt sich das Publikum durch den theatralen Raum – auf welche Weise auch immer – gestaltet und schafft es diesen Raum in der Bewegung. Ist der theatrale Raum von Geboten und Verboten, von bestimmten Rahmungen durchzogen, so bedeutet Gehen auch immer Auswählen und Bewerten, dies heißt gleichsam Gestalten. Michel de Certeau Fußgänger und unsere theatralen AkteurInnen folgen einer „Rhetorik des Gehens“:¹²⁰

„Wenn es also zunächst richtig ist, daß die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten [...] oder von Verboten [...] enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.“¹²¹

Denken wir an Nilssons Irrwege und Sackgassen im fiktiven Dorf oder an Piscators historische Montagen: sie alle stellen mögliche Wege durch den theatralen 'Text' dar. Diese theaterräumlichen Strukturen sind de Certeaus Möglichkeiten und Verbote und das Wählen eines Weges stellt eine Aktualisierung oder einen Umweg dar. Das Handhaben des theatralen Raumes, das Umgehen mit den Geboten und Verboten, das Bedienen der Struktur ist das entscheidende aktive und aktivierende Moment. Nilssons Produktion lässt Wege zu und schreibt welche vor, die Perspektiven auf das Geschehen sind von verschiedenen Ebenen aus möglich, doch der Blick bleibt stets ein gerichteter. Nicht nur das digitale Schauen auf den theatralen Raum gliedert sich in eine apparative Anordnung, auch das Bewegen und das Agieren im materiellen Raum ist auf bestimmte Weise gerichtet und gelenkt. Durch Piscators Geschichts-Montagen wird frei assoziativ navigiert und Verortungen werden vorgenommen, dennoch ist es die komplexe technische Apparatur des Totaltheaters, welche, obwohl sie multiperspektivisch und demokratisch-antihierarchisch gestaltet ist, dennoch die Wahrnehmung ausrichtet. Die Organisation des Dispositivs ist es in beiden Fällen, die das Schauen, Bewegen und Wahrnehmen evoziert und gleichzeitig an die Strukturen des Dispositivs bindet. De Certeau begreift den Raum

119 Vgl. ebd.

120 A. a. O., S. 191.

121 A. a. O., S. 190.

selbst als aktiv agierendes Dispositiv und schreibt in Bezug auf die Foucault'sche Auseinandersetzung mit Machtstrukturen: „Diese oft winzigen Listen der Disziplin', 'kleine, aber unfehlbare' Maschinerien, beziehen ihre Wirksamkeit aus dem Verhältnis zwischen den Prozeduren und dem Raum, den sie neu aufteilen, um ihn zu einem 'Operator' zu machen.“¹²² Diese „mikrobenhaften Praktiken“ würden sich mit Strukturen der Überwachung verbinden und so zu alltäglichen, unauffälligen Abläufen werden.¹²³ Dieses Vokabular ist sehr deutlich an Foucaults Analyse der sogenannten Instrumentalitäten einer Disziplinargesellschaft angelehnt und erinnert an die panoptische Struktur.¹²⁴ De Certeau hält fest, dass es die „Umgangsweisen mit dem Raum“¹²⁵ sind, die den Raum und somit die Organisation des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens bilden. Einem solchen Denken ist zwangsläufig auch immer eine Größe von Macht eingeschrieben.

4.1.3 Macht und Struktur

Nilssons Produktion lässt sich genauso wie der Totaltheater-Entwurf als Foucault'sches Machtdispositiv bzw. als Operator wie bei de Certeau verstehen. Beide theatralen Räume sind offen gestaltet und lassen ein hohes Maß an Eigendynamik und Beteiligung zu, die Bewegung durch die Räume ist frei und notwendiger Teil des Gesamten. Dennoch sind diese Räume strukturiert, enthalten Gebote wie Verbote und verschiedene Ebenen der Partizipation. Die Wahrnehmung und Bewegung in diesen Räumen ist bestimmten Apparaturen eingeordnet. Bei *Cellar Door* sind es dem Inhalt der Inszenierung innewohnende Hierarchien, die den Raum einteilen und bei Piscator sind es politische Diskussionszonen, die Struktur geben. Die inhaltliche Ausrichtung steht in einem Wechselverhältnis zu den Verhaltensweisen innerhalb des theatralen Rahmens. Das ordnende Element sind Machtstrukturen, welche den theatralen Raum als ein Dispositiv strukturieren. Die Wege des 'Fußgehers' durch das theatrale Dispositiv folgen

122 A. a. O., S. 187; Hervorhebungen im Original.

123 Vgl. Ebd.

124 Vgl. dazu vor allem Foucault, *Überwachen und Strafen* und Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*; kennzeichnend für Foucaults Analyse gesellschaftlicher Machtstrukturen ist der Umstand, dass Macht hier als infiltrierte Größe gedacht wird. Strukturen der Überwachung sind in der Disziplinargesellschaft wie in einem Panoptikum angeordnet und im Individuum verinnerlicht. Das populäre Beispiel des Überwachungsturmes mit nach allen Seiten hin offenen Fenstern, angeordnet in der Mitte eines Gefängnisses und somit zwar von allen Zellen aus sichtbar, aber nicht einsehbar, ist die zentrale Figur für eine diametrale Macht, welche trotz Uneinsehbarkeit akzeptiert und verinnerlicht wird, was zu disziplinierten Individuen führt. Ein zeitgenössisches Beispiel wäre das Anbringen von funktionslosen Kameras an Gebäudefronten, welche rein äußerlich darauf hinweisen, dass hier überwacht würde, die tatsächlich aber nicht funktionieren. Der Effekt bleibt der gleiche: das Verhalten in einer solchen Umgebung ist diszipliniert und angepasst, als ob tatsächlich überwacht würde.

125 De Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 187.

bestimmten Strukturen, sind vorgegeben, werden in der Nutzung aktualisiert und auch neu geschrieben. Das Subjekt des Zuschauers, der Zuschauerin ist in das theatrale Machtdispositiv eingebunden, auch bei Aktivität und Emanzipation verfolgt es doch den 'Text', kann die Regeln ändern, sich ihnen aber nicht entziehen.

Das Subjekt ist mit anderen Subjekten eingebettet in den immersiven Raum der *totalen* Inszenierung und seine Handlungen folgen den Strukturen des Machtdispositivs. Aktives Handeln liegt im sich Positionieren, in der Bewegung, in der Bezugnahme und im Interagieren, in der Positionierung zu anderen TeilnehmerInnen. Dieses Inbeziehungsetzen zu anderen findet im Raum des Theaters vor allem über das Blicken statt. Adam Czirak bestimmt das Schauen als soziale Praktik, welche Relationen und Machtstrukturen herstelle.¹²⁶ Angelehnt an Foucault ist diese Macht somit eine produktive, eine herstellende. Relationen der Macht „stellen Möglichkeiten bereit, ohne die Handlungen zu determinieren.“¹²⁷ Das theatrale Machtdispositiv stellt demnach einen Möglichkeitsraum, in dem entsprechend bestimmter Machtstrukturen gehandelt wird, weshalb Czirak vom strukturierten Gefüge von Macht¹²⁸ spricht. Das Wirken des Machtdispositivs ist nicht abhängig von einzelnen Handlungen, sondern erwirkt sich allein aus der räumlichen Organisation. Die Struktur des Dispositivs gibt die Linien, anhand derer gehandelt wird, vor, stellt jedoch nicht die absolute Macht dar, das Handeln innerhalb eines solchen Dispositivs bleibt immer flexibel und die Machtstruktur erlaubt unterschiedliche Arten der Anwendung und somit verschiedene Verläufe. Das produktive Moment liegt somit in der Pluralisierung und Maximierung von Handlungsmöglichkeiten.

Czirak definiert das theatrale Machtdispositiv als ein Gefüge zwischen AkteurInnen und ZuschauerInnen, welches strukturiert wird durch Schauen: es gibt unterschiedliche Positionen des Anschauens und des Angeschaut-Werdens. Schauen sei ein aktiver und beziehender Akt, kann Sehen und Übersehen meinen und somit Auswählen und Bewerten, weshalb Czirak das „Zuschauen als Handeln“¹²⁹ festhält.

„Blickakte lassen Macht erfahrbar und produktiv werden. Indem sie zwischenmenschliche Relationen stiften, erlauben sie sogar, Macht als eine Affizierungs- und Wirkungsinstanz zu lokalisieren und zu analysieren. Sie lenken die Aufmerksamkeit

¹²⁶ Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 195.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ A. a. O., S. 210.

nicht auf das individuelle Tun eines 'souveränen' Handlungssubjekts, sondern akzentuieren die relationalen Abhängigkeiten und Handlungsprozesse der Aufführungsteilnehmer.“¹³⁰

Der andere Raum der Heterotopie wird nach Foucault von Machtstrukturen, in denen sich das Subjekt befindet, geordnet. Die Heterotopie Theater ist ein Dispositiv aus komplexen Strukturen der Raum- und Identitätskonstitution und das Gehen und Blicken des Subjekts befindet sich innerhalb dieser Strukturen. Durch relationale Handlungen wie das Blicken werden die Strukturen des Dispositiv erkenn- und erfahrbar und somit auch das darin eingebettete Subjekt. Die theatralen AkteurInnen stehen in einem Wirkungsverhältnis zu den organisierenden Strukturen des Dispositivs. Subjekte sind somit immer eingebettet in bestimmte Dispositive und handeln entlang der Linien dieser Gefüge. Sie können Stellung zu diesen Dispositiven beziehen, befinden sich aber innerhalb dieser. Das Subjekt ist relational zu seiner Umwelt und den umgebenden Machtstrukturen, weshalb ein Schauen auf diese Strukturen – hier: den theatralen Raum – auch ein Schauen auf das Selbst darstellt. Aus dem Theaterraum wird ein Reflexionsraum und die ZuschauerInnen begeben sich in ein „Schauen zweiter Ordnung“,¹³¹ ein Schauen auf das Schauen und somit sich selbst.

Subjektivität ist in Zusammenhängen und nie als eine abgeschlossene Identität zu denken. Wie diese relationale Identität im theatralen Prozess zur Reflexion gelangen kann, untersucht Annemarie Matzke. Sie legt die Darstellung im Theater als eine 'Selbstdarstellung' fest; eine Bewegung, die untrennbar mit ihrem Medium verbunden ist,¹³² also per se reflexiv ist. Fällt in zeitgenössischen Formen wie Nilssons Produktion das Außen in Form von komplexen Rollen weg, wird der Schauspieler, die Schauspielerin selbst zum Medium und sein, ihr Körper wird objektiviert. Das gleiche gilt für die ZuschauerInnen, denn auch diese sind aktiv Agierende im theatralen Dispositiv.

„Wenn Subjektivität nur als Verhältnis denkbar ist, dann kann gerade eine szenische Selbstdarstellung, in der nicht zwischen Subjekt und Objekt der Darstellung unterschieden werden kann, in besonderer Weise die Konstitution von Subjektivität reflektieren.“¹³³

130 A. a. O., S. 194; Hervorhebung im Original.

131 Vgl. a. a. O., S. 212.

132 Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S. 34.

133 A. a. O., S. 37.

Die theatrale Form ergibt sich dann aus der Inbezugsetzung des Subjekts zu sich selbst¹³⁴ und stellt dieses gleichsam zur Diskussion. Das Subjekt konstituiert sich gewissermaßen selbst in dieser reflexiven Bewegung, hat keine geschlossene Identität und steht in einer bestimmten Beziehung zur Umwelt des umgebenden Dispositivs, ordnet sich entlang von Machtstrukturen ein. „Selbstdarstellung ist in diesem Sinne nicht Darstellung eines Selbst, sondern ein 'Zur-Wahrnehmung-Bringen eines Selbstverhältnisses'.“¹³⁵ Der theatrale Reflexionsraum lässt dieses Selbst-Verhältnis erfahrbar werden und richtet die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie sich das Subjekt wahrnimmt und im Dispositiv zur Konstitution gelangt. Das Subjekt ist in Relationen zu denken und bleibt als Teil des Dispositivs eingebettet, die Subjekt-Identität ist keine abgeschlossene.

