



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Formen der Partizipation und Interaktion im gegenwärtigen Theater“

verfasst von / submitted by

Daniela Wahl, BA

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

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 582

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

MA Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
1.1 Partizipative Theaterformen	4
1.2 Erschaffung eines Begriffsinstrumentariums zur Partizipation im Theater	5
1.3 Fragenkatalog für die Analyse der ausgewählten Inszenierungen.....	6
1.4 Zur eigenen Inszenierung im Hinblick auf die Zuschauer/innen-inklusion.	7
2 Partizipation im theaterwissenschaftlichen Diskurs	9
2.1 Zuschauer/in versus/als Akteur/in	11
2.1.1 Beteiligung des Publikums: passiv versus aktiv	17
2.2 Partizipation versus Interaktion	19
2.3 Partizipation bedingt durch die Anordnung der Körper im Raum	20
2.3.1 Theater außerhalb des gewohnten Theaterraums	22
3 Partizipation im gegenwärtigen Theater	26
3.1 SIGNA: <i>Wir Hunde/ Us Dogs</i> (2016).....	26
3.1.1 Partizipation durch Interaktion: Zuschauer/in und Akteur/in auf Augenhöhe?.....	28
3.1.2 Performance-Installationsraum in <i>Wir Hunde / Us Dogs</i>	38
3.2 Claudia Bosse/theatercombinat: <i>Ideal Paradise</i> (2016)	43
3.2.1 Zur Partizipation in <i>Ideal Paradise</i>	44
3.2.2 (Stadt)räume in <i>Ideal Paradise</i>	52
4 Die Serpentinaen hinauf (2017).....	60
4.1 von der Idee zur persönlichen Fragestellung und Zielsetzung	60
4.2 der Zuschauer/innen-körper als Teil des Inszenierungs- und Aufführungs- körper – die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen.....	61
4.3 Raumlösung.....	66
4.4 Reflexion der Aufführungen	71
5 Fazit	76

6 Quellenverzeichnis	80
6.1 Literaturverzeichnis	80
6.2 Internetquellen	83
6.3 Abbildungsverzeichnis.....	83
6.4 Inszenierungen.....	85
Abstract	87
Eidesstattliche Erklärung	88

1 Einleitung

1.1 Partizipative Theaterformen

Partizipation im Theater kann grundsätzlich in zwei verschiedenen Produktionsphasen stattfinden. Das Regieteam kann zum einen eine Beteiligung innerhalb des Proben- und Produktionsprozesses evozieren und zum anderen eine Teilhabe der Zuschauer/innen in der Aufführung ermöglichen.

Für die Teilhabe während des Produktionsprozesses sind als Beispiele Bürgertheater, Theater mit verschiedenen Berufs- oder Altersgruppen, wie Theater mit Kinder- und Jugendlichen oder Theater mit Senioren/Seniorinnen, sowie die Arbeit mit anderen spezifischen Gruppen wie Migrant*innen/Migrantinnen und vielen mehr zu nennen. Hier überlegen sich die Produktion (das Theater) und die Regie, was das Thema der Produktion sein soll, mit welchem Teil der Bevölkerung sie sich mit dem Thema auseinandersetzen wollen und an welchen Teil der Bevölkerung die Produktion adressiert ist. Meist haben solche partizipativen Theaterformen einen theaterpädagogischen Ansatz, wo es um die spezifischen und persönlichen Erfahrungen der Teilnehmenden geht und diese in den Aufführungen erzählt und verhandelt werden.¹ Um diese Form der Teilnahme im Probenprozess wird es in der vorliegenden Arbeit nicht gehen. Hier geht es um die Teilhabe der Zuschauer/innen in den Aufführungen der Produktion.

Es geht um die gezielte Fragestellung, mit welchen Mitteln, durch welche Raumlösungen und Anordnung aller Körper im Raum, der/die einzelne Zuschauer/in, sowie der gesamte Zuschauer/innen-körper, der Publikumskörper, Teil des Inszenierungskörpers werden kann. Dazu befragt die Masterarbeit verschiedene Konstellationen und Beziehungen zwischen Zuschauern/Zuschauerinnen und Akteuren/Akteurinnen im Hinblick auf die

¹ Einen Einstieg in dieses Feld der Partizipation bieten zum Beispiel folgende Werke: Scheurle, Christoph/ Hinz, Melanie/ Köhler, Norma [Hg.], *Partizipation: teilhaben/teilnehmen. Theater als Soziale Kunst II*, München: kopaed 2017. Schneider, Wolfgang/ Eitzeroth, Anna [Hg.], *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld: transcript Verlag 2017. Sharifi, Azadeh, *Theater für Alle? Partizipation von Postmigrant*innen am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2011.

partizipativen, künstlerischen Mitteln, den/die Zuschauer/in in die Inszenierung zu inkludieren, sowie eine Interaktion der beiden zu forcieren. Der Frage, ob und wie der/die Zuschauer/in auch zu einem/einer Akteur/in wird, durch mögliche Interaktionen oder durch das Zuschreiben einer passiven Rolle, soll in dieser Arbeit nachgegangen werden.

1.2 Erschaffung eines Begriffsinstrumentariums zur Partizipation im Theater

Die Masterarbeit ist in drei Teile untergliedert. Im ersten Teil wird anhand des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses der Theaterwissenschaft zur Zuschauerpartizipation begrifflich, theoretisch gearbeitet und ein Instrumentarium geschaffen, mit dem in den anderen beiden Teilen umgegangen werden kann. Der Schwerpunkt der verwendeten Forschungsliteratur ist aus den Jahren 2004 bis heute und bezieht sich auf Texte von Erika Fischer-Lichte, Jan Deck, Adam Czirak, Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi und andere.

In einer kurzen Einführung des Begriffs zur Partizipation im Theorieteil, wird zunächst die Frage gestellt, ob darin auch die in der Wahrnehmung liegende Partizipation eines Zuschauers enthalten ist. Es folgt darauf eine Auseinandersetzung zum Verhältnis zwischen Akteur/in und Zuschauer/in: Wann und wie wird ein/e Zuschauer/in zum/zur Akteur/in? Als Ausgangstext wird *Der Zuschauer als Akteur*² von Erika Fischer-Lichte herangezogen. Anhand dieses Textes werden Begrifflichkeiten, welche für die weitere Arbeit nützlich sind, herausgearbeitet und mit weiteren Gedanken und Begriffen aus dem aktuellen *Theaterwissenschaftsdiskurs* ergänzt. An die eingangs erwähnte in der Wahrnehmung ruhende Partizipation knüpft das Kapitel „Beteiligung des Publikums: passiv versus aktiv“ an, das sich hauptsächlich mit Jacques Rancières Textes *Der emanzipierte Zuschauer*³ beschäftigt. Als nächstes

² Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Fischer-Lichte, Erika/ Sollich, Robert/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias [Hg.], München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 21-41.

³ Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, Engelmann, Peter [Hg.], Wien: Passagen Verlag 2015, S. 11-34; (Orig. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions 2008).

werden die beiden Begriffe Partizipation und Interaktion anhand der Einträge im *Metzler Lexikon Theatertheorie*⁴ gegenübergestellt und voneinander abgegrenzt. Abschließend wird das Thema Raum in Bezug auf den/die Zuschauer/in und der partizipativen Möglichkeiten, die vom Raum ausgehen, behandelt. Hierbei wird zunächst mit Jens Roselts Raumbegriff aus seinem Buch *Phänomenologie des Theaters*⁵ und seinem Eintrag im *Metzler Lexikon Theatertheorie*⁶ gearbeitet. In weiterer Folge geht es um Räume außerhalb des gewohnten Theaterraumes, um Theatre on Location oder Site Specific Theatre, und den Begriff der Passagenräume von Annika Wehrle in ihrer Dissertation *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*⁷.

1.3 Fragenkatalog für die Analyse der ausgewählten Inszenierungen

Im zweiten Teil werden zwei ausgewählte Inszenierungen auf ihre spezifische Zuschauer/innen-Beteiligung analysiert. Befragt werden im Speziellen das Verhältnis zwischen Zuschauer/in und Akteur/in und der Zuschauer/innen- und Bühnenraum auf dessen partizipativen Möglichkeiten. In welchem Raum findet die Aufführung statt? Wie ist die konkrete Raumlösung, gibt es eine Trennung des Zuschauer/innen- und Bühnenbereichs? Welche Form der Beteiligung, Aktivierung, Inkludierung der Zuschauer/innen wird gewünscht und wie hergestellt? Inwiefern wird der/die Zuschauer/in in die Aufführung eingebunden? Wird eine Interaktion gefordert und wie gestaltet sich diese Interaktion? Kann diese gestört werden und wie wird mit dieser Störung umgegangen? Beruht die Zuschauer/innen-Beteiligung auf Freiwilligkeit oder Zwang? Trifft der/die Zuschauer/in im Inszenierungskontext eigene Entscheidungen?

⁴ Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014.

⁵ Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

⁶ Roselt, Jens, „Raum“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 279-287.