4.1.4 Performativer Raum der Postdramatik

„Rezipieren ist Produzieren, Zuschauen ist Handeln.“¹³⁶

Nilssons Produktion kann als Postdramatisches Theater im Sinne Hans-Thies Lehmanns verstanden werden,¹³⁷ wobei sich ein solches Theater „jenseits des Dramas“¹³⁸ befindet. Lehmanns Definition des Postdramatischen meint vor allem eine offenere Vorstellung von Theater, welche Grenzen zwischen Genres aufbricht, externe Einflüsse zulässt und experimentell ist. Die postdramatische Form entfernt sich von der Tradition des literarischen Sprechtheaters und somit vom Theatertext als Vorlage, die Stoffe nehmen nicht selten Bezug auf reale Lebenswelten und das postdramatische theatrale Ereignis steht im Zeichen der Präsenz anstatt der Repräsentation. Eine solche Vorstellung von Theater ist offen gehalten, konzentriert sich auf das Ereignis und ist von einer diskontinuierlichen Wahrnehmung von Zeit und Raum geprägt, ist „mehr Prozeß als Resultat“,¹³⁹ wie Lehmann es ausdrückt. Das theatrale Geschehen ist oftmals zersplittert und durch ein Nebeneinander von verschiedenen Elementen mit einer großen

134 Vgl. a. a. O., S. 36.

135 Ebd.

136 Fischer-Lichte in Bezug auf Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, in: Fischer-Lichte, *Entdeckung des Zuschauers*, S. 35; Hervorhebungen im Original.

137 Im Folgenden wird der Begriff des Postdramatischen verwendet so wie Hans-Thies Lehmann ihn einführt, dieser Begriff fasst hier andere gebräuchliche Bezeichnungen wie „neue Theaterformen“, „Gegenwartstheater“, „zeitgenössisches Theater“, „modernes Theater“, „Theater der Neuzeit“, u. a. stellvertretend zusammen, grenzt sich aber von Begriffen wie „Performance“, „Happening“ oder „Theater der Avantgarde“ ab. Siehe hierzu vor allem Lehmann, *Postdramatisches Theater*.

138 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 30.

139 A. a. O., S. 146.

Zeichenfülle gekennzeichnet. Einzelne Elemente werden scheinbar zusammenhanglos aneinander gereiht ohne dass eine Syntax entstehe, es gibt keine geschlossene, einheitliche Form; die Wahrnehmung im Postdramatischen ist nicht kohärent und findet keinen Konsens zu einem bestimmten Sinn. Die Produktionen erinnern, wie etwa bei Elfriede Jelinek mit ihren Textflächen,¹⁴⁰ an montierte Collagen bestehend aus nebeneinander stehenden Elementen. Die einzelnen austauschbaren Teile stehen in einem non-hierarchischen Verhältnis zueinander: Bild, Bewegung und Wort werden gleichwertig behandelt, müssen aber in einer aktiven Rezeptionsleistung erst aufeinander bezogen werden. In dieser Lücke liegt das partizipative Potenzial. Das Postdramatische bedeutet eine „strukturelle Veränderung der Theatersituation, der Rolle des Zuschauers darin, der Art seiner kommunikativen Prozesse.“¹⁴¹

Mit Veränderung der räumlichen Situation Theater, welche hier wie die Stoffe meist offener gestaltet ist, geht eine eingehende Beschäftigung mit dem Subjekt einher. Die Themen sind experimentell und reflexiv nicht nur in Bezug auf die Rahmung Theater sondern auch auf die TeilnehmerInnen der Situation Theater. Körperlichkeit erlangt eine neue Bedeutung und das Subjekt als fragmentarisches steht im Fokus. Wie Angelika Sieburg einleitend zur Sammlung *Paradoxien des Zuschauens*¹⁴² festhält, gehe es darum, „die Grenzen zwischen Publikum und Performern neu auszuloten“, der Zuschauer, die Zuschauerin müsse „nach allen Seiten offen sein.“¹⁴³ Einen Startpunkt legt sie mit Brecht fest und zeichnet eine Bewegung im Theater, welche das Publikum mehr und mehr miteinbezieht:

„Seit Brechts epischem Theater rückt der Zuschauer jedoch immer mehr in den Mittelpunkt theatraler Diskussion und Praxis. Seitdem gilt das Ideal des 'aktiven Zuschauers', der Distanz zum Geschehen auf der 'Bühne' herstellt, es wach und kritisch betrachtet und hinterfragt. Im zeitgenössischen, sogenannten postdramatischen Theater ist der Zuschauer oft Hauptaugenmerk der Performance, nicht selten sogar Teilnehmer.“¹⁴⁴

140 Z.B.: Jelinek, Elfriede, *Über Tiere*; wobei Jelineks Theatertexte nicht als rein postdramatische Form betrachtet werden können, ihr Vorgehen ist es zwar in einigen Zügen, doch ihre Nähe zur Sprache und die Wichtigkeit der Textvorlage unterscheiden das Jelinek'sche Theater vom postdramatischen.

141 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 145.

142 Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*

143 Vgl. Sieburg, „Vorwort“, S. 7.

144 Ebd.

Brecht war ein treuer Wegbegleiter Piscators, dessen politische Experimente am Theater sind eine Inspirationsquelle für die Entwicklung des epischen Theaters. Dieses stellt die Künstlichkeit als solche aus und macht den Herstellungsprozess des Theaters zum Thema. Zwischen Rolle und DarstellerIn wird Distanz geschaffen und die theatrale Situation selbst wird thematisiert. Jan Deck stellt im postdramatischen Theater eine Paradoxie des Zuschauers fest, denn das Zuschauen werde zur „Rolle“,¹⁴⁵ wie bereits oben erläutert, wird das Schauen auf das Schauen selbst zum Thema.¹⁴⁶ Wie Deck weiter ausführt, gehe es um das Bewusstsein „leibliche[r] Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern“, was Grenzen abschaffe und den herstellenden künstlerischen Prozess freilege.¹⁴⁷ Das Postdramatische macht die Rahmung selbst bewusst und öffnet somit einen Reflexionsraum zum Nachdenken nicht nur über die Form Theater, sondern auch über die TeilnehmerInnen dieser Rahmung, die Subjekte im theatralen Raum. Deck beschreibt diesen Raum als einen flexiblen, nicht-hierarchischen, fragmentarischen und bewusst provisorischen Raum,¹⁴⁸ es ist der „Ort des Publikums und der Spieler und all dessen, was die Situation Theater hervorbringt.“¹⁴⁹ Die kollektive Erfahrung in einem geteilten Raum ist die entscheidene Qualität von Theater und Fischer-Lichte spricht von der „Entdeckung des Zuschauers.“¹⁵⁰ Ausgehend von den Experimenten der Avantgardisten im frühen 20. Jahrhundert, zeichnet sie eine Bewegung, welche das Publikum nach und nach zu einem festen Bestandteil der theatralen Erfahrung macht und welche zu einem „Paradigmenwechsel von der internen zu externen theatralen Kommunikation“¹⁵¹ führe. Wie bereits zu hören war, wird der theatrale Raum zu einem Möglichkeitsraum und die traditionelle Raumaufteilung mit Rampe, Sitzrängen und vierter Wand wird hinfällig, die Grenzen zwischen den Sphären werden geweitet und aufgelöst. Der Theaterraum wird zu einem Erfahrungs- und Reflexionsraum, in dem die sinnliche Wahrnehmung und die Körperlichkeit der TeilnehmerInnen direkt adressiert wird. Die theatrale Situation wird getragen und aufrechterhalten von stetigen Bedeutungsaushandlungen und Bezugnahme der ZuschauerInnen. Aktive Aushandlungsprozesse beziehen alle TeilnehmerInnen mit ein und das Publikum nimmt eine konstitutive Rolle ein, wird zu einem „Mitakteur“,¹⁵² zu einer Mitakteurin im Sinne Piscators. Das Blicken auf andere stellt in diesem Möglichkeitsraum auch immer ein Blicken auf das Selbst des Subjekts dar:

145 Vgl. Deck, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, S. 9.

146 Vgl. Czirak, *Partizipation der Blicke* und Kapitel 4.1.3.

147 Vgl. Deck, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, S. 9f.

148 Vgl. a. a. O., S. 16.

149 Ebd.

150 Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*

151 A. a. O., S. 11.

152 Vgl. Piscator, *Theater der Auseinandersetzung*, S. 90.

„Die Rolle des Zuschauers definiert sich innerhalb des Erfahrungsraums auf zwei Ebenen: Als lebendiger Teil des Raumes ist er einerseits Teil von Theater als einer geteilten Zeit aller Anwesenden. Egal in welcher 'Rolle' er während der Performance spielt, ob er selbst aktiv ins Geschehen einbezogen wird oder lediglich zuschaut: Er ist Teil des Ganzen. Dennoch bleibt er auf Distanz, denn die Richtung des Prozesses bestimmen andere.

Andererseits ist er es, der durch seinen Blick erst die Zusammenhänge herstellt. Er beobachtet damit sich und andere beim Beobachten. Der Erfahrungsraum Theater wird dadurch auch zum Laboratorium des Sehens, denn hier ist der Blick auf den Blick der andere Teil des Prozesses.“¹⁵³

Was Deck hier als Laboratorium des Sehens umschreibt, könnte der Möglichkeitsraum Lehmanns sein. Deutlich tritt die angesprochene Sehleistung der ZuschauerInnen hervor, welche Zusammenhänge und so Bedeutung herstellt. Genau dies tut das Bewegen durch den Raum, welches immer auch ein Bewerten und Positionieren darstellt. Wer AkteurIn ist und wer angesehen wird, wird von der postdramatischen Rahmung offen gelassen und kann flexibel ausgehandelt und in Frage gestellt werden. Wie Matzke schreibt, ist das „Verhältnis von Publikum und Schauspielerinnen und Schauspielern nicht einfach gegeben“,¹⁵⁴ sondern unterliegt bestimmten Praktiken des Dispositivs und ordnet sich an den bestimmten Machtstrukturen. Matzke konzentriert sich auf den Moment des Auftritts und die Frage, was einen Teilnehmer, eine Teilnehmerin an der theatralen Situation zu einem Akteur, zu einer Akteurin werden lässt:

„Als sozialer Vorgang grenzt der Auftritt Akteurinnen und Zuschauer von einander ab. Erst im Auftreten wird die Figur des Akteurs hervorgebracht. Zugleich aber konstituiert der Auftritt damit auch Figurationen von Zuschauer und Publikum. Beiden sind damit Positionen und Orte im theatralen Gefüge zugewiesen.“¹⁵⁵

Das Betreten des Raumes ist es demnach, was AkteurInnen zu AkteurInnen macht und ZuschauerInnen zu ZuschauerInnen. Das Erlangen eines solchen Status in der theatralen Situation ordnet das gesamte Dispositiv und die Gehwege der TeilnehmerInnen stellen

153 Deck, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, S. 17.

154 Matzke, „Das Loch im Vorhang“, S. 159.

155 Ebd.

Machtstrukturen dar. Die Bewegung durch den Raum ordnet und weist Orte und damit Handlungsmacht zu. Die theatrale Situation wird durch dieses Zuweisen von Raum konstituiert und die Subjekte finden sich darin ein. Das Subjekt im postdramatischen Raum sucht sich seinen Platz im Dispositiv demnach in der Orientierung an anderen. Die Rolle des Akteurs, der Akteurin kann nur bestehen, wenn gleichsam mit ihr die Rolle eines Zuschauers, einer Zuschauerin geschaffen wird, beide Größen bedingen einander. Der theatrale Raum stellt ein Dispositiv dar, in dem sich das Subjekt in einem permanenten Identifikationsprozess befindet; es orientiert sich am Anderen, um einen Platz im Gefüge der Inszenierung zu finden. Der theatrale Raum der Postdramatik schafft einen anderen Raum der Heterotopie und ermöglicht das Nachdenken über Identitäten und zugeteilte Handlungsräume, denn es stellt nicht nur die eigene Rahmung in Frage, sondern mit Aufdecken der Brüchigkeit der eigenen Form auch die Brüchigkeit der teilnehmenden AkteurInnen in dieser Form. „Das Theater stellt sich selbst aus.“¹⁵⁶ Diese postdramatische Reflexion über die Verfasstheit des Theaters ist gleichsam eine Reflexion über die Verfasstheit des Subjekts. Die aktiv teilnehmende Rolle des Publikums geht mit Bedeutungsaushandlungen und neuen Raumzuweisungen einher, die Aufgabe des Zuschauers, der Zuschauerin wird neu verhandelt, was das Subjekt dazu bringt, sich im neu strukturierten theatralen Raum zu orientieren und es in eine selbstreflexive Bewegung versetzt. Wenn die postdramatische Form die eigene Verfasstheit als eine diskontinuierliche und zersplitterte ausstellt, ist es die brüchige Verfasstheit des Subjekts selbst, die darin zur Erfahrung kommt.

4.2 Politik und Subjekt

4.2.1 Möglichkeitsräume von Piscator zur Postdramatik

Stellt das Theater in einer postdramatischen Beschäftigung mit den eigenen Rahmenbedingungen nun also sich selbst aus,¹⁵⁷ wird die Institution selbst in Frage gestellt. Eine solch politische Herangehensweise ist allerdings nicht nur postdramatischen Formen wie *Cellar Door* eigen, sondern findet sich auch in Piscators Ideen, ging es dem Theatermacher doch um eine radikale Umdeutung des theatralen Raumes, welche nur dem einen – dem politischen Zweck – dienen sollte. Die Einbindung filmischer Mittel in seinen früheren Inszenierungen, das Experimentieren

¹⁵⁶ A. a. O., S. 158.

¹⁵⁷ Vgl. Matzke, „Das Loch im Vorhang“, S. 158 und das vorherige Kapitel.

mit Technik und sein antihierarchisch geordneter Zuschauerraum, in den das Spiel übergeht, stellen eine Öffnung der Strukturen dar und bieten ein Potenzial, welches Fischer-Lichte später als die „Entdeckung des Zuschauers“¹⁵⁸ bezeichnen wird. Die im Totaltheater angedachten Produktionen beziehen den gesamten Raum mit ein, Grenzen werden durchlässig bis aufgehoben, das Geschehen ist immersiv und bezieht den Zuschauer, die Zuschauerin als einen notwendigen Bestandteil des Gesamten mit ein. Piscators theatrales Dispositiv ist eine historische Montage, in der es sich zu positionieren gilt. Ohne Teilhabe des Publikums bliebe die Inszenierung lückenhaft und ohne Wirkung, das Publikum sieht sich konfrontiert mit einer offenen Struktur, die aktiv vervollständigt werden muss und neue Bedeutungsaushandlungen zulässt: Orte und Orientierung müssen neu gefunden werden, was Lehmann zur Formulierung seines Möglichkeitsraumes bringt: „Der Zuschauer, sein (nicht exakt vorhersehbarer) Beitrag wird Bestandteil der Inszenierung eines Möglichkeits-Spielraums.“¹⁵⁹ Mit einer solchen Öffnung der Strukturen wird die Sinnerzeugung auf den Zuschauer, die Zuschauerin übertragen, womit dieser, diese „gezwungen [ist], selbst seinen Kurs und Diskurs zu finden“¹⁶⁰ und genau hier liegt das politische Moment. Die (postdramatische) Reflexion über das Dispositiv Theater bedeutet bei Piscator gleichsam eine Reflexion des historischen Dispositivs und die Rolle des Theaters darin. Der agitative Einsatz von theatralen Mitteln zur politischen Bildung stellt eine Befragung der TeilnehmerInnen des Dispositivs dar, welche dieser Rahmung eingebettet sind. Piscator verfolgt mit seinen Konzepten einen bestimmten, den rein politischen Zweck, Theater ist ihm dabei das Mittel zum Zweck, hier sieht er die Möglichkeit des beeinflussenden Zugriffs auf ein Kollektiv. Wird die Institution und ihre Bestimmung umgedeutet, werden es auch die Subjekte darin; aus Theater wird Politik und aus ZuschauerInnen werden RevolutionärInnen.

Wie bereits zu hören war, werden die Rollen im theatralen Raum neu ausgehandelt, der gesamte Raum wird im Totaltheater antihierarchisch gegliedert, Bühnen- und Zuschauerraum gehen ineinander über, erkennbar beispielsweise an Piscators Idee einer den Zuschauerraum umfassenden Spielebene. Die Bewegung im Raum wandelt sich zu einer interaktiven und partizipativen, die ZuschauerInnen werden als handelnde politische AkteurInnen direkt adressiert. Später wird Lehmann von einem Spiel *zwischen* AkteurInnen anstatt *vor* ZuschauerInnen sprechen.¹⁶¹ Piscators Schriften sind nicht nur in Bezug auf die damalige politische Situation in Deutschland brisant und von radikaler Natur, seine innovativen Ideen

158 Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*

159 Lehmann, „Bruchstücke zu einem Denken des Theaters als Möglichkeitsraum“, S. 13.

160 A. a. O., S. 14.

161 Ebd.

beschränken sich nicht auf die Gestaltung von proletarischen Versammlungen und Propaganda. Was das mit Gropius erarbeitete Konzept so populär und einzigartig macht, ist die spielerische Herangehensweise an den (theatralen) Raum. Ein derartig offen gestaltetes Konzept und die *totale* Einbindung des Zusehers, der Zuseherin stellt eine Dekonstruktion des Theaterraumes in seinerzeit nicht bekannter Form dar. Die intensive Auseinandersetzung Piscators mit seinem idealen Theaterpublikum – nämlich ein proletarisches, politisch informiertes und zum Aufbruch bereites – ist eine Reflexion über die Aufgabe des Theaters. Lehmanns spätere Formulierung der postdramatischen Form findet hier gleichsam Anwendung:

„Die Insistenz auf Theater als einer Möglichkeit für die Besucher vor allem sich selbst – ihr eigenes Verhalten, ihren Willen, ihren Unwillen, ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit – zu erfahren und sich auf ein Spiel einzulassen, sich darin einzuklinken.“¹⁶²

Genau dieses Nachdenken über das Selbst macht das Subjekt zu einem politischen. Findet sich der Zuschauer, die Zuschauerin im neu geordneten Raum des Totaltheaters zurecht, verortet er, sie sich in der historischen Montage, wird seine, ihre Imaginationskraft herausgefordert und werden Positionierungen wie Verbindungsleistungen abverlangt, sucht sich das Publikum im Dispositiv des Möglichkeitsraumes einen neuen Platz, dieser ist nicht mehr selbstverständlich vorgegeben. Das Einnehmen einer Position stellt einen politischen Akt dar, ist es doch im immersiven, *totalen* Raum notwendig, *total* anwesend zu sein. Es ist unausweichlich, Beziehungen herzustellen zwischen Geschehen und anderen TeilnehmerInnen, die Rahmung Theater neu zu konstituieren, sich selbst in Bezug zu setzen, sich selbst und den eigenen Status als Zuschauer, als Zuschauerin genauso wie die gesamte Situation Theater aufs Spiel zu setzen: da-zu sein, zu reflektieren, körperlich anwesend zu sein. All dies wird von Nilssons Strukturen in *Cellar Door* genauso eingefordert wie es Piscator im Totaltheater angedacht hat.

4.2.2 Die proletarische Masse im Totaltheater

„[...] die Masse übernahm die Regie. Sie, die das Haus füllten, hatten alle zum großen Teil diese Epoche aktiv miterlebt, es war wahrhaft ihr Schicksal, ihre eigene Tragödie, die sich vor ihren Augen abspielte. Das Theater war für sie zur Wirklichkeit geworden und

¹⁶² Lehmann, „Vom Zuschauer“, S. 22.

sehr bald war es nicht mehr: Bühne gegen Zuschauerraum, sondern ein einziger großer Versammlungssaal, ein einziges großes Schlachtfeld, eine einzige große Demonstration.“¹⁶³

So beschreibt Piscator selbst die Uraufführung seines Stückes *Trotz alledem!*,¹⁶⁴ eine als „historische Revue aus den Jahren 1914 bis 1919 in 24 Szenen mit Zwischenfilmen“¹⁶⁵ angekündigte Produktion, welche filmisches Dokumentationsmaterial aus dem Reichsarchiv einsetzt; gezeigt werden unter anderem brutale Originalaufnahmen aus dem Krieg, die mit dem Bühnengeschehen kontextualisiert werden. Die Wirkung dieser historischen Montage auf das Publikum scheint geradezu stürmisch ausgefallen zu sein, folgt man Piscators euphorischem Kommentar. Auch wenn Piscator in seiner Schaffenszeit offenbar mehrere solcher Erfolge leisten konnte,¹⁶⁶ hält Patrick Primavesi in Rekurs auf Gilles Deleuze ein strukturelles Problem der Repräsentation fest: die Repräsentation des Volkes auf der Theaterbühne bedeute gleichzeitig die Abwesenheit des solchen, würde das Volk im Zuge der Darstellung durch andere doch ersetzt werden und müsse schweigen.¹⁶⁷ So kommt er zu dem Schluss, dass die von Piscator angedachte politische Beeinflussung der Massen durch seine „technische Revolutionierung des Theaterapparates“ eine Illusion sei, welche „weitgehend enttäuscht“ worden sei.¹⁶⁸ Auch Fischer-Lichte hält fest, dass Piscators Unstimmigkeiten mit der Kommunistischen Partei¹⁶⁹ und deren somit ausbleibende Unterstützung zu einem tatsächlichen Ausbleiben des proletarischen Publikums und einem hauptsächlich bürgerlichen Publikum an der Volksbühne und an den Piscator-Bühnen geführt haben dürften.¹⁷⁰ Die politische Utopie sei gescheitert und die von Piscator angedachte revolutionäre Haltung des Theaters verlagert sich im postdramatischen Diskurs auf die Infragestellung der eigenen Rahmung.¹⁷¹ Wie in Kapitel 4.1.4 bereits zu hören war, stellt diese Befragung der institutionellen Bedingungen gleichsam eine Befragung des Subjektstatus dar. „So erweisen sich die verschiedenen Strategien postdramatischer

163 Piscator, *Zeittheater*, S. 67.

164 R.: Erwin Piscator, Großes Schauspielhaus Berlin, Uraufführung: 12. 7. 1925.

165 Vgl. Piscator, *Zeittheater*, S. 65.

166 Eine gewisse Aufregung und politische Stimmung lässt sich in einigen Rezensionen und Kommentaren erkennen, vor allem in Piscator, *Zeittheater* sind mehrere Zeitzeugen-Berichte nachzulesen.

167 Vgl. Deleuze, *Das Zeit Bild. Kino 2*, zitiert nach Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, S. 12.

168 Vgl. ebd.

169 Wie bereits zu hören war, stehen Piscators Unternehmungen am Theater der Parteilinie der KPD diametral entgegen, welche den Ort für politische Versammlungen im Parteilokal, der Markthalle oder im Gasthaus sieht und um den Verlust einer gewissen Vormachtsstellung fürchtet. Der theatrale Raum als traditionell bürgerlicher Ort der Künste wird als dem proletarischen Diskurs zu fern und mit einer zu großen Wirkmacht beeinflussend abgelehnt, was zu einem Zerwürfnis mit Piscator führt.

170 Vgl. Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers*, S. 156.

171 Vgl. Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, S. 12.

Theaterformen [...] vor allem als Arbeit an neuen Wahrnehmungsweisen, mit denen immer mehr die Zuschauer selbst, für sich und füreinander, zum Ort des Theaters werden.“¹⁷² Eine solche Theaterform evoziert und untersucht Wahrnehmungsweisen, bietet einen Möglichkeitsraum, der alternative Bedeutungsaushandlungen und -zuschreibungen erlaubt und in dieser selbstreflexiven Bewegung nicht nur sich selbst, sondern eben und vor allem auch das Subjekt in Frage stellt. Im postdramatischen theatralen Raum erfährt sich das Subjekt selbst als TeilnehmerIn am Geschehen, schaut auf die anderen TeilnehmerInnen und schaut gleichsam auf sich selbst. Die politische Vision Piscators mag zu keiner Realisierung gefunden haben, die genauen Gründe sind ungeklärt,¹⁷³ doch das Schauen auf das Selbst im Dispositiv kann in der komplexen Wahrnehmungs-Maschine des Gropius bereits eingeübt werden. Jens Roselt unterstreicht die Bedeutung des Medieneinsatzes in dieser neu geordneten Wahrnehmung, die – abzielend auf eine möglichst große sinnliche Wirkmacht – eine gar postdramatische Befragung der eigenen Mittel und Möglichkeiten des Theaters darstellt:

„Filmeinspielungen projizieren Fakten in die Denkmäler bürgerlichen Gemeinsinns, die hier bisher nur dichterisch verbrämt Zutritt hatten. Dem medienkritisch geschulten Zuschauer von heute mag dieses Unterfangen reichlich naiv erscheinen, aber die, so Piscator, 'vollkommene Verbindung von Film und Szene' stellt einen selbstbewussten und reflektierten Umgang mit den Möglichkeiten des Theaters dar.“¹⁷⁴

Das Subjekt als Individuum ist im Totaltheater nicht existent, wen sich Piscator in seinem Totaltheater wünscht, ist die Masse des Volkes, ein politischer Körper ohne einzelne Gesichter oder Identitäten. Wie er es selbst formuliert: „Nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit und das Schicksal der Massen sind die heroischen Faktoren der neuen Dramatik.“¹⁷⁵ Der Einzelne, die Einzelne geht auf in der politischen Masse, das Theater ist ein revolutionärer Ort und die *totale* Inszenierung gleicht einer Versammlung, die TeilnehmerInnen sind „untrennbar verbunden mit den großen politischen und ökonomischen

172 A. a. O., S. 24.

173 In der Großzahl der überlieferten Schriften werden finanzielle Gründe genannt, Piscator sei es nicht gelungen, einen Financier zu finden. Der Theatermacher genoss jedoch große Popularität und Erfolg, leitete bereits ein eigenes Theater, weshalb diese Begründung in Frage zu stellen ist. Das radikale politische Auftreten und die Auffassung, Kunst gehöre in Politik überführt, was Theater zu Propaganda werden lasse, führt zu Unstimmigkeiten mit der Linie der Kommunistischen Partei, welche den Kunstbegriff nicht in diesem Sinne auffasst.