⁷ Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Es handelt sich um zwei verschiedene partizipative Theaterformen. *Wir Hunde/Us Dogs* ist eine Performance-Installation des dänisch-österreichischen Performancekollektivs SIGNA, das in einem Altbau in Wien spielte und auf jeglicher Interaktion zwischen Zuschauern/Zuschauerinnen und Akteuren/Akteurinnen beruhte. Claudia Bosse bezeichnet ihre Performance *Ideal Paradise* als eine nomadische Stadtkomposition durch verschiedene Stationen in Wien. Gemeinsam mit den Akteuren/Akteurinnen gehen die Zuschauer/innen über eine vorbestimmte Route durch Wien und bleiben an verschiedenen Stationen stehen, wo der konkrete Raum zur und als performative Spielfläche verhandelt wird.

1.4 Zur eigenen Inszenierung im Hinblick auf die Zuschauer/innen-inklusion

Zu den theoriebasierten Analysen der genannten Inszenierungen, werde ich außerdem aus meiner eigenen Inszenierungspraxis ein Beispiel eines partizipativen Zugangs anführen. Zeitgleich zur Entwicklung dieser Masterarbeit arbeitete ich an einer eigenen Inszenierung, in der ich dieses Zuschauer/innen-Akteuren/Akteurinnen-Verhältnis befragte. Es handelte sich dabei um die Uraufführung des Hörspieltextes *Die Serpentinaen hinauf* von Rhea Krčmářová. Die Regiearbeit inkludierte den/die Zuschauer/in als unbewussten/unbewusste Statisten/Statistin in die Inszenierung. Durch die theaterimplizierte observierende Rolle der Zuschauer/innen, waren die Körper der Zuschauer/innen auch Teil des Inszenierungskörpers. In diesem Teil werde ich die eigene Inszenierung vorstellen und die Überlegungen bezüglich des Verhältnisses der Akteure/Akteurinnen und der Zuschauer/innen reflektieren und dabei die ersten beiden Teile der Arbeit einarbeiten. Hier verfolge ich einen angewandten Forschungsansatz. Mein Forschungsinteresse hierbei ist, wie der Zuschauer/innen-körper in die Inszenierung einbezogen und ihm eine stückimmanente Rolle zugeschrieben werden kann, ohne dass eine Interaktion des/der Zuschauers/Zuschauerin vorausgesetzt wird. Das Publikum soll mehr als nur als bloßer/bloße Rezipient/in der Inszenierung beiwohnen, er/sie soll Teil der Handlung werden, ohne jedoch aktiv werden zu müssen.

In einer auf der Beschreibung fußenden Reflexion werde ich außerdem meine Erfahrungen zur Zuschauerpartizipation in den Aufführungen und dem Umgang mit dem Raum beschreiben. Was hat gut funktioniert? Wo sind Probleme aufgetreten? Was würde ich im Nachhinein anders machen? Wie wurde geprobt und was hätte vorab genauer geprobt werden müssen?

2 Partizipation im theaterwissenschaftlichen Diskurs

Einleitend muss darauf hingewiesen werden, dass eine scharfe Begriffstrennung zwischen Partizipation im Theater als Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess der gesehenen Aufführung und der aktiven, kommunikativen Partizipation zwischen Publikum und Akteuren/Akteurinnen nicht möglich ist. Denn „im Grunde [ist] jeder Betrachter immer schon ein Akteur und umgekehrt jeder Akteur stets ein Betrachter“⁸, wie Sandra Umathum in der Einleitung des ersten Kapitels „Ästhetische Erfahrung in der Aktion“ des Bandes *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen* betont. Auch Adam Czirak weist in seinem Eintrag zur Partizipation im *Metzler Lexikon Theatertheorie* darauf hin:

„Im theaterwissenschaftlichen Diskurs ist keine Modalität der Rezeption bekannt, die keinen Einfluss auf die Aufführung nimmt, somit als Form der Nicht-P[artizipation] definiert werden könnte. Dennoch wird P[artizipation] als junger theatertheoretischer Begriff vermehrt für Formen der Teilhabe reserviert, die darauf hinauslaufen, das Publikum körperlich in das szenische Geschehen mit einzubeziehen und seine Emanzipierung von der Position einer nur durch Betrachtung involvierten Zuschauerschaft zu bewirken.“⁹

Würde man demnach auf eine Differenzierung zwischen eines/einer Betrachters/Betrachterin als Akteur/in und eines/einer Akteurs/Akteurin aufgrund einer Erfahrung einer körperlichen Aktion gänzlich verzichten, müsste man in der Konsequenz für die Analyse von partizipatorischen Formen im Hinblick auf die Akteurschaft, wie ich sie im Folgenden bezeichnen möchte, alle Theateraufführungen heranziehen.¹⁰ Denn die Grundvoraussetzung für Theater lautet, spätestens seit Peter Brook, wie folgt: „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht“¹¹. Derartig beschreibt auch Christel Weiler die Minimalbedingung von Theater: „Jemand zeigt oder sagt etwas und ein anderer schaut und hört zu.“¹² Somit ist der/die Zuschauer/in immer in die

⁸ Umathum, Sandra, „Einleitung“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Fischer-Lichte, Erika/ Sollich, Robert/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias [Hg.], München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 13-20, hier: S. 15.

⁹ Czirak, Adam, „Partizipation“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 242-248, hier S. 242.

¹⁰ Vgl., Umathum, Sandra, „Einleitung“, 2006, S.15.

¹¹ Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 9; (Orig. *The Empty Space*, London: MacGibbon & Kee 1968).

¹² Weiler, Christel, „Dialoge mit dem Publikum“, in: *Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 27-39, hier: S. 27.

Aufführung eingebunden, ohne ihn/sie findet keine Aufführung statt. Im Hinblick auf die Partizipation im Theater, wie Christel Weiler ausführt, bedeutet das folgendes:

„Wir partizipieren also im Theater nicht an einem Ereignis, das ohne uns auch stattgefunden hätte. Wir tragen durch unsere Anwesenheit vielmehr wesentlich dazu bei, dass von einem Ereignis als etwas, was sich in einem gegebenen Raum zwischen uns und den Schauspielern, Performern, Akteuren allmählich herankommt, überhaupt die Rede sein kann. Diese Grundvoraussetzung macht Theater immer schon zu einer „Beziehungskunst“ und seine Ästhetik zu einer „relationalen“.“¹³

Um sich jedoch mit der konkreten Zuschauerpartizipation im Theater auseinanderzusetzen und verschiedene Strategien und Formen der Aktivierung oder anderweitigen Beteiligung zu analysieren, wird die bloße Partizipation im Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess fürs Erste in dieser Arbeit vorerst ausgeklammert, um gegebenenfalls später auf diese grundsätzliche Partizipation, welche weitere Beteiligungsformen ermöglichen kann, zurückzukommen. Vielmehr soll im Weiteren das Charakteristische des Zuschauens im Theater, wie es Erika Fischer-Lichte als Handeln definiert, hervorgehoben werden, um einen Rollenwechsel zwischen Zuschauern/Zuschauerinnen und Akteuren/Akteurinnen zu begründen.

„Im Theater ist Zuschauen Handeln, und weil beide, Zuschauer und Akteure, als Teilnehmer einer Aufführung ohnehin Handelnde sind, erscheint ein Rollenwechsel zwischen beiden Seiten prinzipiell gut möglich.“¹⁴

Widmen wir uns nun der Frage, warum es vermehrt zu partizipatorischen Theaterformen kommt. Eine Antwort darauf von Jan Deck ist der Live-Charakter im Theater, „denn im Theater kann man live zusehen, wie es „gemacht wird““¹⁵. Die Gleichzeitigkeit von Rezeption und Produktion in der Aufführung ermöglicht eine direkte Kommunikation und ein spontanes Eingreifen in die Inszenierung. Eine Beteiligung des Publikums in der Aufführung kann zu den gewünschten Kommunikationsformen führen, jedoch auch Folgen haben, die im Vorfeld nicht bedacht werden können. Auf diese Weise kann sich die Zuschauer/innen-

¹³ Ebd.

¹⁴ Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 21.

¹⁵ Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 9-19, hier: S. 10.

beteiligung als Störung der Inszenierung entfachen. Sandra Umathum führt dazu näher aus:

„Während es auf der einen Seite unter Umständen nämlich gar nicht so einfach ist, dem Publikum seine Betrachterrolle streitig zu machen und es in Aktion zu versetzen, ist auf der anderen Seite der aktivierte Besucher, einmal aus seiner tradierten Betrachterrolle gelockt und mit der Option auf andere als die üblichen Aktivitäten und Verhaltensweisen konfrontiert, nicht immer ganz einfach in Schach zu halten. Mit der Preisgabe der distanzierteren Kunstbetrachtung ist das Publikum zu einem erhöhten Unsicherheitsfaktor geworden, und Verlass scheint allenfalls darauf zu sein, dass man sich nicht mit Sicherheit auf es verlassen kann.“¹⁶

Im folgenden Kapitel soll zunächst der/die Zuschauer/in dem/der Akteur/in gegenübergestellt werden und das Verhältnis der beiden befragt werden.