174 Roselt, „Mit Leib und Linse“, S. 38; Roselt zitiert hier Piscator, *Zeittheater*, S. 141.

175 Piscator, *Zeittheater*, S. 124.

Faktoren seiner [ihrer] Zeit.“¹⁷⁶ Wie Primavesi darlegt, kann eine solche Repräsentation des Volkes das Volk nur ausschließen, womit sich die Frage stellt, ob es das von Piscator angedachte proletarische Zielpublikum in der gewünscht revolutionsbereiten Form gibt. Ist die politische Utopie einer Revolution gescheitert, stellen Piscators Überlegungen doch einen neuen Umgang mit dem (aktivierten) Theaterpublikum und eine Reflexion über die Aufgaben des Theaters wie dessen TeilnehmerInnen dar. Dieses selbstreflexive Verfahren wird von Nilsson für *Cellar Door* aufgenommen, wenn der theatrale Rahmen vollkommen aufgelöst und durchlässig scheint. Die politisch revolutionäre Masse Piscators ist hier eine gleichsam anonyme, gesichtslose Masse, nämlich die der Internet-User. Ist die gesamte Produktion inspiriert vom 'Darknet' und ist es den BesucherInnen der Inszenierung im tatsächlichen wie im digitalen Raum möglich, aktiv teilzunehmen und zu AkteurInnen zu werden, wird auch hier ein Spiel mit alternativen Identitäten evoziert. Regt das politische Konzept Piscators mittels historischer Montage zu einer Verortung des Subjekts im geschichtlichen Dispositiv als wirkmächtige Größe an und stößt so bewusstes revolutionäres Handeln an, wird von *Cellar Door* genauso ein Verorten und Erkennen des Selbst evoziert. Die User der digitalen Ebene sind anonym und können flexible Identitäten annehmen und auch wieder verwerfen, der Zugang wird über einen selbst gewählten Usernamen gewährt. Genauso wie eine solche digitale Identität flexibel und nicht festgelegt bleibt, ist es auch das Navigieren durch den materiellen Raum der Inszenierung: die Rolle des Zuschauers, der Zuschauerin ist nicht festgelegt und erlaubt somit Rollenwechsel, -verweigerung oder -aneignung.

4.2.3 Scene totale Lebenswelt

Die intensive Auseinandersetzung mit der Rolle des theatralen Subjekts im Dispositiv ist sowohl Piscators Ideen wie auch Nilssons Produktion immanent. Wird im Totaltheater das Private mit dem Politischen vermennt und der Theaterbesuch zu einer Versammlung, findet vor allem eine Änderung der Wahrnehmungsmodalitäten und eine neue Bedeutungszuschreibung des Publikums statt. Wie bereits zu hören war, beinhaltet die hier angestoßene Reflexion über die Verfasstheit des Theaters ein Nachdenken über die Verfasstheit von Geschichte an sich und die handelnde Rolle des Kollektivs darin. Mittels Einbezug ins Geschehen und Aktivierung wird eine Gemeinschaft erkennbar, welche als politischer Akteur, als politische Akteurin auftritt und

176 Vgl. ebd.

notwendiger Teil des Gesamten ist, historisch verortet ist und in Bezug zur Geschichte steht. Das Reflektieren des Selbst stellt gleichsam ein Konstituieren des Selbst dar. Genauso wie sich die theatrale Situation performativ aus der Aktivität aller AkteurInnen ergibt (siehe dazu vor allem Kapitel 3.3.3) und das Bewegen in diesem Raum ein Erschaffen des solchen darstellt, ist es das Da-Sein der Subjekte im kollektiven theatralen Raum, welches nicht nur den theatralen Text, sondern auch seine Subjekte konstituiert. Der Möglichkeitsraum Lehmanns ist ein Reflexionsraum und die TeilnehmerInnen begeben sich in ein „Schauen zweiter Ordnung“,¹⁷⁷ ein Schauen auf andere TeilnehmerInnen der Situation und deren Schauen, somit ein Schauen auf das Schauen an sich und damit das Subjekt, welches in diese Dispositiv-Strukturen des Schauens eingebettet ist. Verortet sich das Subjekt im Machtdispositiv des theatralen Raumes, bringt es diesen hervor und damit auch die eigene Position in diesem Raum, sich selbst als teilnehmendes Subjekt dieser speziellen Rahmung. Das Gehen im Raum stellt, wie mit Michel de Certeau zu hören war, einen emanzipierten Akt des Schreibens dar und bedeutet gleichsam ein Sich-Positionieren, ein Selbst-Erfahren des Subjekts. Identität organisiert sich an den Linien des Machtdispositivs und ist ein Prozess, ein stetes Werden, welches genausowenig abgeschlossen ist wie die theatrale Situation.

Der Soziologe und Regisseur Emil Hrvatin erinnert an die ursprüngliche doppelte Bedeutung des Wortes *scene*, welches aus dem Griechischen stammt und soviel wie Schauplatz, aber auch Ort des Schauens meint.¹⁷⁸ Kann sich der Zuschauer, die Zuschauerin „seines Status als Zuschauer nicht mehr sicher sein,“¹⁷⁹ ist es vor allem das Dispositiv, also die räumliche Organisation, die den Zuschauer, die Zuschauerin zu „einer Art Beobachter zweiter Ordnung“,¹⁸⁰ werden lässt und das oben erwähnte Schauen auf das Schauen bedingt, womit „das eigene Handeln und die eigene Wahrnehmung plötzlich zum Material der Kunst werden“,¹⁸¹ wie Wihstutz ausführt. Hrvatin spricht von einer panoptischen Situation, das Innen der individuellen Intimität würde sichtbar gemacht werden und das Subjekt werde gleichsam zum Schauspieler, zur Schauspielerin.¹⁸² Es herrscht eine Wechselwirkung zwischen der Gestaltung des theatralen Raumes und der Aktivitäten und Subjekte darin. Die Subjekte im Machtdispositiv definieren sich über ihre jeweiligen Positionen darin und die Organisation des Raumes erlaubt ein Schauen auf das Schauen, gleichsam ein Schauen auf das Selbst. Die *scene* als Ort, in dem es sich zu orientieren

177 Vgl. Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 212.

178 Vgl. Hrvatin, „Terminal-Spectator' und andere Strategien“, S. 30.

179 Matzke, „Die Performance des Zuschauers“, S. 271.

180 Vgl. Wihstutz, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz“, S. 82.

181 Ebd.

182 Vgl. Hrvatin, „Terminal-Spectator' und andere Strategien“, S. 30.

gilt, bedingt die reflexive Haltung des Subjekts, „der blinde Fleck des Zuschauens selbst [wird] zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung, was [...] eine Hinwendung der Aufmerksamkeit zum Wie der Situation impliziert.“¹⁸³ Wie in Rekurs auf de Certeau bereits zu hören war, stellt das Bewegen im theatralen Raum ein aktives Agieren dar, ein Sich-Positionieren, womit Bedeutungen ausgehandelt und generiert werden, gleichsam die theatrale Situation erschaffen und aufrecht erhalten wird.

Offene Formen wie die hier besprochenen von Piscator und Nilsson ermöglichen den teilnehmenden Subjekten eine „freie Platzwahl“, eine alternative Zuschreibung ihres Ortes im theatralen Dispositiv und somit ein Verhandeln ihrer Identitäten, wobei diese allerdings immer – genauso wie die theatrale Rahmung – brüchig und diskontinuierlich bleiben. Wie Czirak es beschreibt, wird der Theaterbesuch zu einer „kontinuierlichen 'Recherche' nach 'der' adäquaten Perspektive“, es tritt jedoch keine „Gratifikation oder Entfaltung *einer* Identität“¹⁸⁴ ein. Annemarie Matzke bezieht sich in ihrer Untersuchung der „Zuschauer-Performance“ auf Chantal Pontbriands Schrift „The eye who finds no fixed point on which to rest...“,¹⁸⁵ wenn sie von einer untrennbaren Beziehung zwischen Raum-Szene und Zuschauer spricht: „Der Zuschauer wird zum Betrachteten-Betrachter.“¹⁸⁶ Die Rahmung des Dispositivs ist brüchig genauso wie die Subjekte darin, der Status des Publikums wird kollektiv und permanent neu ausgehandelt. Die räumliche Anordnung ist es, die es dem Zuschauer, der Zuschauerin erlaubt, eine gewisse Distanz zu sich selbst einzunehmen und sich beim Wahrnehmen zu beobachten. Matzke bestimmt den Raum des Zuschauers demnach als einen „Raum des Lesens und Entzifferns, doch gleichzeitig ein[en] Raum des Sehens.“¹⁸⁷

Zum Thema wird nun also „das Wie der Situation“,¹⁸⁸ das Spiel mit den unterschiedlichen möglichen Rollen des Subjekts, dessen brüchige Identität. Das Thema-Werden dieser Brüchigkeit wird ermöglicht durch Thematisierung der Brüchigkeit und Diskontinuität der theatralen Situation. Ist der theatrale Raum, die *scene* antihierarchisch gestaltet und wird somit offen gehalten, wer darin welche Rollen einnehmen kann, ist es die Aktion und Interaktion selbst, die von der Rahmung ausgestellt wird. Die Kopräsenz von Publikum und AkteurInnen

183 Wihstutz, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz“, S. 85.

184 Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 160; Hervorhebungen im Original.

185 Pontbriand, Chantal, „The eye who finds no fixed point on which to rest...“, in: *Modern Drama* 25/1982, S. 154-162, zitiert nach Matzke, „Die Performance des Zuschauers“, S. 270.

186 Matzke, „Die Performance des Zuschauers“, S. 271.

187 Ebd.

188 Wihstutz, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz“, S. 85.

wird zur „Medialität der Aufführung“¹⁸⁹ und das, was im Dispositiv passiert, ist das Material. Wie sich die Interaktion gestaltet und welche „Wege“ der theatrale Text zulässt, ist von der räumlichen Organisation des Dispositivs abhängig.

Piscator schafft seine *totale* Immersionswelt vor allem mittels Einbezug des Dokuments; Flugblätter, Schriften und filmische Materialien, welche in seinen früheren Inszenierungen oftmals aus Archivmaterial zusammengesetzt sind. Für das Totaltheater ist ein ähnliches Verfahren anzunehmen. Das dokumentarische Material stellt einen Kommentar zum theatralen Geschehen dar und spannt gleichzeitig einen Bogen zum Außen der realen Lebenswelten, indem es politische Ungerechtigkeiten oder gängige Mechanismen aufdeckt und thematisiert. Das Schauen auf brave Soldaten oder russische, aufständige Proletarier, ist gleichsam ein Schauen auf die eigenen Potenziale, ein Schauen auf das ideale politische Selbst. Die Wahrnehmungsmodalitäten verändern sich mit der Raumanordnung, welche bei Piscator antihierarchisch und demokratisch gestaltet ist und die Perspektive auf das Subjekt und das Einfühlen in eine politische Masse richtet. Der theatrale Raum als demokratischer Versammlungsort des proletarischen Kollektivs, in dem politische Haltung gleich der Aktivität im theatralen Gefüge eingeübt wird. Dem Publikum wird ein Platz im historischen Dispositiv, Handlungsmacht und schöpferische Teilhabe zugesprochen. Die gleichberechtigte, aktive Rolle im theatralen Geschehen solle sich mit der emanzipierten Rolle im Klassenkampf decken. Das destabilisierte und zwischen den Ebenen *total* bewegliche Publikums-Subjekt verortet sich im historischen Gefüge, bezieht Stellung und erfährt sich selbst als relationales, in der Geschichte eingebettetes Kollektiv.

Nilssons Produktion *Cellar Door* kann im gleichen Maße als *scene*, als Ort des Schauens bestimmt werden, auch in diesem theatralen Raum findet eine Reflexion über die Subjekt-Identität statt. Hier scheinen alle Konventionen des Theatralen außer Kraft gesetzt und die Handlung des Geschehens ist *total* immersiv, diskontinuierlich, bruchstückhaft und verbleibt in Andeutungen. Die Grenze zwischen den Sphären Bühnen- und Zuschauerraum ist vollkommen aufgehoben und die Bedeutungsproduktion bleibt genauso vage und unklar wie die fiktive Geschichte. Wie Primavesi anmerkt, richten „sich Strategien der Beteiligung in gegenwärtigen Theaterformen oft gerade auf den Entzug des theatralen Spektakels.“¹⁹⁰ Es ist hier nicht mehr möglich, einen Zusammenhang auszumachen, die Geschichte bleibt undurchschaubar und

189 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47f und S. 58-126.

190 Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Rundgänge theatraler Praxis“, S. 93.

unzusammenhängend, die einzelnen Elemente weisen keine Kohärenz auf. Die ZuschauerInnen wandern genauso wie de Certeaus Fußgänger durch die verschiedenen Räume des Bühnenbildes, gleich ihrer Körper setzt sich auch „ihre Einbildungskraft in Bewegung.“¹⁹¹ Die Rolle des Publikums ist unklar und destabilisiert, Nilsson konzipiert den Zuschauer, die Zuschauerin als Gast in einer fiktiven Lebenswelt, doch was vom Einzelnen, von der Einzelnen erwartet wird, bleibt unklar. In Bezug auf die bereits erwähnte Analyse der Produktion *Rudi*,¹⁹² welche nach einem ganz ähnlichen Prinzip aufgebaut ist, nennt Fischer-Lichte als besonderes Merkmal einer solchen theatralen Raumanordnung, dass die Einbildungskraft des Publikums durch das Setting schweifen könne, ohne „geleitet oder gar kontrolliert zu werden.“¹⁹³

4.2.4 Subjekt im Spiegel

Das politische Subjekt, das sich im Totaltheater mit der neuen, partizipativen Rahmung konfrontiert sieht, wird im postdramatischen Diskurs zu einem ganz und gar brüchigen Subjekt und die „Souveränität des 'Ichs' [ist] im Kern erschüttert“, der Satz „Ich ist ein anderer“ werde zum Leitmotiv der Postmoderne, wie Mona Sarkis ausführt.¹⁹⁴ Adam Czirak betont, dass Identifizierung ein räumlich organisierter Prozess ist¹⁹⁵ und wie bereits zu hören war, sind es die strukturellen Zuordnungen des Dispositivs, die Subjekte zu politischen AkteurInnen werden lassen, indem sich diese in Relation zum theatralen Raum wie zu den anderen Subjekten platzieren. Julia Stenzel sieht Gropius' Entwurf als einen durch und durch sozialistischen¹⁹⁶ und zieht den Soziologen Helmuth Plessner heran, um die Bedeutung der sozialen Seite für die Subjekt-Werdung zu klären: „Das Subjekt generiert und erhält sich nicht trotz, sondern wegen seiner Rollen-Identitäten.“¹⁹⁷ Die soziale Rolle des Subjekts ist demnach eine notwendige Voraussetzung für die Konstitution desselben, das Subjekt bildet und erhält sich mittels Rollen-Identitäten und -Spielen. Piscator gehe es um das Verhältnis des Subjekts zur Gruppe, zur politischen Masse und das Totaltheater biete die Möglichkeit einer solchen Plessner'schen Vergesellschaftung.¹⁹⁸ Annemarie Matzkes Untersuchungen der Voraussetzungen des Schauspiels

191 Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“, S. 33.

192 Siehe S. 33 in der vorliegenden Arbeit.

193 Fischer-Lichte, „Der Zuschauer als Akteur“, S. 37.

194 Sarkis, *Blick, Stimme und (k)ein Körper*, S. 27.

195 Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 163.

196 Stenzel, „Antikenräume, Gegenwartsräume, hybride Räume“, S. 108.

197 Ebd.

198 Vgl. ebd.

– auch sie nutzt Plessners anthropologische Schriften – beziehen sich auf den Schauspieler, auf die Schauspielerin, doch wie bereits zu hören war, sind aus den SchauspielerInnen nun AkteurInnen geworden, welche sich nicht mehr nur auf der Bühne befinden, sondern im gesamten theatralen Raum. Somit gilt Folgendes für alle Subjekte im theatralen Dispositiv:

„Um etwas mit und in seinem Körper darstellen zu können, muss der Mensch sich selbst zum Material machen und sich von sich selbst distanzieren. [...] Dieser Modus der Differenz bleibt aber nach Plessner nicht auf den Akt des Schauspiels beschränkt, sondern ist konstitutiv für das Selbstverhältnis des Menschen [...].“¹⁹⁹

Dieses Abstand-Nehmen zum Selbst findet im Modus des „Schauen[s] zweiter Ordnung“²⁰⁰ statt, im Schauen auf das Schauen, im Betrachten des Selbst. Die theatrale Situation schafft ein Dispositiv, das es dem Subjekt sowohl erlaubt, sich zu erkennen wie auch zu verkennen. Jedes Blicken auf das Schau-Objekt stellt gleichzeitig auch ein Blicken auf das Subjekt dar, dem Schauen auf andere ist das Schauen auf das Selbst inhärent. Dieses gespiegelte Blicken legt die Fiktion der eigenen Identität frei und macht Relationalität erfahrbar:

„Diese Erkenntnis der eigenen Wahrnehmungsvorgänge zielt aber nicht auf die Befreiung und die Emanzipation des individuellen Zuschauers, sondern im Gegenteil auf die Befreiung von der Vorstellung einer Einheit des Subjekts. [...] Das heißt, die Performance ermöglicht eine genauere Wahrnehmung dessen, was das Subjekt konstituiert. [...] die Mechanismen der Wahrnehmung selbst werden erkundet.“²⁰¹

Nicht nur die Gestaltung der Figuren der Inszenierung – sei es auf der Totaltheater-Bühne des Piscator oder in Nilssons Parallelwelt – stellen einen Spiegel der Publikumssubjekte dar, auch die offene (räumliche) Struktur und die selbstreflexive Rahmung der Konzepte ermöglichen alternative Bedeutungsaushandlungen und Identitäts-Spiele, sind ein Spiegel für theatrale Verhältnisse. Beobachten wir Figuren, beobachten wir potenzielle Ichs, das Schauen auf andere stellt immer auch ein Schauen auf das Selbst dar. Dieser direkte Zusammenhang des Subjekts mit dem fiktiven Objekt lässt eine Betrachtung der Subjektconstitution in der theatralen Situation als Spiegelbild im Lacan'schen Sinne zu. Die Funktion des vom französischen Psychoanalytiker

199 Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S. 36f., Bezugnahme auf Plessner, Helmuth, „Zur Anthropologie des Schauspielers“ und Plessner, Helmuth, „Soziale Rolle und menschliche Natur“.

200 Vgl. Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 212.

201 Matzke, „Die Performance des Zuschauers“, S. 270.

beschriebenen Spiegelstadiums liegt darin, ein Ich zu bilden; „Denn dieses existiert nicht von Anfang an, sondern muß erst entstehen, [...]. In diesem Sinne ist es die exemplarische Form der Beziehung des Subjekts zu seinem 'Urbild' [...].“²⁰²

Das theatrale Dispositiv ist von räumlichen Strukturierungen, Machtmechanismen und Hierarchien geprägt, genauso wie die Subjekte in diesem Dispositiv, welche sich per Aktion in dieses einordnen und so gleichsam von vielschichtigen Bedeutungsaushandlungen, Zuweisungen und Strukturen geprägt sind. Das Aneignen des theatralen Raumes, sei es als proletarischer Versammlungsort oder per Begehung – im wahrsten Sinne des Wortes – der fiktiven Dorfstruktur Nilssons, stellt ein Gehen durch den unlesbaren Text der Stadt²⁰³ dar und bedeutet gleichsam eine Untersuchung nicht nur des theatralen Textes, sondern vor allem auch des Selbst-Textes. Mit Ausstellen der theatralen Situation wird die brüchige Verfasstheit der Subjekt-Identität erfahrbar. Betrachtet man die Produktion nun als ein Spiegelbild, lässt sich Matzkes Definition des Betrachtens im Spiegel als einen „Schnittpunkt von Selbst- und Fremdwahrnehmung“²⁰⁴ heranziehen; sie führt weiter aus:

„In der Struktur des Spiegelbilds als Medium der Selbstbetrachtung wird eine Doppelung sichtbar. Im Spiegel ist der Betrachter sowohl Subjekt als auch Objekt der Betrachtung. Der eigene Körper wird zum fremden Objekt. Der Sich-Betrachtende erfährt sich in der eigenen Verdopplung. Der Spiegel reflektiert damit immer auch den vermeintlichen Blick des anderen. Wir sehen uns so, wie uns andere sehen.“²⁰⁵

Subjektivität ist demnach eine dezentrierte Größe, welche an einen anderen, eine gewisse Fremdheit gebunden ist. Die Identität des Subjekts bleibt bei Lacan immer eine fiktive, eine wahnhaft, da sie sich an einem 'Ideal-Ich'²⁰⁶ orientiert, welches das Kleinkind im Spiegel betrachtet. Das Subjekt besitzt keine abgeschlossene Identität, sondern eine konstruierte. Es wird sich immer mit dem imaginären Ideal im Spiegel identifizieren, welches jedoch unerreichbar bleibt. Die Identität des Subjekts ist somit eine gebrochene, eine diskontinuierliche; Lacan

202 Braun, *Die Stellung des Subjekts*, S. 29.

203 Vgl. Kapitel 3.3.3: de Certeaus Vorstellung von Stadt als Text, welcher beim Gehen geschrieben wird, aber autorslos nicht lesbar ist.

204 Matzke, *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*, S. 117.

205 Ebd.

206 Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, S. 179.

bezeichnet das Subjekt als ein „zerstückeltes“²⁰⁷ und Jacques Derrida spricht vom „verfalteten Ich.“²⁰⁸ Es ergibt sich eine paradoxe Situation: Zeit seines Lebens befindet sich das Lacan'sche Subjekt in einem Zwiespalt; die Selbst-Identifikation im Spiegel führt zwar zur Konstitution des Selbst, bedeutet aber gleichzeitig eine Selbst-Entfremdung, da das Ideal-Ich als imaginär erkannt wird. Die Identifizierung des Subjekts schließt die Identifizierung mit einer anderen Größe – die fiktive Projektion des geschlossenen Ideal-Ichs – mit ein.

Lacan unterscheidet zwischen imaginärer, symbolischer und realer Ordnung²⁰⁹ und siedelt das Subjekt als gespaltenes zwischen diesen Ebenen an. Das Imaginäre gründet sich im Spiegelstadium und bezeichnet die Ebene der Vorstellungskraft und der Bilderwelt, im Unterschied dazu bezeichnet die symbolische Ordnung die Welt der Sprache und der Kommunikation, welche von Worten und der sinnlichen Wahrnehmung strukturiert wird. Das Reale dagegen ist vom Symbolischen nicht zu fassen, obwohl es gleichsam vom Symbolischen und Imaginären konstruiert wird. Diese Ebene widersetzt sich, zeigt die Grenzen der symbolischen Ordnung der Sprache auf und stellt eine rein materielle, physische Ebene dar, beinhaltet das Trauma wie die Angst, also die Bedrohung des Selbst. Das Subjekt bleibt immer ein gespaltenes, seine Identität ist eine Fiktion, ein Paradox, denn diese fußt auf dem (An-)Erkennen des fiktiven Anderen im Spiegel.²¹⁰ Die symbolische Ordnung beschreibt die Ordnung der Sprache und des Schriftlichen, die vorherrschende Ordnung der Gesellschaft. Um in diese eintreten zu können, ist es notwendig, die eigene Identität erkennen und benennen zu können, einen Namen zu haben. Die Selbst-Erkenntnis bzw. -Verkenntnis setzt Lacan weit davor im Kleinkindesalter an, das Subjekt setzt sich in der Betrachtung im Spiegel erstmalig zu sich selbst in ein Verhältnis und übernimmt das Ideal-Ich als fiktive Identität. Diese visuelle Entfremdung wird im gesamten Erwachsenenendasein eine Rolle spielen und die Subjekt-Identität als eine brüchige bestimmen.