2.1 Zuschauer/in versus/als Akteur/in

Erika Fischer-Lichte nennt in ihrem Text *Der Zuschauer als Akteur* zwei Wege, einen Rollenwechsel zwischen Zuschauer/in und Akteur/in zu ermöglichen:

„erstens die aktive Teilnahme von Zuschauern am Spiel oder am Tun der Schauspieler/Performer und zweitens die Bewegung der Zuschauer durch den Raum als Konstituens der Aufführung.“¹⁷

Im Folgenden werden nun diese zwei Wege aus Fischer-Lichtes Text auf theoretische Begrifflichkeiten untersucht, die für die spätere Analyse der verschiedenen Inszenierungen verwendet werden können, und mit weiteren Gedanken und Begrifflichkeiten aus dem aktuellen Diskurs komplementiert. Die herausgearbeiteten Begrifflichkeiten, welche als Vokabular für die Analysen verwendet werden sollen, sind von mir im Folgenden fett hervorgehoben.

(1) Zur aktiven Zuschauer/innen-Teilnahme am Spiel der Spieler/innen

Anhand von Beispielen von Schechner und Schlingensiefel beschreibt Fischer-Lichte, dass es bei der aktiven Zuschauer/innen-teilnahme zu einer **Schwellen- oder Transformationsphase** kommt, welche die Überschreitung der Grenze zwischen Akteur/in und Zuschauer/in mit der Verwandlung eines/einer

¹⁶ Umathum, Sandra, „Einleitung“, 2006, S. 16.

¹⁷ Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 21.

Zuschauers/Zuschauerin zum/zur Akteur/in zur Folge hat. Anhand eines Beispiels von Schechner beschreibt Fischer-Lichte, dass es meist schon mit Beginn des Einlasses zu diesem Rollenwechsel kommt, und dass die Zuschauer/innen dafür anfangs in einer Art **Trennungsphase** bewusst von den Akteuren von ihren Partnern oder Gruppen, mit denen sie gekommen sind, separiert werden¹⁸ und so „ihrem sozialen Milieu ‚entfremdet‘ wurden“¹⁹. In der Transformation der Zuschauer/innen in Akteure/Akteurinnen und in Mitglieder/innen einer **Gemeinschaft** aus Akteuren/Akteurinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen befinden sich die Zuschauer/innen in einer Art Zwischenzustand, welchen Viktor Turner, ein Anthropologe mit dem Schechner zusammenarbeitete, als **Schwelvenzustand, bzw. Zustand der Liminalität** beschreibt.²⁰

Ergänzend soll an dieser Stelle auf den Begriff des **Kollektivs** hingewiesen werden, mit folgendem Eintrag dazu aus dem *Metzler Lexikon Theatertheorie*:

„Theater kann (2) als Rezeptions- oder Aufführungsgemeinschaft aufgefasst werden, wobei einzelne Zuschauer oder soziale Gruppen als ein Publikum formiert werden, das im Verlauf einer Aufführung performativ hervorgebracht wird.“²¹

Bei der Transformation in eine Gemeinschaft aus Akteuren/Akteurinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen kann hier von einer Aufführungsgemeinschaft gesprochen werden. Denn für die Aufführung ist die Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen (die der Akteuren/Akteurinnen und die der Zuschauer/innen) zur selben Zeit am selben Ort, welche in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation durchleben, wesentlich.²²

Fischer-Lichte weist auch darauf hin, dass durch die Ermöglichung von Rollenwechsel der Verlauf der Aufführung unvorhersehbar werden kann. Zuschauer/innen können Einfluss auf die Aufführung nehmen, beispielsweise durch ihr Mitspielen oder auch durch ihre Verweigerung, mitzuspielen, wodurch

¹⁸ Vgl., ebd., S. 22.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl., ebd., S. 22f.

²¹ Roselt, Jens, „Gemeinschaft/Kollektivität“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 128-131, hier S. 129.

²² Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Aufführung“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 15-26, hier S. 15f.

die Aufführung unterbrochen werden kann. Somit bestimmt die Weigerung den Fortgang der Aufführung und die Unterbrechung wiederum macht den/die Zuschauer/in zum/zur Akteur/in wider ihren Willen, wodurch er/sie in den Schwellenzustand **zwischen Bestimmen und Bestimmtwerden** gerät.²³ Auch Christel Weiler beschäftigt sich mit der Macht, die Aufführung durch eigenes Handeln zu bestimmen und weist darauf hin, dass diese letztlich den Produzenten vorbehalten ist:

„Für alle Arbeiten jedoch, die sich im Raum des Theaters als derart partizipatorische verstehen, ist festzustellen, dass es die Künstler sind, die im weitesten Sinne bestimmen, welche Aktivitäten das Publikum ausführt und in welchem Rahmen diese stattfinden können. Mit der Partizipation des Publikums einher geht also durchaus auch eine **Bestimmungsmacht der Produzenten**.“²⁴

Annemarie Matzke beschreibt, dass in der Veränderung des Zuschauerstatus für den/die Zuschauer/in ein Bewusstsein geschaffen wird, sodass er/sie sich als lebendiger Teil des Raumes erfahren kann²⁵. Dies bedeutet jedoch auf den Aufführungsprozess bezogen keine größere Macht für den/die Zuschauer/in:

„Der Zuschauer kann zwar reagieren, er kann auch agieren, diese Position weist ihm aber keine größere Macht im Aufführungsprozess zu: Er bleibt Teil des Aufführungsprozesses, den er durch seine Anwesenheit mitgestaltet, ohne ihn mitzubestimmen.“²⁶

Auch Jan Deck formuliert diese Bestimmungsmacht der Produzenten. In Auseinandersetzung mit einer Performance von She She Pop, beziehend auf Annemarie Matzke, beschreibt er dass der/die Zuschauer/in „**unterworfenen Mitgestalter**“²⁷ ist, als Teil der Aktion inszeniert wird und sich der Interaktion auch verweigern kann, jedoch die Grenzen seiner Einbeziehung in den künstlerischen Prozess erfährt.²⁸ Vergleichend mit den Performances der siebziger Jahre geht es „nicht um eine Emanzipation durch aktives Mitgestalten,

²³ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S.25f.

²⁴ Weiler, Christel, „Dialoge mit dem Publikum“, 2008, S. 28.

²⁵ Vgl., Matzke, Annemarie, „Die Performance des Zuschauers“, in: *TheorieTheaterPraxis*, Kurzenberger/ Hajo, Matzke/ Annemarie [Hg.], Berlin: Theater d. Zeit 2004, S. 269-274, hier S. 272.

²⁶ Ebd., S. 273.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl., Deck, Jan „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, 2008, S. 13f.

sondern um die **Reflexion des komplizierten Verhältnisses von Zuschauer und Performer** selbst.²⁹

Zurück zu der Frage: Wie aber kann einem/einer Zuschauer/in ein Rollenwechsel zum/zur Akteur/in ermöglicht werden? Eine Methode, die Fischer-Lichte beschreibt, ist die der **Rahmenkollisionen und -brechungen**, mit der Schlingensiefel arbeitete. Hierbei werden in einer Aufführung mehrere, verschiedene Rahmen gesetzt, diese miteinander kollidiert, um sie dann wieder brechen zu lassen, was für die Zuschauer/innen zu einer stetigen Unklarheit darüber führt, welcher Rahmen gerade gilt und ob sie als Zuschauer/innen oder potentielle Akteuren/Akteurinnen angesprochen werden. Dadurch, dass oft mehrere Rahmen gleichzeitig gelten, muss der/die Zuschauer/in für sich entscheiden, welcher Rahmen in diesem Moment der Aufführung für ihn/sie gilt und wie er/sie sich innerhalb dieses gewählten Rahmens verhält, ob er/sie als Zuschauer/in oder als Akteur/in agiert.³⁰ Allein durch den Zwang sich für einen Rahmen und eine Rolle entscheiden zu müssen, handelt der/die Zuschauer/in bereits und nimmt an der Aufführung über die bloße Rezeption hinaus teil. Sie können sich nicht ihrer Entscheidung entziehen und in der Rolle der passiven, zusehenden Rezipienten/Rezipientinnen bleiben, „da man sich nicht nicht verhalten kann“.³¹

Patrick Primavesi beschreibt ebenfalls, wenn auch mit anderen Worten, dass es mehrere Ebenen in einer Inszenierung geben kann, welche den Zuschauern/Zuschauerinnen unterschiedliche Rollen und Formen der Beteiligung aufzwingen und gleichzeitig gelten können:

„Ein erweitertes Spektrum von Inszenierungs- und Spielweisen macht Fremd- und Selbstbestimmung zugleich erfahrbar. Oft sind Zuschauer auf mehreren Ebenen in ein szenisches Geschehen mit einbezogen, gleichzeitig in unterschiedlichen Funktionen, als Mitwirkende, Teilnehmer, Voyeure und Zeugen.“³²

²⁹ Ebd., S. 14.

³⁰ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 26-28.

³¹ Ebd., S. 28.

³² Primavesi, Patrick, „Emanzipation im Theater“, in: Performances der Selbstermächtigung, Liebert, Wolf-Andreas/ Westphal, Kristin [Hg.], Oberhausen: Athena-Verlag 2015, S. 55-90, hier S. 55.