Wie Czirak betont, findet eine solche Entgrenzung des Selbst bei jeder Identifikation statt, welche durch eine bildliche Wahrnehmung initiiert wird.²¹¹ Die Identifikation mittels Spiegelbild ist immer eine doppelte und besteht gleichzeitig aus Selbsterkennung und Selbstverkenning. Czirak bezieht die Lacan'sche Theorie auf zeitgenössische Theaterformen und bemerkt, dass der

207 Vgl. a. a. O., S. 182.

208 Vgl. bspw. Derrida, *Randgänge der Philosophie*.

209 Vgl. Schulte, *Identität als Experiment*, S. 149ff.

210 Hier ist in den Originalschriften tatsächlich *der* Andere gemeint, explizit männliche Form.

211 Vgl. Czirak, „Das Paradox des Zuschauers“, S. 59.

Vorgang der Identifizierung soziale wie individuelle Beziehungen stifte und dass Theaterinszenierungen aufgrund ihres sozialen Bodens Prozesse der Identifizierung begünstigen würden.²¹²

„Da die Identifikation letztlich nie zu der vollkommenen Auflösung der Grenze zwischen Ich und Anderem führen kann, schlägt Selbsterkennung in der Figur des Anderen zwangsläufig in einen Akt der Selbstverkenning um und genau dieser spaltende, unausweichliche Wechsel der identifikatorischen Perspektive wird in der ästhetischen Erfahrung relevant.“²¹³

Wenn die Piscator'sche innovative Rahmung und die offen gehaltenen Möglichkeiten bei *Cellar Door* die theatrale Situation selbst zum Thema machen und das Zuschauer-Subjekt im theatralen Möglichkeitsraum nicht nur über die Rahmung, sondern auch über die eigene Konstituiertheit reflektiert, sind es die Bruchstellen und Konstruktionsmechanismen der eigenen Identität, die sichtbar werden. Das gespaltene Subjekt sucht sich selbst im Anderen, im Spiegelbild – in diesem Falle im theatralen Geschehen, im Akteur, in der Akteurin – zu erkennen und kann sich über diese Identifikation nur selbst verkennen. Das Agieren der PerformerInnen stellt eine Spiegelung des Selbst dar und die theatrale Situation erlaubt ein Beleuchten desselben. Das Erfahren des Selbst, die Fiktion der eigenen Identität und das Schauen auf das Schauen rücken in den Fokus, werden zum Thema des Theatralen:

„Geht die Wahrnehmung mit einer Identifizierung mit dem Anderen einher, so findet eine wahrhaftige chiasmische Begegnung mittels der Blicke statt, welche den Wahrnehmungsvorgang selbst transparent macht und jegliche Distanzierungen scheinbar aufzulösen vermag: Alter und ego, Ich und Ideal-Ich vermischen sich miteinander dergestalt, dass der Betrachtende nur noch aufgrund seines Bezugs zum Anderen zu existieren und sich zu reflektieren vermag, d.h. Fremdbezug und Ich-Konstitution bedingen einander im Akt der Identifizierung.“²¹⁴

Wie Czirak wiederholt, findet das Subjekt über das Betrachten des Anderen, des imaginären Bildes zur Erkennung des Selbst, bleibt also ein gespaltenes Ich. In offenen theatralen Formen

212 Vgl. a. a. O., S. 56.

213 A. a. O., S. 59.

214 A. a. O., S. 58.

wird das Publikums-Subjekt konfrontiert mit seiner eigenen Präsenz, „die ja stets geteilt ist“,²¹⁵ Czirak sieht es „Illusionen und Täuschungen“ ausgesetzt, was zu einem Oszillieren „zwischen Identifikation und Distanznahme, Einfühlung und Verfremdung, Selbstvergessenheit und Bewusstwerdung, Immersion und Reflexion“ führe.²¹⁶ Dieses Ich bleibt gespalten, immer paradox. Zwischen Selbsterkenntnis und Selbstverkenntnis wird dieses Paradoxe am Subjekt erst erfahrbar, was den theatralen Raum zu einem sinnlichen Erfahrungsraum für das Ich werden lässt. Im fiktiven Raum können Rollen-Identitäten und Orte gesucht, angenommen und wieder verworfen werden, die Struktur des Dispositivs regt nicht nur zur Selbstreflexion, sondern auch zur Reflexion über die Position und die Verortung des Subjekts an.²¹⁷ Das Schauen ist im theatralen Dispositiv konstruiert genauso wie die *scene*, der Ort des Schauens, womit das Subjekt eine Position einnimmt, die ein Schauen auf das Selbst ermöglicht.



Abbildung 23: eine Figur betrachtet sich selbst in der digitalen Repräsentation des Chatrooms

„Überall sind Spiegel, die ich auch oft bewusst gefilmt habe, es geht auch um eine Art von Selbstbeobachtung.“²¹⁸ (Performerin Klein, übernimmt in *Cellar Door* u. a. die Rolle einer Drohne.)

Nilssons *Cellar Door* setzt sich mit digitalen Lebenswelten auseinander und bildet die Welt des Internets, insbesondere des 'Darknets' ab und erlaubt es, diese als Möglichkeitsraum zu erleben und zu begehen. Als solch ein Abbild ermöglicht die Produktion mit ihren unterschiedlichen Ebenen das Erforschen verschiedenster Sinnzusammenhänge auf mehreren sinnlichen Kanälen. Die lückenhaft gehaltene theatrale Form stellt die Institution Theater genauso wie die theatralen Subjekte in Frage und stellt einen Lacan'schen Spiegel dar. Die Produktion ist fragmentarisch, von Widersprüchen gezeichnet und diskontinuierliches, vielschichtiges Konstrukt. Eben diese Bruchstückhaftigkeit, diese Lücken sind es, die das Subjekt erfahrbar werden lassen. Wie Deck

215 Vgl. Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis“, S. 85.

216 Vgl. Czirak, „Das Paradox des Zuschauers“, S. 59f.

217 Vgl. a. a. O., S. 60.

218 Hippenroither, „'...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“, S. 41.

betont, verweist die postdramatische Theaterform auf „das Fragmentarische von Subjektivität.“²¹⁹ Dem aktivierten Publikums-Subjekt ist es möglich, unterschiedliche Ebenen des Raumes – analog: des Selbst – zu erforschen und dabei verschiedene Rollen der Selbstrepräsentation anzunehmen. Im aktiven Agieren, Durchgehen und somit Schreiben²²⁰ liegt immer auch das Potenzial der Reflexion. Diese Möglichkeit ergibt sich aus der grundlegenden Struktur der Produktion, aus dem Modus der Spiegelung. Zugrundeliegende Mechanismen der Subjekt-Werdung werden hier beleuchtet. Abbildung 23 zeigt einen Performer bei der Selbstbeobachtung am Computerbildschirm. Hier sei an den Aufbau der Produktion erinnert, die mit ihrer digitalen Ebene (Homepage, Forum und Chatroom mit Webcam-Übertragung) eine Ebene der voyeuristischen Betrachtung der gesamten *scene* bietet. In jedem Zimmer der Inszenierung – ausgenommen ist die „Unterwelt“ - befindet sich ein PC, ausgestattet mit Webcam und Internetzugang. Diese Schnittstelle stellt eine Spiegelung dar. Hier ist es den DarstellerInnen möglich, Kontakt mit dem Außen aufzunehmen, den theatralen Raum zu erweitern und sich als digitale AkteurInnen zu situieren; auf der anderen Seite bietet dieses Portal den Internet-Usern Zugriff auf die materielle Ebene des Spiels und die Betrachtung des theatralen Raumes einer anderen Qualität. Es geht um Sichtbar-Machen und Erfahren der Konstruiertheit nicht nur der gesamten Produktion, sondern vor allem auch der Konstruiertheit der teilnehmenden Subjekte, wenn etwa die Performerin Klein davon spricht, in ihrer Rolle als Drohne die über den gesamten Raum verteilten Spiegel bewusst zu filmen. Wird die Gemachtheit der theatralen Situation erfahrbar, wird es auch die fiktive Identität des Selbst.

4.3 Zusammenfassung: Verortete Subjekte

Nilssons Produktion wie Piscators Konzept erlauben es dem Publikums-Subjekt, sich im theatralen Raum zu verorten und somit sich selbst als Teil eines Dispositivs zu erfahren. Piscators Montagetechnik ermöglicht eine historische Positionierung im geschichtlichen Gefüge und die Erfahrung, selbst Teil einer kollektiven Geschichte – im zweifachen Sinne – zu sein. Nilssons spiegelnde Verfahren führen zu einer eindrücklichen Befassung mit der Brüchigkeit des Selbst. Die Rahmung ist es in beiden Fällen, die eine reflexive Bewegung anstößt und ermöglicht. Politisch sind beide AkteurInnen-Subjekte, denn sie erfahren sich selbst in Relation

219 Vgl. Deck, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, S. 18.

220 Vgl. de Certeaus Auffassung des Gehens als Schreiben.

und positionieren sich. Die partizipative Offenheit und Möglichkeit der Selbstthematization wohnt der Form inne, ist verortet und vom Dispositiv angelegt.

Wie in Bezug auf das Lacan'sche Spiegelstadium zu hören war, beinhaltet die Konstitution des Subjekts immer auch eine Täuschung, denn das Subjekt ist keine geschlossene Größe, wie es das Ideal-Ich im Spiegel vorzugeben mag, sondern ist gespalten und paradox; es orientiert sich an dieser idealen, aber nicht vorhandenen, angestrebten Ganzheit. Die Identität des Subjekts ist demnach eine fiktive, ohne eine andere Größe gäbe es das Subjekt nicht. Diese Dependanz und Relationalität wird in theatralen Produktionen thematisiert und spürbar, wenn die Form des Dispositivs Theater in Frage gestellt wird, wenn die Rahmung zur Debatte steht und Positionen im Gefüge neu verhandelt werden. Performativität als wirklichkeitsstiftender Prozess ist dem Prozess der Identitätsstiftung gleich, denn hier wird etwas hergestellt, doch die hervorgebrachte Größe entgleitet gleichzeitig. Wird die Rahmung Theater in Frage gestellt, wird es auch das Subjekt und Abbildung und Verzerrung sind zwei Mechanismen, die nicht voneinander trennbar sind.

Die Einbettung des Subjekts in bestimmte räumliche Dispositive spielt eine wichtige Rolle in der Subjektconstitution und es herrscht eine Wechselwirkung zwischen der Gestaltung theatraler Räume und der Aktivität darin. Sind Theater-Räume entsprechend dynamisch und offen gestaltet, wird darin partizipative Aktivität vollzogen und diese dynamische Interaktion ist es dann, die die räumliche Situation aufrecht erhält. Bewegen durch theatrale Räume bedeutet Agieren, denn die teilnehmenden Subjekte positionieren sich, beziehen Stellung zum umgebenden Dispositiv und handeln Bedeutungen neu aus. Das Agieren im Raum konstituiert demnach den Raum und gleichsam die Subjekte in diesem. In diesem konstitutitiven Prozess setzen die Subjekte nicht nur die eigene Identität aufs Spiel, sondern ihre körperliche Gesamtheit, im immersiven Raum wird mit allen Sinnen erlebt. Peter M. Boenisch erkennt ein „Theater der Sensationen“, das auf die individuelle und eigene „intensive Erfahrung und Empfindung“ zielt, ein Theater welches „in meinem Kopf und mit meinem Körper stattfindet“ und in seiner Interaktivität „buchstäblich berührt und ergreift.“²²¹ Diese Teilhabe und Hingabe des Zuschauers, der Zuschauerin ist es, welche den theatralen Raum konstituiert und das Erleben vervollständigt. Dieser Prozess ist ein kollektiver, gemeinsam erlebter, es geht um eine körperliche Kopräsenz von Subjekten, welche die theatrale Situation gemeinsam hervorbringen.

221 Vgl. Boenisch, „Theater der Sensationen. Performance als Wahrnehmungslabor“, S. 267.

Die Bewegung der Subjekte spielt eine wichtige Rolle in der theatralen, hervorbringenden Situation. Gehen bedeutet Vermessen des Raumes und Inbezugsetzung zu den anderen Körpern im Dispositiv. Grenzen werden ausgelotet und erfahrbar; „Gehen eröffnet Potenziale theatraler Bewegung, die das Zuschauen über sich selbst hinausführen, zum aktiven Prozess machen [...]“. ²²² Bei Piscator und Nilsson ist diese Beweglichkeit auf unterschiedliche Weise gestaltet. Spricht Piscator von einem „Lichtraum ohne Boden“, ²²³ der flexibel und anpassbar ist und gänzlich von Präsenz und Geschichte ausgefüllt wird, den Schauspieler, die Schauspielerin herausfordert und auf sich selbst zurückwirft, plant Nilsson seine Figuren ganz ähnlich, diese bewegen sich zwar in einem weitaus ausgeschmückteren Raum, sind aber nur mit Eckdaten ihrer jeweiligen Charaktere ausgestattet, bewegen sich auf gewisse Weise auch frei. Bewegung aufseiten des Publikums meint bei Piscator vor allem Anteil- wie Bezugnahme und das von allen Seiten einwirkende, immersive Geschehen ringsum. *Cellar Door* treibt dieses auf die Spitze, wenn sich die ZuschauerInnen vollkommen selbstständig verorten müssen und keinen klar zugeordneten Platz im theatralen Gefüge haben. Beide Strategien haben das Ziel, zu bewegen, zu aktivieren und somit gleichsam hervorzubringen. Dieses aktivierende Potenzial entspringt aus der strukturellen Gestaltung. Das räumliche Navigieren durch einen Raum, in dem Positionen nicht festgelegt sind und neu ausgehandelt werden können, stellt eine Untersuchung und Verhandlung des Selbst dar.