Somit geht es immer auch um das **Verhältnis von Handeln und Zuschauen**³³ wie Fischer-Lichte fragend feststellt. Zudem erfährt der/die Zuschauer/in, dass sein/ihr Agieren durch das Eingreifen anderer Zuschauer/innen und Akteuren/Akteurinnen die Aufführung nur für den Moment beeinflusst, aber keine Gültigkeit auf die gesamte Aufführung hat. Er/Sie ist somit „**Miterzeuger der Aufführung**“³⁴, kann aber den Verlauf wie alle anderen Beteiligten auch nicht kontrollieren und bestimmen, was ihn/sie zugleich in den Schwellenzustand **zwischen Macht und Ohnmacht** bringt.³⁵ Zuletzt bestimmt Fischer-Lichte die Qualität des Schwellenzustandes der vorgestellten verschiedenen Zuschauerpartizipationen: Kam es in einer Aufführung wie bei Schechner zu einer Gemeinschaft aus Akteuren/Akteurinnen und den aus Zuschauer/innen gewordenen Akteuren/Akteurinnen, ließ das Gemeinschaftsgefühl die Schwelle als eine **Stabilisierung des Selbst** erfahren, wohingegen in Aufführungen mit ständigen Rahmenkollisionen und –brechungen, wie bei Schlingensiefel, die Zuschauer/innen unter ständigem schnellen Entscheidungsdruck standen und der Schwellenzustand eher zu einer **Destabilisierung des Selbst** führte.³⁶

(2) Zur Bewegung der Zuschauer durch den Raum

Bei dem zweiten Weg, einen Rollenwechsel zu ermöglichen, über die Bewegung der Zuschauer/innen durch den Raum, werden die Zuschauer/innen dadurch zu Akteuren/Akteurinnen, „dass sie sich selbst durch bestimmte Räume – Schauplätze – bewegen und erst **durch ihre Bewegung die Aufführung konstituieren**“³⁷. Überhaupt wird durch Gehen Raum erschlossen, Brigitte Marschall schreibt hierzu:

„Prozesse und Praktiken des Gehens konstituieren und strukturieren den gesellschaftlichen Raum, der nach Lefèbvre nicht festgeschrieben ist, sondern im Akt des Gehens, des Verweilens erst produziert wird.“³⁸

³³ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 28.

³⁴ Ebd., S.29.

³⁵ Vgl., ebd. S. 29.

³⁶ Vgl., ebd., S.29f.

³⁷ Ebd., S. 31.

³⁸ Marschall, Brigitte, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bohn, Ralf/ Wilharm, Heiner [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 171-188, hier: S. 174.

Anhand von unterschiedlichen Beispielen, die Fischer-Lichte beschreibt, lässt sich festhalten, dass diese Aktivität sich frei durch bestimmte (inszenierte) Räume zu bewegen und die dort ausgestellten Objekte zu betrachten, **Imaginationen und Erinnerungen ermöglicht** und diese Aktivität eher der von Museumsbesuchern/Museumsbesucherinnen ähnelt.³⁹ Diese Verschmelzung von Theater und Museum deutet ebenfalls auf eine liminale Situation hin, wie Erika Fischer-Lichte näher ausführt. Denn es gilt weder ausschließlich der Rahmen Theater, noch der Rahmen Museum, sondern beide sind gleichzeitig gültig.⁴⁰

Auch Brigitte Marschall beschreibt in ihrem Text *Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung*, fußend auf Benjamins „Flaneur“, mehrfach die Auswirkungen des Gehens auf die eigene Wahrnehmung und Erinnerungen, sowie den Raum der dabei entsteht. So schreibt Brigitte Marschall, dass das Erinnern von Geschichten an Orten ermöglicht, den Alltag zu verorten⁴¹. „Das gehende Ich setzt sich in Verhältnis zu den Anderen und zur Vergangenheit. Kindheitserinnerungen und Metaphern von Orten gliedern den Raum des Lebens – bios – graphisch in eine (Land)Karte.“⁴² Wenig später schreibt sie weiter:

„Gehen ist der Raum der Äußerung, der Reflexion, der Wahrnehmung, und wird zur Quelle der Inspiration und der Transformation.“⁴³

Auch Annika Wehrle schreibt, dass Bewegung im Raum „zu einem entscheidenden Motor des Produktions- und Rezeptionsvorgangs“⁴⁴ führt. Durch die Bewegung im Raum wird also der/die Zuschauer/in verstärkt angeregt, seinen/ihren Erinnerungen und Phantasien nachzugehen und die Aufführung aufgrund seiner/ihrer Erfahrungen zusammensetzen und für sich zu schaffen. Wehrle folgert, dass das Gehen als Fortbewegungsform dadurch ins Zentrum künstlerisches Interesse rückt.⁴⁵

³⁹ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 33.

⁴⁰ Vgl., ebd. S. 36.

⁴¹ Vgl., Marschall, Brigitte, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, 2009, S. 177.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 178.

⁴⁴ Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, 2015, S. 44.

⁴⁵ Vgl., ebd.

Als ein Beispiel für eine Bewegung durch den Stadtraum, führt Fischer-Lichte Audiotouren von der Gruppe Hygiene heute, in der Zuschauer/innen mit einem Walkman ausgestattet und so durch die Stadt geleitet wurden, an. Für die Zuschauer/innen als Akteur/innen war es schwierig zu differenzieren, ob es sich bei Passanten um Schauspieler oder Zuschauer handelte und die Zuschauer/innen begannen so die Stadt anders wahrzunehmen und wurden dabei in einen Zustand **zwischen Fiktion und Realität** versetzt.⁴⁶ Ähnlich verweist Patrick Primavesi auf diesen Zwischenzustand und spricht von Grenzen, die unterlaufen werden: Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Erfahrungsräumen und Grenzen zwischen künstlerisch geplantem Ereignis und alltäglichem Verhalten. Primavesi schreibt, dass das Gehen den Körper in Beziehung zum städtischen Raum und zur Landschaft setzt, indem er sich selbst spürbar verausgabt, und auch durch Gehen die Einbildungskraft gesteigert wird.⁴⁷ Die real existierende städtische Umgebung wird insofern als Kulisse benutzt, jedoch wird vor allem die Fantasie des Gehenden aktiviert.⁴⁸ Somit kommt Primavesi zur gleichen Conclusio wie Fischer-Lichte: Es geht also bei der Bewegung der Zuschauer durch einen Raum darum, an deren Imagination und Erinnerung zu appellieren.⁴⁹ Diese machen über ihre Bewegung die Zuschauer/innen zu Akteuren/Akteurinnen.

„Gehen eröffnet Potenziale theatraler Bewegung, die das Zuschauen über sich selbst hinausführen, zum aktiven Prozess machen, ohne dass dazu noch Erklärungen oder Aufforderungen nötig wären.“⁵⁰

2.1.1 Beteiligung des Publikums: passiv versus aktiv

Nachdem die Bewegung im Raum der Zuschauer/innen an eigene Imaginationen und Erinnerungen appelliert und somit der/die Zuschauer/in in ihrem Wahrnehmungsprozess zur Beteiligung an der Aufführung aufgerufen wird, soll an dieser Stelle vertiefend auf die eigentlich unmögliche

⁴⁶ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 38f.

⁴⁷ Vgl., Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung. Randgänge theatraler Praxis“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 85-106, hier: S. 103.

⁴⁸ Vgl., ebd., S. 103f.

⁴⁹ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 40.

⁵⁰ Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung. Randgänge theatraler Praxis“, 2008, S. 104.

Unterscheidung der vermeintlich passiven Beteiligung des/der Zuschauers/Zuschauerin im Wahrnehmungsprozess und in der aktiven körperlichen Beteiligung, wie einleitend erwähnt, eingegangen werden. Patrick Primavesi schreibt in *Performance der Selbstermächtigung* über die vermeintliche Passivität und Aktivität in Bezug auf den/die Zuschauer/in folgendes:

„[...] bleibt aber auch die in der aktuellen Theaterarbeit verbreitete Tendenz zur Einbeziehung des Publikums kritisch zu betrachten. Die gängige Behauptung, Zuschauer aus ihrer vermeintlich bloß passiven Haltung befreien und ihnen zu mehr Selbstständigkeit verhelfen zu können, ist insofern schon fragwürdig, da sie die im Wahrnehmungsprozess enthaltene Aktivität nicht berücksichtigt und selbst erst jene Entmündigung produziert, die sie dann aufzuheben verspricht.“⁵¹

An dieser Stelle soll auf Jacques Rancière eingegangen werden, der in *Der emanzipierte Zuschauer* ebenfalls den Theatermacher kritisiert, wenn dieser meint, der Zuschauer soll „den Abgrund überschreiten, der die Aktivität von der Passivität trennt“⁵². Er fragt sich, ob nicht gerade der Wille die Distanz zwischen den Zuschauern/Zuschauerinnen und Akteuren/Akteurinnen abzuschaffen, Distanz schafft, und weshalb dem Sehen eine Passivität zugeordnet werden soll.⁵³ Laut Rancière beginnt Emanzipation dann:

„wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die in dieser Weise die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch ein Handeln ist, das diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert.“⁵⁴

Rancières Aussage erinnert hier an Fischer-Lichte, die wie eingangs erwähnt sagt: „Im Theater ist Zuschauen Handeln“⁵⁵. Im Sehen, Zusehen, Beobachten liegt zugleich auch ein Auswählen, Vergleichen und Interpretieren zugrunde. Der Zuschauer handelt insofern, indem er das Gesehene mit anderen Dingen, die er schon gesehen hat, seinen Erinnerungen, verbindet und daraus seine Schlüsse zieht.⁵⁶ Pamela Geldmacher fasst in *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst* Rancières These als Argument, „die Aktivität, das performative Mit-Tun der

⁵¹ Primavesi, Patrick, „Emanzipation im Theater“, 2015, S. 55.

⁵² Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, 2015, S. 22.

⁵³ Vgl., ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 23.

⁵⁵ Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 21.

⁵⁶ Vgl., Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, 2015, S. 23f.

Zuschauer, nicht ausschließlich über die Mobilisierung zu erfassen“⁵⁷,
zusammen.

2.2 Partizipation versus Interaktion

In diesem Kapitel sollen die Begriffe Partizipation und Interaktion im Theaterkontext näher betrachtet werden, um für die spätere Analysen die Art der Beteiligung genauer differenzieren zu können. Dazu werden die Einträge von Adam Czirak und Willmar Sauter im *Metzler Lexikon Theatertheorie* herangezogen.

„Partizipation (von lat. *Participatio*: Teilnahme; engl./frz. *participation*) bezeichnet das Involviertsein in einen kollektiven Entscheidungs- oder Handlungsprozess und die Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Mitglieder einer Gemeinschaft. Synonym zur Beteiligung der Teilhabe akzentuiert sie eher die Prozessualität als das Ergebnis einer Mitwirkung.“⁵⁸

„Interaktion (lat. inter: zwischen, actio: Handeln; engl./frz. *interaction*) bezeichnet als soziologischer Fachterminus zwischenmenschliches Handeln und bezieht sich in theatertheoretischer Perspektive in erster Linie auf das Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern einer Aufführung. [...] Jedoch kann von I. nur dann gesprochen werden, wenn mindestens zwei Teilnehmer des theatralen Ereignisses davon berührt werden. Die I[nteraktion] ist insofern immer eine Dimension der theatralen Kommunikation.“⁵⁹

Interaktion bezieht sich also auf das konkrete Verhältnis zwischen Akteuren/Akteurinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen und beschreibt eine Wechselbeziehung und Kommunikation der beiden, wodurch die Zuschauer/innen in die Aufführung involviert werden, es sich also um ein partizipatives Theaterprojekt handelt. Der Begriff Partizipation hingegen deutet daraufhin, dass andere ein Teil von etwas Ganzem werden. Im Falle der hier behandelten Zuschauerpartizipation werden die Zuschauer ein Teil der Aufführung. Es geht um den Prozess der Gemeinschaftsbildung. Wodurch diese Teilnahme erreicht wird, gibt der Begriff der Partizipation keinen

⁵⁷ Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S.307.

⁵⁸ Czirak, Adam, „Partizipation“, 2014, S. 242.

⁵⁹ Sauter, Willmar, „Interaktion“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 160-162, hier S. 160.

Aufschluss. Zur Abgrenzung der Partizipation von der Interaktion schreibt Adam Czirak folgendes:

„Von dialogisch organisierten Interaktionen, die intersubjektive Austauschbeziehungen etablieren, lässt sich P[artizipation] abgrenzen, insofern man von Letzterer auch schon dann sprechen kann, wenn die Anwesenden im Laufe einer Aufführungssituation lediglich *potentiell* füreinander sichtbar werden können. P[artizipation] bezeichnet die Option der Teilhabe an einer vielfältig erfahrbaren Gemeinschaft und impliziert immer die Möglichkeit, aber nicht die notwendige Realisierung einer wechselseitigen Interaktion oder Intervention.“⁶⁰

2.3 Partizipation bedingt durch die Anordnung der Körper im Raum

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Raum in partizipativen Theaterformen. Wie gestaltet sich der Raum? Wie platziert und definiert er die Akteure/Akteurinnen und Zuschauer/innen? Zunächst soll kurz ein Zitat von Jens Roselt herangezogen werden, um den hier verwendeten Raumbegriff näher zu definieren:

„Wenn vom Raum des Theaters die Rede ist, soll damit nicht nur ein auf der Bühne dargestelltes Zimmer gemeint sein, denn der Raum ist nicht auf die Kulissen oder die Bühne beschränkt. Er umfasst vielmehr Publikum und Spieler, macht sie gar erst zu solchen, indem er ihnen einen Ort zuweist und die Beteiligten einer Aufführung zueinander ins Verhältnis setzt. Der Raum organisiert die Blicke, er macht sichtbar oder verstellt die Perspektive.“⁶¹

Der Raum des Theaters also vereint, unterscheidet und definiert Zuschauer/innen und Akteuren/Akteurinnen. Er weist Rollen zu und ermöglicht gegenseitige Befruchtung und Abgrenzung. Somit hat der Raum wesentlichen Einfluss auf die Ermöglichung einer Beteiligung und Inklusion der Zuschauer/innen einer Inszenierung. Betrachtet man verschiedene partizipative Theaterformen genauer, fällt auf, dass diese meist nicht mehr in einem traditionellen Guckkastenraum stattfinden, sondern der Raum, indem die Performance stattfindet, sich den Bedingungen zur Ermöglichung der gewünschten Partizipation anpasst und oft auch keine klare räumliche Trennung mehr zwischen Zuschauern/Zuschauerinnen und

⁶⁰ Czirak, Adam, „Partizipation“, 2014, S. 243.

⁶¹ Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, 2008, S. 65.

Akteuren/Akteurinnen gegeben ist. Jens Roselt schreibt in seinem Artikel „Raum“ im *Metzler Lexikon Theatertheorie*:

„Theater sind demnach Orte, an denen durch die Platzierung von Zuschauern und Akteuren bzw. durch deren Syntheseleistungen spezifische R[äum]e konstituiert werden. R[aum] im Theater wird so nicht als statische Hülle aufgefasst, in denen Schauspieler agieren und in den Zuschauer hineinblicken, vielmehr entsteht R[aum] erst als Koproduktion von Akteuren und Zuschauern an einem Ort.“⁶²

Jens Roselt weist hier auf die entscheidende Rolle der Zuschauer/innen hin. Erst durch ihre Platzierung im Raum, ihre Koproduktion und ihre Wahrnehmung entsteht der spezifische Theaterraum. Auch Jan Deck beschreibt, dass die leibliche Kopräsenz von Akteuren/Akteurinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen Thema der Theatersituation wird und weist darauf hin, dass die darstellenden Künste, die Einzigsten sind, bei denen Zuschauer/innen und Akteure/Akteurinnen Raum und Zeit bis zur letzten Sekunde miteinander teilen.⁶³

„Die Veränderung des Raums in Performances ist schon zumeist an der räumlichen Einrichtung von Spielorten zu erkennen. Statt Zuschauerrängen gibt es ungewöhnliche Sitzordnungen, Bühnen sehen nicht selten aus wie Labors oder Spielfelder. Dies ist bereits Ausdruck eines veränderten Raumverhältnisses: Der theatralen Guckkastenbühne wird ein flexibler, nicht-hierarchischer, fragmentarischer und bewusst provisorischer Raum entgegengestellt. So versteht man unter Raum im postdramatischen Theater nicht nur ein Ort, an dem die Performance stattfindet, sondern auch ein Ort des Publikums und der Spieler und all dessen, was die Situation Theater hervorbringt.“⁶⁴

Jedoch wird der gemeinsame Ort nicht durch die konkrete Publikumsbeteiligung bestimmt, wie Wolf-Andreas Liebert ausführt, „sondern durch die Autonomien, die durch Beteiligung – in Form von Kooperationen, Widerstand, Verweigerung etc. – mitgeschaffen werden“⁶⁵. Liebert betont hiermit die Selbstständigkeit und Möglichkeit des eigenständigen, selbstbestimmten Handelns. Auch wenn die Zuschauer/innen in den partizipativen Theaterformen gegen ihren Willen zum eigenständigen Handeln gezwungen werden, und die Aufführung somit nicht als konsumierender/konsumierende Rezipient/in erfahren können, bleibt ihnen ihre Autonomie der Verweigerung und des Widerstands.

⁶² Roselt, Jens, „Raum“, 2014, S. 287.

⁶³ Vgl., Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater“, 2008, S. 9.

⁶⁴ Ebd., S. 16.

⁶⁵ Liebert, Wolf-Andreas, „Flüchtige Autonomien. Selbstermächtigung in postmodernen Performances“, in: *Performances der Selbstermächtigung*, Liebert, Wolf-Andreas/ Westphal, Kristin [Hg.], Oberhausen: Athena-Verlag 2015, S.15-31, hier S. 23.