Über die postdramatische Form war zu hören, dass der eigene Apparat in Frage gestellt wird, die Institution Theater ist brüchig geworden und Primavesi spricht vom „Theater im Stadium seiner produktiven Selbstentfremdung.“ ²²⁴ Diese Selbstentfremdung ist eine produktive, weil ein Reflexionsprozess in Gang gesetzt wird und Bedeutungen wie Zuschreibungen neu ausgehandelt werden. Diese Reflexion über die Form bedeutet auch eine Reflexion über die TeilnehmerInnen, über die theatralen Subjekte. Das Ausstellen einer brüchigen, diskontinuierlichen Form macht auch die Gespaltenheit des Selbst erfahrbar. Die Rahmung steht auf dem Spiel, genauso die Subjekte; die theatralen AkteurInnen müssen sich neu verorten. Theatrale Räumlichkeit ist ein „Prozess der relationalen körperlichen Verortungspraxis“ ²²⁵ und die Subjekte re-orientieren sich permanent neu. Mit Erinnern an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *scene* wird an einen Ort, an einen Schauplatz erinnert und die konstitutive Wirkung des Blickens verdeutlicht. „Der Raum ist nie

222 Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Rundgänge theatraler Praxis“, S. 104.

223 Vgl. Piscator, *Zeittheater*, S. 303f.

224 Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Rundgänge theatraler Praxis“, S. 96.

225 Czirak, *Partizipation der Blicke*, S. 150.

an sich gegeben, er wird von seinen Akteuren konstituiert.“²²⁶ Das Wechseln zwischen verschiedenen Perspektiven und ein ständiges Auswählen stellen eine aktive Rezeptionshaltung dar, welche nicht nur die theatrale Situation, sondern auch die theatralen Subjekte hervorbringt. Der theatrale Raum wird stetig neu konstituiert, ist in einem ständigen Werden begriffen und diese Prozessualität ist der Stoff des Theatralen.

Der Totaltheater-Entwurf von Piscator und Gropius wird als Möglichkeitsraum begriffen, der diese postdramatischen Reflexionsleistungen bereits beinhaltet, wenn der theatrale Raum radikal neu gestaltet wird und zu einem demokratischen, historischen Versammlungsort wird. Die Modalitäten der Wahrnehmung und die Organisation des theatralen Dispositivs sind es, die die Subjekte im Theater zu politischen AkteurInnen werden lassen. Politisch sind diese AkteurInnen, weil sie sich selbst in Bezug setzen und sich im theatralen Raum genauso verorten wie im geschichtlichen Raum. Wird das Dispositiv zum Thema und erfahrbar, wird es auch das Subjekt als verortetes in diesem Dispositiv. Subjekte verhalten sich innerhalb von Machtgefügen deren organisierenden Strukturen entsprechend und sind gleichsam fester Bestandteil dieser Strukturen, bringen diese als Kollektiv hervor. Als an den strukturierenden Linien und Wegen navigierend werden Subjekte zu AkteurInnen und bringen in ihrer Bewegung nicht nur das formgebende Gefüge, sondern auch ihre eigene Identität performativ hervor. Diese Identität befindet sich im Dispositiv und ist gleichsam wieder Teil des diesen, Subjekte bleiben relational und verortet.

226 A. a. O., S. 148.

5.

CONCLUSIO

Wie mit Rekurs auf Lacans Spiegelbild zu zeigen war, ist das Subjekt stets ein eingebettes und relationales, seine Identität bleibt fiktiv und ist gebunden an andere. Offene Konzeptionen wie der Totaltheater-Entwurf und Nilssons Produktion erlauben den theatralen Subjekten, diese notwendige Verortung durchzuspielen und zu erfahren. Die diskontinuierliche und antihierarchische Strukturierung ermöglicht aktive Auseinandersetzung mit dem Subjekt wie mit der Institution Theater. Die politischen Subjekte Piscators und Nilssons stellen sich selbst in Frage und handeln partizipativ, sind als im Dispositiv verortete Identitäten relational.

Gropius' Entwurf sieht durchlässige Fassaden vor und orientiert sich an äußeren Lebenswelten, stellt einen Ort der Geschichte dar. Zwischen den Lichtstrahlen der eingesetzten Filmprojektionen und der politischen Wirkung herrscht eine Analogie und die Grenze zwischen den Sphären Bühnen- und Publikumsraum ist genauso aufgehoben wie die Grenze zwischen Innen und Außen. Das historische Gefüge wird zu einer Montage, zu der sich das Publikum als Kollektiv in Bezug setzt und Stellung bezieht. Wie die ZuschauerInnen im Totaltheater zu schöpferisch beteiligten AkteurInnen werden, wurde über die Bewegung geklärt, welche hier nicht nur psychischer, sondern vor allem im tatsächlichen Wortsinne physischer Natur ist. Die von Gropius entworfene Raum-Maschine ist *total* funktional und ermöglicht ganz im demokratischen Sinne gleichberechtigte Perspektiven und bietet ein antihierarchischen Raum für das Kollektiv. Die ZuschauerInnen-Subjekte befinden sich mitten im Geschehen und sind so konstitutiv an der Vollendung diesen betätigt. Das Publikum begreift sich als politische Einheit, als proletarische Masse und muss sich positionieren, sich auseinandersetzen mit der Geschichte; die aktive Interaktion entspringt aus der räumlichen Struktur. Das Totaltheater gleicht einer Fabrik und ist ganz auf den politischen Zweck ausgerichtet. Wie u. a. mit Fischer-Lichte angemerkt wurde, ist diese erwünschte radikal politische Wirkung allerdings anzuzweifeln, Piscators Publikum dürfte zumal meist bürgerlich gewesen sein. Dennoch ist festzuhalten, dass der Totaltheater-Entwurf in seiner Bestimmung, den theatralen Raum neu und demokratisch zu ordnen, die Modalitäten des Wahrnehmens innovativ verhandelt und die Rolle des Publikums als Diskussionspartner neu definiert. Aus dem Theater wird ein Reflexions- und Möglichkeitsraum, welcher sich aktiv mit den teilnehmenden Subjekten auseinandersetzt und alternative Bedeutungsaushandlungen

zulässt.

Nilssons Inszenierung *Cellar Door* wird auf ihr hybrides Potenzial untersucht, denn hier kommen gleich wie bei Piscator weitere Medien zum Einsatz, welche den theatralen Raum erweitern und die Perspektiven vervielfältigen. Bei Piscator ist es der Einsatz filmischer Projektionen und das Schaffen einer weiteren Ebene, die das Bühnengeschehen unterstreicht und kommentiert, bei Nilsson ist es das digitale Medium Theater. Auch hier wird das Geschehen erweitert und kontextualisiert. Der Raumeindruck der Produktion ist ein auf allen Ebenen diskontinuierlicher und überfordernder, das sinnliche Angebot ist überreizend. Eine durchgehende Handlung mit Sinn und Syntax gibt es nicht zu finden, das Geschehen bleibt bruchstückhaft. In diesem lückenhaften Raum orientiert sich das Publikums-Subjekt und kann mit alternativen, oszillierenden Selbst-Entwürfen spielen, verschiedene Rollen ausprobieren, was mit Erläuterung der digitalen Ebene erklärt wird. Der digitale Raum steht dabei in einem Wechselverhältnis zum materiellen, beide können aufeinander wirken und das Bewegen gleicht sich auf beiden Ebenen. Bewegung im digitalen Raum bedeutet auch Bewegung und Abbildung im tatsächlichen Raum und das Navigieren durch den theatralen Text bringt diesen gleichsam hervor. Das Publikums-Subjekt ist auch hier ein *total* eingebettetes und konstituierendes.

Der andere Raum der Heterotopie ist dem fiktiven Raum der Utopie diametral gegenübergestellt, dennoch sind diese beiden Räume aufeinander bezogen und stehen in einer Beziehung zueinander. Der heterotopische Raum bietet Platz für Kritik und alternative Entwürfe. Jeder theatrale Raum stellt eine Heterotopie dar, doch hier wird der nicht verwirklichte Entwurf Piscators und Gropius' als Utopie und Nilssons Produktion als Heterotopie verstanden. Michel de Certeaus Ausführungen bestimmen das Gehen als Schreiben, als aktiven Akt und beide Konzepte ermöglichen es dem ZuschauerInnen-Subjekt, sich zu bewegen und zu agieren, den theatralen Text zu schreiben und als politische AkteurInnen zu handeln. Allerdings bewegen sich diese AkteurInnen immer innerhalb eines Dispositivs und ihre Aktivitäten sind den Strukturen einer bestimmten Apparatur eingeschrieben. Das Subjekt ist Teil des Dispositivs und positioniert sich darin. Relationale Handlungen wie die Ortswahl, das Gehen und Schauen bestimmen die unterschiedlichen Rollen im theatralen Raum. Werden die Strukturen des Dispositivs zur Diskussion gestellt, wird es auch das Subjekt darin und Machtstrukturen werden erfahrbar genauso wie brüchige Stellen von Identitäten. Das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst (deshalb: zu anderen) und seine reflexive Haltung im theatralen Raum ist es, welche die theatrale

Situation hervorbringt. Eine Erläuterung des Postdramatischen wird genutzt, um das Subjekt als ein brüchiges und diskontinuierliches zu verstehen und diese Erfahrung mit der Thematisierung brüchiger Rahmungen zu verknüpfen. Möglichkeitsräume lassen diese selbstreflexive Erfahrung zutage treten und machen sie als Thema des Theatralen wahrnehm- und verhandelbar. Wie die proletarische Masse ins Totaltheater bewegt werden könnte und wo sich in *Cellar Door* eine gesichtslose Masse findet, wird im Anschluss geklärt. Beiden Konzepten immanent ist eine Reflexion und Diskussion des Selbst, im einen Fall als politisches Kollektiv und im anderen als bruchstückhaftes Spiegelbild. Der theatrale Raum wird als *scene*, als Schauplatz des Sehens erläutert und die Bedeutung des Schauens auf andere als Schauen auf das Selbst wird thematisiert. Immer ist es ein gemeinschaftlicher Raum, welcher mit einem Außen in Verbindung steht und das Subjekt verortet, sei es in der Geschichte oder im digitalen Raum. Die Begegnung mit Blick-Objekten ist gleichsam eine Begegnung mit Blick-Subjekten, die sich selbst begegnen. Die Situation selbst und ihre Subjekte gelangen in den Fokus der Darstellung und die Identitäten der AkteurInnen treten als instabile und prozessuale hervor. Das Lacan'sche Spiegelstadium wird herangezogen, um diese prozesshafte, paradoxe Identität des Subjekts zu klären. Das Selbst befindet sich in einer gewissen Distanz zu sich selbst und theatrale Situationen, welche als Spiegel dienen, erlauben es dem Subjekt, sich zu erkennen und gleichsam zu verkennen. Das Ich ist fiktiv und bleibt es, es orientiert sich an einem Idealbild, das es nicht gibt. Dieses Betrachten des Fremden, des Außen im Eigenen wird auf die theatrale Situation mit AkteurInnen und ZuschauerInnen bezogen.

Piscators Möglichkeitsraum Totaltheater und Nilssons Erfahrungsraum erlauben es, die theatrale Rahmung zu erkunden und bieten unterschiedliche Wege und Perspektiven der Wahrnehmung. Das Durchspielen dieser Angebote und das Durchschreiten des theatralen Raumes stellt ein Ausprobieren alternativer Identitätsentwürfe dar und bedeutet ein Erfahren und Reflektieren des Selbst, welches notwendig relational handelt und sich innerhalb eines Dispositivs begreift. Im einen Fall bedeutet dies, dass sich das Publikums-Subjekt zu seiner Historizität in Bezug setzt, Verantwortung übernimmt und sich als politisches Kollektiv zusammenschweißt, im anderen Fall stellt die Reflexion über das Selbst eine Reflexion über die theatrale Tradition und das Blicken an sich dar. Beide Konzepte ermöglichen eine Positionierung in und somit ein Beleuchten der Strukturen des Dispositivs, in das die Subjekte eingebettet sind. Selbst-Identität orientiert sich nicht nur an anderen und Spiegelbildern, sondern ist von Apparaturen und Strukturen abhängig, ist in immersiven Räumen wie Piscators und Nilssons *total* eingebunden und *total* relational. Wie

der kollektive Polit-Körper der proletarischen Masse im Totaltheater und das anonyme Avatar-Subjekt der digitalen Masse in *Cellar Door* zeigt, ist es die räumliche Struktur theatraler Dispositive, die eine Verortung und somit Identitäts-Konstituion zulässt. Das Positionieren im Raum bringt den Raum hervor genauso wie es das geschichtlich relationale und historisch verantwortliche Subjekt hervorbringt. Identitäten im theatralen Raum sind partizipative, paradoxe und vor allem: verortete.