„Die Unmittelbarkeit der Performance macht die als Zuschauer Gekommenen unausweichlich und unabhängig von ihrem Willen zu Mitspielern, auch wenn sie das Mitspielen verweigern. Dadurch entsteht ein Zwang zur Selbstermächtigung: Angesichts der machtvollen Präsenz der Performance ist jedes Handeln unabhängig von seinem Inhalt – eigenmächtiges Handeln.“⁶⁶

Annemarie Matzke beobachtet in zeitgenössischen Performances auch noch eine weitere Perspektive in Bezug auf den gemeinsam geteilten Raum:

„Anders als die Performance-Künstler, die mehr und mehr den mit dem Zuschauer geteilten Raum verlassen haben, treten in zeitgenössischen Produktionen die Akteure wieder als Handelnde in diesen Raum der Performance ein. Sie erobern sich den Raum zurück, der erst ganz dem Zuschauer überlassen werden musste, um ihn seiner Position als Akteur bewusst werden zu lassen.“⁶⁷

Denn laut Annemarie Matzke stehen die Utopie einer Aufhebung von Bühne und Zuschauerraum und ihr kalkuliertes Scheitern direkt nebeneinander. Sie weist jedoch darauf hin, dass auch diese zeitgenössischen Produktionen die Trennung von Zuschauer/in und Akteur/in nicht auflösen können, denn durch den Wiedereintritt des/r Akteurs/Akteurin als Handelnder/Handelnde und Dialogpartner/in wird der/die Zuschauer/in seiner einst gewonnenen Position erneut beraubt und sieht wieder nur an der an und mit ihm/ihr vorgeführten Interaktion zu.⁶⁸

„Indem die zeitgenössischen Inszenierungen aber an der Interaktion arbeiten und deren Scheitern ausstellen, machen sie den Widerspruch zwischen dem Wunsch nach der Aufhebung der Trennung und ihrer Unmöglichkeit produktiv und hinterfragen, worin die Aktivität eines Akteurs in der szenischen Darstellung eigentlich liegt.“⁶⁹

2.3.1 Theater außerhalb des gewohnten Theaterraums

Einige partizipative Theaterformen verlassen auch den gewohnten Theaterraum und nehmen die Zuschauer/innen mit hinaus in die Stadt oder in Gebäuden, zu denen man sonst keinen oder nur eingeschränkten Zutritt hat. Dies knüpft teils an die zweite Form der Zuschauerpartizipation mittels der Bewegung durch den Raum an, welche im Kapitel „Zuschauer/in versus/als Akteur/in“ behandelt wurde.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Matzke, Annemarie, „Die Performance des Zuschauers“, 2004, S. 273

⁶⁸ Vgl., ebd.

⁶⁹ Ebd.

(1) Theatre on Location oder Site Specific Theatre

Im Theatre on Location oder Site Specific Theatre bildet nicht der Text den Ausgangspunkt der Inszenierung, sondern der Ort, an dem die Aufführung stattfindet.⁷⁰ Für die Inszenierung wird daher nach einer besonderen Architektur oder Lokalität gesucht, welche „selbst durch das Theater zum Sprechen gebracht wird“⁷¹. Der spezifische Ort („Site“⁷²), sowie sein historischer oder sozialer Kontext werden in der Inszenierung untersucht, wodurch der Ort zum konstituierenden Faktor, Ausgangspunkt und strukturierenden Merkmal der Inszenierung wird.⁷³ Nach Hans- Thies Lehmann gibt es zwei Varianten des Theatre on Location:

„Die besondere Spielstätte kann einerseits *tel quel* benutzt werden, die Spieler agieren einfach zwischen den Maschinen der Fabrik, vor den Gerätschaften, die es dort gibt [...] und das Publikum findet sich ebenfalls einfach in der Örtlichkeit platziert – Stühle oder Zuschauertribünen können vorhanden sein, ohne diesen Basischarakter der bespielten Räumlichkeit als Bühne zu verändern. Die zweite Variante ist der Einbau einer eigenen Bühne mit Dekorationen und Requisiten in den »Site«. In diesem Fall entsteht eine Bühne in der Bühne, ein Verhältnis zwischen beiden wird geschaffen, das mehr oder weniger deutliche Widersprüche, Spiegelungen, Korrespondenzen aufweisen kann.“⁷⁴

In der ersten Variante wird also der „Site“ in seiner spezifischen Charakteristik für die Inszenierung erhalten, wohingegen in der zweiten Variante der Raum für die Inszenierung verändert wird. In beiden Fällen jedoch wird der „Site“ in eine neue Beleuchtung gerückt, wodurch sich der Raum präsentiert und zum Mitspieler wird⁷⁵.

„Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht.“⁷⁶

Im Theatre on Location wird der Raum somit zu einem grundlegenden Bestandteil der Inszenierung. Die dem „Site“ eigene innenwohnende Bedeutung wirkt auf die Inszenierung ein und wird Spielpartner. Mieke Matzke weist auch

⁷⁰ Vgl., Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner. Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, in: *Szenische Orte. Mediale Räume*, Roesner, David/ Wartemann, Geesche/ Wortmann, Volker [Hg.], Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005, S. 75-87, hier: S. 77.

⁷¹ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 305.

⁷² Vgl., ebd.

⁷³ Vgl., Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner. Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, 2005, S. 77.

⁷⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, 2008, S. 305.

⁷⁵ Vgl., ebd., S. 306.

⁷⁶ Ebd.

auf den politischen Anspruch dieser ortsspezifischen Arbeiten, der sich in der Aufhebung einer Trennung von Zuschauerraum und Aktionsraum bemerkbar macht, hin. Durch die räumliche Struktur wird keine klassische Hierarchie von Zuschauer/in und Akteur/in mehr vorgegeben.⁷⁷ Oder wie Lehmann ausführt:

„Mitspieler sind aber in solch einer Situation auch die Zuschauer. Was durch das Site Specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern. Alle zugleich sind *Gäste des Orts*, sie alle sind Fremdlinge in der Welt einer Fabrik, eines Elektrowerks, einer Montagehalle.“⁷⁸

Somit bedingt Site Specific Theatre partizipatives Theater. Dadurch, dass ein theaterfremder Ort zur Bühne der Inszenierung wird, sind Theaterzuschauer/innen und Spieler/innen gemeinsam im „Site“ zu Gast und „erleben die gleiche nicht alltägliche Erfahrung eines Riesenraums, [...] in der man die Spuren von Produktion und Geschichte spürt.“⁷⁹ Das Aufbrechen der gewohnten Hierarchie in der Vereinigung zu einer Gemeinschaft hat auch hier zur Folge, dass „[d]as Verhältnis von Schauen und Zeigen [...] in der Auseinandersetzung mit dem gefundenen Ort jeweils neu bestimmt, ausgelotet und definiert werden [muss].“⁸⁰

(2) Passagenräume

Annika Wehrles Begriff des Passagenraumes bezieht sich auf Inszenierungen, welche einen Stadtraum zur Spielstätte machen, der sowohl im alltäglichen als auch in der Aufführung als Durchgangsbewegung dient, und somit ein Raumtypus geprägt von Veränderung und Bewegung ist. Als Beispiele zählt sie Bahnhöfe, U-Bahnen, Taxen, Shopping Malls und Fußgängerzonen als Räume städtischen Gehens, Passierens und Flanierens auf.⁸¹

„Räume bilden sich durch Passagen heraus. [...] Bewegung, Prozessualität und Temporalität [sind] hierbei konstitutive Elemente. Ist somit in Räumen im Allgemeinen ein Aushandlungsprozess bezüglich Konstellationen, Raumgefügen und Aneignungsformen erforderlich, trifft dies bei Passagenräumen in theatraler Praxis in gesteigertem Maße zu: Im städtischen Raum überschreiben sich

⁷⁷ Vgl., Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner. Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, 2005, S. 78.

⁷⁸ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, 2008, S. 306.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner. Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre“, 2005, S. 78.

⁸¹ Vgl., Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, 2015, S. 11.

Bedeutungen und Fährten ständig und werden unaufhörlich neu hervorgebracht. Theatrale Ereignisse fügen [...] diesem sich ständig wandelnden Gefüge weitere Bedeutungsschichten hinzu.“⁸²

Diese Bedeutungsschichten des theatralen Ereignisses und die Bedeutungen des alltäglichen Passagenraumes wirken dabei gegenseitig aufeinander ein. Das theatrale Ereignis hat im Gegensatz zu dem alltäglichen Umgang eines Passagenraums mehr Freiheiten, was die Erprobung von Handlungs- und Nutzungsmöglichkeiten betrifft, so können diese „theatral gerahmt oder gegebenenfalls affirmativ übersteigert werden, um gesellschaftliche Tendenzen zu markieren und zu verhandeln.“⁸³ Auch ist es möglich im theatralen Ereignis durch Widerstände im Passagenraum, seinen alltäglichen Durchgangscharakter aufzuzeigen und diesem etwas entgegenzusetzen.⁸⁴

⁸² Ebd., S. 22f.

⁸³ Ebd., 23.

⁸⁴ Vgl., ebd.

3 Partizipation im gegenwärtigen Theater

3.1 SIGNA: *Wir Hunde/ Us Dogs*⁸⁵ (2016)

Wir Hunde/ Us Dogs ist eine Produktion des dänisch-österreichischen Performance-Kollektiv SIGNA, bestehend aus Signa und Arthur Köstler,⁸⁶ für das Wiener Volkstheater in Koproduktion der Wiener Festwochen. Zum Aufführungsort wurde der Altbau in der Faßziehergasse 5 des 7. Wiener Bezirks,⁸⁷ der in all seinen Räumlichkeiten auf drei Etagen bespielt wurde. Das Volkstheater Wien beschreibt SIGNAs Inszenierungen als „Vorreiter des sogenannten Immersiven Theaters“, welches gekennzeichnet ist, durch „Schaffung einer in sich geschlossenen Welt, die der Zuschauer selbst erfahren und -forschen kann“⁸⁸. SIGNA schaffte in ihrer Performance-Installation *Wir Hunde/ Us Dogs* eine eigens für diese Performance konstruierte Realität, die sich zwar teils auf die Wirklichkeit und deren Normen und Regeln bezieht, sich jedoch auch entscheidend von dieser abgrenzt und eine eigene Spielrealität schaffte. In *Wir Hunde/ Us Dogs* wurden die Zuschauer/innen als Gäste des Tags der offenen Tür des Vereins Canis Humanus in Empfang genommen. Dieser Tag der offenen Tür sollte die fiktive Gemeinschaft aus „Hundschen“ und Menschen bekannt machen. Ein „Hundschen“ ist eine Figur zwischen Mensch und Hund, ein Hundewesen, das im Menschenkörper geboren wurde. Das selbstgesetzte Ziel des Vereins Canis Humanus ist es, Menschen in die

⁸⁵ SIGNA *Wir Hunde/ Us Dogs*. Koproduktion Volkstheater mit Wiener Festwochen 2016. Premiere am 14. Mai 2016. Konzept und Regie: Signa Köstler, CO-Regie: Ilil Land-Boss, Buch: Signa Köstler mit Sophia Hussain und Flora Janewa, Bühne: Signa Köstler mit Olivia Schröder, Kostüm: Signa Köstler mit Yulia Yáñez, Audiovisuelle Medien und technisches Design: Arthur Köstler mit Martin Heise, Dramaturgie: Heike Müller-Merten. Mit: Agnieszka Salamon, Amanda Babaei Vieira, Andreas Schneiders, Anne Hartung, Arthur Köstler, Bea Brocks, Camilla Lønbirk, Cynthia Wijono, Elena Carr, Elvis Grezda, Erich Goldmann, Flora Janewa, Franz-Josef Becker, Freda Fiala, Frederik von Lüttichau, Hans-Günter Brünker, Helga Sieler, Ilil Land-Boss, Ilona Perger, Ivana Sokola, Jan Liefhold, Jessica Schmitz, Joachim Foerster, Johanna Mitulla, Jos Porath, Julian Sark, Klaus Unterrieder, Laura Eichten, Lino Kleingarn, Luisa Taraz, Marie S. Zwinzscher, Mario Högemann, Martin Heise, Melody Pasanideh, Michael Pöpperl, Olivia Schröder, Omid Tabari, Rahel Schaber, Raphael Souza Sá, Signa Köstler, Simon Steinhorst, Siri Nase, Sonja Pikart, Sophia Hussain, Steffi Wieser, Tabita Johannes, Vanessa Mazanik, Viktoria Klimmeck, Višnja Sretenović, Yulia Yáñez und dem Hund: Seppel. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Aufführungsbesuch am 7. Juni 2016.

⁸⁶ Vgl. Volkstheater Wien, *Signa und Arthur Köstler*, <http://www.volkstheater.at/person/arthur-koestler/>, Zugriff: 08.12.2017.

⁸⁷ Vgl. Volkstheater Wien, *Wir Hunde/Us Dogs*, <http://www.volkstheater.at/stueck/site-specific-theatre/>, Zugriff: 08.12.2017.

⁸⁸ Volkstheater Wien, *Signa und Arthur Köstler*, <http://www.volkstheater.at/person/arthur-koestler/>, Zugriff: 08.12.2017.

Gesellschaft der „Hundsche“ einzuführen, um so der von ihnen erwarteten Diskriminierung gegen das Dasein der „Hundsche“ entgegenzuwirken und mehr Toleranz zu erzeugen. Um die tierische Seite des „Hundsche“ zu unterstreichen, waren diese überwiegend nur in Unterwäsche bekleidet, wie in Abbildung 1 sichtbar, bewegten sich auf allen Vieren und verhielten sich hundeartig.



Abb. 1: ein „Hundsche“

Die Zuschauer/innen konnten sich als Gäste des Tages der offenen Tür für die gesamte fünfstündige Dauer der Performance durch die Räumlichkeiten frei bewegen und dabei mit den 50 Akteuren/Akteurinnen und einem Hund in Interaktion treten. Die hohe Anzahl an Performern/Performerinnen ist Teil der Konzeption von SIGNAs Inszenierungen. Denn nach deren Anzahl richtet sich auch die Zuschauer/innen-Anzahl. SIGNA präferiert in ihren Inszenierungen ein Akteur/in-Zuschauer/in-Verhältnis von 1:3.⁸⁹ In *Wir Hunde/ Us Dogs* waren pro Vorstellung maximal 70 Zuschauer/innen zugelassen. Ein solch recht ausgewogenes Verhältnis fördert die Interaktionen und lässt kaum zu, dass man sich dieser als Zuschauer/in entziehen kann, um das Geschehen von außen zu beobachten. Die Interaktionen in *Wir Hunde/ Us Dogs* sollen nun im Folgenden näher betrachtet werden.

⁸⁹ Vgl., SIGNA, „FAQ 48“, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 08.12.2017.

3.1.1 Partizipation durch Interaktion: Zuschauer/in und Akteur/in auf Augenhöhe?

Im Folgenden soll nun anhand meiner subjektiven Erfahrungen in *Wir Hunde/ us Dogs* die Partizipation der Zuschauer/innen in den einzelnen Situationen und „Programmpunkten“ der Performance-Installation genauer betrachtet und auf den Aspekt der Gleichberechtigung zwischen den Spieler-Akteuren/Akteurinnen und den Zuschauer-Akteur/Akteurinnen analysiert werden. Inwiefern begegnen sich die Akteure/Akteurinnen auf Augenhöhe?

Die Performance-Installation begann mit dem Vorzeigen der Eintrittskarten. Die Zuschauer/innen wurden von einigen Akteuren/Akteurinnen persönlich begrüßt, jedoch nicht als gewöhnliche/r Theaterzuschauerin/ Theaterzuschauer, sondern als Besucher/in einer bestimmten, noch unbekanntem Veranstaltung. Sie wurden spielerisch in Empfang genommen und dabei direkt in das szenische Spiel mit eingebunden, beispielsweise im Helfen bei der Vorbereitung von kleinen Fingerfood-Häppchen. Die Schwellen-/Transformationsphase wurde somit mit dem Einlass eingeleitet. Die Zuschauer/innen wurden als Gäste einer Veranstaltung angesprochen, welche nicht die Theaterveranstaltung an sich meint. Neben dem Theaterrahmen⁹⁰ wurde hier ein weiterer sozialer, neuer, noch unbekannter Rahmen etabliert. Der/Die Zuschauer/in wurde in ein Szenario inkludiert, und dabei nach Möglichkeit von seinen/ihren Partnern/Partnerinnen, mit denen er/sie zur Performance gekommen war, getrennt. Somit fand direkt mit Beginn der Performance, während des Einlasses, die Trennungsphase der Zuschauer/innen statt und wurde oben im zweiten Stock im großen Saal, wo die Zuschauer/innen hin gebeten wurden, fortgeführt. Dort wurden sie dann von ihren Freunden, Partnern, Gruppen separiert und einzelnen neuen Gruppen, den einzelnen Familien, aus „Hundschen“ und Menschen, welche Teil des Vereins Canis Humanus sind, zugeordnet. Die Akteure/Akteurinnen, die dem/der Zuschauer/in ihre Familie zuwiesen, händigten diesem/r ein Begrüßungsgetränk und ein Einladungsheft von Canis Humanus zum 40-jährigen Jubiläum und dem damit verbundenen

⁹⁰ Vgl., Goffman, Ervin, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S.143; (Orig. Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience, New York: Harper & Row 1974).

Tag der offenen Tür aus. Nachdem alle Zuschauer/innen einen Platz in den Familien erhielten, folgte die offizielle Begrüßungsrede. Spätestens hier wurden alle Zuschauer/innen zu Besucher/innen der Veranstaltung von Canis Humanus und damit in Akteure/Akteurinnen, sowie in eine Gemeinschaft aus Besucher/innen und Teilnehmer/innen transformiert. In der Begrüßung wurden die Gäste auch auf die Verhaltensregeln für ein angenehmes Miteinander im Einladungsheft hingewiesen. Unterbrochen wurde die offizielle Begrüßungsrede von dem „Hundsch“ Pax, der scheinbar plötzlich in die Veranstaltung platzte und darauf in den Zwinger zurückgebracht werden musste. Diese Störung der Rede war punktgenau inszeniert. Die Zuschauer konnten eine erste Idee davon bekommen, was diese Performance-Installation ihnen erzählen mochte, und inwiefern die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen beteiligt waren und welche Regeln zum Schutz aller zu beachten waren. Denn zwischen den Spieler/innen und den Zuschauern/Zuschauerinnen gab es keine räumlichen Grenzen, die eine Sicherheit des eigenen Raumes und Schutz des Selbst boten. Alle teilten sich den gesamten Installationsraum und konnten sich jederzeit frei durch die Räume bewegen. Zur Bewegung durch den Installationsraum wird später mehr folgen.