6.

BIBLIOGRAPHIE

6.1 Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Gropius, Walter / Arthur S. Wensinger (Hrsg.), *The Theater of the Bauhaus*, Baltimore, London: Johns Hopkins 1996.

Piscator, Erwin, *Schriften 2. Aufsätze – Reden – Gespräche*, Berlin: Henschel 1968.

Piscator, Erwin, *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Piscator, Erwin, *Zeittheater. 'Das politische Theater' und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986.

Sekundärquellen:

Bachtin, Michail M., „Der Chronotopos“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. v. Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, Stuttgart: Reclam 1991, S. 139 – 146.

Balme, Christopher / Lazarowicz, Klaus (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 1991.

Boenisch, Peter M., „Theater der Sensationen. Performance als Wahrnehmungslabor“, in: *TheorieTheaterPraxis*, hrsg. v. Hajo Kurzenberger, Annemarie M. Matzke, Hildesheim: Theater der Zeit 2002, S. 261 – 268.

Braun, Christoph, *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*, Berlin: Parodos 2007.

Broszat, Tilmann / Hattinger, Gottfried (Hrsg.), *Theater etcetera. Zum Theaterfestival SPIELART München 2001*, München: Spielmotor München 2001.

Czirak, Adam, „Das Paradox des Zuschauers. Argumente für eine rezeptionsästhetische Schauspieltheorie“, in: *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, hrsg. v. Jens Roselt, Christel Weiler, Bielefeld: transcript 2011, S. 53 – 72.

Czirak, Adam, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript 2012.

De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988.

Deck, Jan / Sieburg, Angelika (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript 2008.

Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 9 – 19.

Derrida, Jacques, *Randgänge der Philosophie. Die différance - Ousia und gramme - Fines hominis - Signatur Ereignis Kontext*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1972.

Döhl, Frédéric et ali. (Hrsg.), *Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz*, München: Wilhelm Fink 2013.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2006.

Evert, Kerstin, „Theater im virtuell geteilten Raum: FLUCHTEN. EIN INTERNET ROADMOVIE“, in: *TheorieTheaterPraxis*, hrsg. v. Hajo Kurzenberger, Annemarie M. Matzke, Hildesheim: Theater der Zeit 2002, S. 309 – 319.

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 a. M.: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte et alii, München: Wilhelm Fink 2006, S. 21 – 41.

Fischer-Lichte, Erika et alii. (Hrsg.), *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München: Wilhelm Fink 2006.

Fischer-Lichte, Erika / Wihstutz, Benjamin (Hrsg.), *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, München: Wilhelm Fink 2010.

Fischer-Lichte, Erika, „Politiken der Rauman eignung“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz, München: Wilhelm Fink 2010, S. 133 – 150.

Fischer-Lichte, Erika et alii. (Hrsg.), *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink 2012.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1977.

Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³1978.

Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Stephan Günzel, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2006, S. 317 – 329.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*,

Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²²2012.

Gehse, Kerstin, *Medien-Theater. Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart*, Würzburg: Deutscher Wissenschafts-Verlag 2001.

Herrmann, Max, „Das theatralische Raumerlebnis“, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Stephan Günzel, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2006, S. 501 – 514.

Hrvatin, Emil, „'Terminal-Spectator' und andere Strategien“, in: *Theater etcetera. Zum Theaterfestival SPIELART München 2001*, hrsg. v. Tilmann Broszat, Gottfried Hattinger, München: Spielmotor München 2001, S. 29 – 40.

Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hrsg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 1996.

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

Kurzenberger, Hajo / Matzke, Annemarie M. (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Hildesheim: Theater der Zeit 2002.

Kranich, Friedrich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, München: Oldenbourg 1933.

Kreuder, Friedemann et alii. (Hrsg.), *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld: transcript 2012.

Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. Dorothee Kimmich et alii., Stuttgart: Reclam 1996, S. 177 – 187.

Lehmann, Hans-Thies, „Bruchstücke zu einem Denken des Theaters als Möglichkeitsraum“, in: *Theater etcetera. Zum Theaterfestival SPIELART München 2001*, hrsg. v. Tilmann Broszat,

Gottfried Hattinger, München: Spielmotor München 2001, S. 13 – 20.

Lehmann, Hans-Thies, „Vom Zuschauer“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 21 – 26.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren ⁶2015.

Malzacher, Florian, „There is a Word for People like you: Audience“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 41 – 53.

Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2010.

Matzke, Annemarie M., „Die Performance des Zuschauers“, in: *TheorieTheaterPraxis*, hrsg. v. Hajo Kurzenberger, Annemarie M. Matzke, Hildesheim: Theater der Zeit 2002, S. 269 – 274.

Matzke, Annemarie M., *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim: Georg Olms 2005.

Matzke, Annemarie M., „Living in a Box – Zur Medialität räumlicher Anordnungen“, in: *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. v. Henri Schoenmakers et alii, Bielefeld: transcript 2008, S. 381 – 387.

Matzke, Annemarie M., „Das Loch im Vorhang. Zu den Auftritten des Publikums“, in: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hrsg. v. Annemarie M. Matzke et alii., Bielefeld: transcript 2015, S. 157 – 169.

Matzke, Annemarie M. / Otto, Ulf / Roselt, Jens (Hrsg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript 2015.

Meyerhold, Wsewolod, „Der Zuschauer als 'vierter Schöpfer'“, in: *Texte zur Theorie des*

Theaters, hrsg. v. Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, Stuttgart: Reclam 1991, S. 475 – 477.

Otto, Ulf, *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript 2013.

Plessner, Helmuth, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII – Ausdruck und menschliche Natur*, hrsg. v. Dünter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 399 – 418.

Plessner, Helmuth, „Soziale Rolle und menschliche Natur“, in: *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften X – Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*, hrsg. v. Dünter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 227 – 240.

Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 85 – 106.

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

Roselt, Jens, „Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen“, in: *TheorieTheaterPraxis*, hrsg. v. Hajo Kurzenberger, Annemarie M. Matzke, Hildesheim: Theater der Zeit 2002, S. 66 – 76.

Roselt, Jens / Weiler, Christel (Hrsg.), *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript 2011.

Sarkis, Mona, *Blick, Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997.

Schlemmer, Oskar, „Die Bauhausbühne“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hrsg. v. Klaus Lazarowicz, Christopher Balme, Stuttgart: Reclam 1991, S. 442 – 447.

Schoenmakers, Henri et al. (Hrsg.), *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008.

Schulte, Philipp, *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011.

Sieburg, Angelika, „Vorwort“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, hrsg. v. Jan Deck, Angelika Sieburg, Bielefeld: transcript 2008, S. 7 – 8.

Stenzel, Julia, „Antikenräume, Gegenwärtiräume, hybride Räume. Das vergesellschaftete Subjekt und das Totaltheater“, in: *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, hrsg. v. Friedemann Kreuder et al., Bielefeld: transcript 2012, S. 107 – 119.

Suganuma, Masae, „In die unbekannt Zone: Zum Verhältnis von Bühne und Publikum“, in: *Theater etcetera. Zum Theaterfestival SPIELART München 2001*, hrsg. v. Tilmann Broszat, Gottfried Hattinger, München: Spielmotor München 2001, S. 65 – 73.

Warstat, Matthias, „Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität“, in: *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, hrsg. v. Erika-Fischer Lichte et al., München: Wilhelm Fink 2012.

Wihstutz, Benjamin, „Einleitung“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz, München: Wilhelm Fink 2010, S. 7 – 13.

Wihstutz, Benjamin, „Anderer Raum oder Raum der Anderen? Überlegungen zum politischen Gegenwartstheater“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz, München: Wilhelm Fink 2010, S. 59 – 73.

Wihstutz, Benjamin, „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz. Zur Zuschauerpartizipation bei SIGNA und LIGNA“, in: *Konturen des Kunstwerks. Zur Frage von Relevanz und Kontingenz*, hrsg. v. Frédéric Döhl et al., München: Wilhelm Fink 2013, S. 75 – 92.

Willett, John, *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

Zeitschriftenartikel

Hippesroither, Wera, „'...die hatten sowieso mehr Angst vor uns als umgekehrt.' Interview mit Franziska Klein und Pia Wurzer“, in: *SYN Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Taktlos - Entgleisungen der Ordnung* 13/2016, S. 37 - 41.

Primavesi, Patrick, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: *TEXT + KRITIK Zeitschrift für Literatur. Sonderband Theater fürs 21. Jahrhundert* 11/2004, S. 8 – 25.

Roselt, Jens, „Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten“, in: *TEXT + KRITIK Zeitschrift für Literatur. Sonderband Theater fürs 21. Jahrhundert* 11/2004, S. 34 – 41.

Schuhmacher, Ernst, „Szenographie der Veränderung, Szenographie in Veränderung. Vom dekorativen Bühnenbild zur aktivierenden Bühnengestaltung“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 27, 4/1981, S. 360 – 380.

6.2 Abbildungsverzeichnis

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.

Abb. 1 (S. 15): Scan der Originalentwürfe von Walter Gropius, in: Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900-1980*, Berlin: Reimer 1999, S. 115.

Abb. 2 (S. 16): Scan der Originalentwürfe von Walter Gropius, in: ebd.

Abb. 3 – 12 (S. 18 - 25): Screenshot, *Walter Gropius Total Theatre 3d Visualization*, R.: Javier

Nuñez Soria, Link: <https://vimeo.com/59497126>, Zugriff am 18. 10. 2016.

Abb. 13 und 14 (S. 35): Screenshot, Homepage Lex Lydia, Link: www.lexlydia.net, Zugriff am 20. 10. 2016.

Abb. 15 – 17 (S. 37 - 39): offizielles Bildmaterial © Matthias Koslik, Homepage Schauspielhaus Wien. Produktion Cellar Door, Link: [www. Schauspielhaus.at](http://www.Schauspielhaus.at), Zugriff am 27. 10. 2016.

Abb. 18 (S. 37): Screenshot, *Cellar Door - Reise in die Abgründe der menschlichen Psyche*, R.: Alexander Picketz, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2hOF3kdScvs>, Zugriff am 29. 10. 2016.

Abb. 19 (S. 43): Screenshot, Homepage Lex Lydia, Chatportal, Link: www.lexlydia.net, Zugriff am 20. 10. 2016.

Abb. 20 (S. 44): Fotografie, Homepage Lex Lydia, Chatportal, erstellt am 20. 4. 2016.

Abb. 21 (S. 47): Screenshot, Homepage Lex Lydia, Chatportal, Link: www.lexlydia.net, Zugriff am 20. 10. 2016.

Abb. 22 (S. 48): Screenshot, *Cellar Door - Reise in die Abgründe der menschlichen Psyche*, R.: Alexander Picketz, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2hOF3kdScvs>, Zugriff am 20. 10. 2016.

Abb. 23 (S. 75): Bildmaterial © Luca Fuchs, Facebook-Seite Thomas Bo Nilsson, Link: www.facebook.com/nilssonthomasbo, Zugriff am 20. 10. 2016.

7.

ANHANG

7.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit stellt die Frage der Aktualität des 'Totaltheater'-Konzeptes. Der nicht verwirklichte Entwurf, 1927 von Erwin Piscator und Walter Gropius erarbeitet, wird mit der rezenten postdramatischen Produktion *Cellar Door* des Schauspielhauses Wien kontextualisiert. Piscators Konzept wird als eine Utopie, die rezente Produktion unter Leitung von Thomas Bo Nilsson als eine Heterotopie verstanden. Die Untersuchung konzentriert sich auf die subjektpolitischen Implikationen des theatralen Raumes im Totaltheater und deckt Analogien in der Bühnenraumgestaltung bei *Cellar Door* auf. Mit dieser raumtheoretischen Perspektive wird die Rolle des Publikums in Bezug zu den SchauspielerInnen und der gesamten theatralen Situation beleuchtet. Sowohl das utopische Totaltheater, wie auch das heterotopische *Cellar Door* werden als komplexer Reflexionsraum verstanden, was ein Nachdenken über die Aufgaben des Dispositivs Theaters und die Rollenverteilungen darin ermöglicht. Die Arbeit sucht die ursprünglichen, radikal politischen Überlegungen Piscators über das (Total-)theater in der postdramatischen Produktion Nilssons wiederzufinden und erkennt sie in der Reflexionsfigur des Publikums-Subjekts.