Da die Akteure/Akteurinnen den Zuschauern/Zuschauerinnen als Akteuren/Akteurinnen teils sehr nah kamen, bis hin zum Körperkontakt, gab es die bereits erwähnten Regeln, welche „Spielgrenzen“ für beide Seiten gewährleisteten und im Einladungsheft nachgelesen werden konnten:

„Bitte verhalten Sie sich möglichst leise.
Bitte bewegen Sie sich nicht in großen Gruppen.
Bitte nehmen Sie Rücksicht auf unsere Nachbarn.
Bitte ziehen oder zerran Sie nicht an den Halsbändern.
Bitte verzichten Sie auf abwechselndes Herein- und Herausgehen durch die Eingangstür. Sie können uns selbstverständlich jederzeit verlassen, wir wollen jedoch Unruhe vermeiden.
Bitte rauchen Sie nur in gekennzeichneten Fluren und Zimmern.
Bitte erscheinen Sie pünktlich zu Ihrem Termin im Zwinger und machen Sie sich vor dem Besuch mit den entsprechenden Regeln vertraut. Diese finden Sie in diesem Heft und vor der Zwingertür.
Bitte geben Sie einem Herrchen bescheid [sic], sobald Sie eine Hundschebegegnung überfordern sollte, Sie können dem Hundsch jederzeit den Befehl „Aus!“ oder „Pfui!“ geben.“⁹¹

⁹¹ SIGNA, *Beiheft der Performance-Installation*, „Einladung zum 40 jährigen Jubiläum »Tag der offenen Tür«“, 2016, S. 3.

Auf den ersten Blick schienen die Regeln aufgestellt worden zu sein, um einen möglichst reibungslosen Ablauf der Performance zu gewährleisten. Der Hinweis nicht an den Halsbändern zu ziehen, sowie die Möglichkeit sich bei Überforderung eines Kontakts mit einem „Hundsch“ an ein Herrchen zu wenden, bzw. die Befehle „Aus“ und „Pfui“ erteilen zu können, welche als Codewörter bezeichnet werden könnten, dienten jedoch auch zum Schutz vor Grenzüberschreitungen für die einzelnen Spieler/innen und Zuschauer/innen. Diese „Spielregeln“ verdeutlichen bereits, dass in der Performance-Installation die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen zum/r Spielpartner/in werden. Jedoch sind sie nicht befugt sind, selbst Spielregeln aufzustellen, wohingegen die Akteure/Akteurinnen der Performance im Vorfeld diese Regeln festlegen konnten. Den Zuschauer/innen als Akteuren/Akteurinnen werden also Verhaltensregeln aufoktroziert, im Gegensatz dazu können die Zuschauer/innen aber außerhalb dessen, was ihnen die Regeln erlauben, nicht das Spiel der Akteuren/Akteurinnen reglementieren. Die Zuschauer/innen sind somit dem Spielsystem und Spielreglement und auch den Spieler/innen unterworfen.

Nach der Unterbrechung der Rede durch Pax wurden die Zuschauer/innen als Gäste des Tags der offenen Tür von den Familien mit in ihre Unterkünfte genommen. Das große gemeinschaftliche Publikum wurde dadurch aufgelöst und die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen wurden in den kleineren und privaten Räumlichkeiten der einzelnen Familien in dialogische Interaktionen verwickelt. Die Akteure/Akteurinnen erzählten von sich und stellen ihre Familie und ihre „Hundsche“ vor. Auch die „Hundsche“ traten in dialogische Interaktionen mit den Zuschauern/Zuschauerinnen und verhielten sich dabei körperlich wie Hunde, beispielsweise durch das Abschlecken von Zuschauern/Zuschauerinnen oder, indem sie diese mit dem Kopf anstupsten. Die Zuschauer/innen als Akteure traten in den Dialog mit den Spieler/innen durch das Stellen erster Fragen und streicheln der „Hundsche“. Die Akteure/Akteurinnen versuchten möglichst alle Zuschauer/innen in Dialoge zu verwickeln und ließen kaum zu, dass diese stille Beobachter/innen sein konnten. Durch das Verwickeln in ein Gespräch und Stellen von Gegenfragen brachten die Akteure/Akteurinnen die Zuschauer/innen dazu, mit ihnen zu interagieren und in das Spiel, in die behauptete Realität einzusteigen, dass es

Menschen gibt, die sich als Hunde fühlen und daher als „Hundsche“ leben wollen. Der neue soziale Rahmen⁹², der während der gesamten Performance-Installation neben dem Theaterrahmen⁹³ bestand, war der, diese „Hundsche“ als Lebewesen zwischen Hund und Mensch zu akzeptieren. Dies nur als Schauspiel zu begreifen, dessen man zusieht, war nur bedingt möglich, solange man sich nicht konkret zu den „Hundschen“ verhalten musste. Ignorieren war nicht möglich, denn die „Hundsche“ suchten immer wieder Körperkontakt, sodass ein streicheln der „Hundsche“ und damit deren Akzeptanz und die eigene Rolle als Besucher/in des Tag der offenen Tür fast unausweichlich war. Es blieb natürlich immer die Möglichkeit die Performance-Installation zu verlassen und sich damit gänzlich dieser zu verweigern. Das Verlassen der Performance konnte dann auch als klare Haltung gegen diesen behaupteten Kosmos der „Hundsche“ begriffen werden. Einzige Möglichkeit zu bleiben und sich trotzdem dem Körperkontakt zu entziehen, wenn diese einem zu nahe kamen und man die eigene Grenze gewahrt wissen mochte, war sich entweder an ein/e Herrchen-Spieler/in zu wenden oder eines der Code-Wörter zu benutzen. Indem jedoch auf die Regeln zurückgegriffen wurde, stieg man in das Spiel ein und interagierte mit den Spielern/Spielerinnen, wodurch der/die Zuschauer/in wiederum zum/zur Akteur/in wurde.

In *Wir Hunde/Us Dogs* war es daher nicht möglich bloße/r Zuschauer/in zu bleiben. Man wurde immer wieder zum Handeln aufgefordert, wer nur versuchte zuzuschauen, wurde angesprochen und in einen Dialog verwickelt. Zudem wurde einem sehr oft etwas zu trinken oder zu essen angeboten. Auch gab es die Möglichkeit einige Veranstaltungen im großen Saal zu besuchen. Diese waren im Einladungsheft angekündigt und hießen wie folgt: „Sind Sie Herrchen“, „Lieder aus einem Hundscheleben“, „Sind Sie Hundsche“ und „Musik zum Träumen und Trauern“.⁹⁴ An den Veranstaltungen konnten jeweils ca. 20 Besucher/innen teilnehmen.⁹⁵ Somit war hier das Verhältnis von Akteuren/Akteurinnen zu Zuschauer/innen weitaus größer. Ein bis vier Akteure/Akteurinnen waren nun von ca. 20 Zuschauer/innen umgeben, im

⁹² Vgl., Goffman, Ervin, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, 1980, S. 32.

⁹³ Vgl., ebd., S. 143.

⁹⁴ SIGNA, *Beiheft der Performance-Installation*, 2016, S. 14.

⁹⁵ Vgl. ebd.

Gegensatz zu sonst, wo man alleine oder nur mit wenig anderen Zuschauer/innen mit den Spielern/Spielerinnen interagierte. Für die Veranstaltungen formierten sich alle in einen Sitzkreis auf Stühlen oder Sitzkissen am Boden, je nach Veranstaltung. Ich selbst habe die Veranstaltung „Sind Sie Hundsche?“ und „Musik zum Träumen und Trauern“ besucht. Bei „Sind Sie Hundsche?“ saßen wir alle im Stuhlkreis und unterhielten uns mit einer Zwingermitarbeiterin über die Merkmale eines „Hundsche“ und die Unterschiede zwischen „Hundsche“ und Mensch. Diese Veranstaltung war jedoch kein Vortrag der Zwingermitarbeiterin, auch hier wurden die Zuschauer/innen als Teilnehmer/innen der Veranstaltung dialogisch eingebunden. Nur zuhören und sich nicht an der Diskussion zu beteiligen, war nicht gewollt. Trotz der augenscheinlich offen inszenierten Diskussionsrunde, war es nicht möglich die gesetzte Existenz der „Hundsche“ anzuzweifeln. Auch sei dies keine Entscheidung, die man treffen würde, fortan als „Hundsche“ leben zu wollen, sondern Bestimmung, dass der „Hundsche“ keine Wahl hat und sich als Mensch immer im falschen Körper fühlt. Dieses nicht anzweifeln können der behaupteten Existenz der „Hundsche“ zeigte sehr deutlich, dass die Zuschauer/innen die Vorstellung nur bedingt beeinflussen konnten. Sie konnten diese zwar mitgestalten durch ihre dialogische Interaktionen und ihres selbstbestimmten Gehens durch die Räumlichkeiten, aber die Aufführung verändern und deren weiteren Verlauf bestimmen, konnten sie nicht. Auch hier war der/die Zuschauer/in zwar Miterzeuger/in der Aufführung, jedoch auf die Inszenierung bezogen nur unterworfen/r Mitgestalter/in und befand sich daher in einem Zwischenzustand zwischen Bestimmen und bestimmt werden. Bei der Veranstaltung „Musik zum Träumen und Trauern“ sang man gemeinsam mit zwei „Hundschen“ auf Polstern am Boden sitzend neu getextete Lieder auf bekannte Melodien. Dazu wurden Liederhefte mit den Texten ausgeteilt und die „Hundsche“ „Lady“ und „Cookie“ spielten zum Gesang auf einem Kinderkeyboard und Triangel. Auch hier war es gewünscht mitzusingen, wenn man an der Veranstaltung teilnehmen mochte. Anmoderiert wurde dies von der Herrchen-Frau Dorota, welche dann von außen dem gemeinsamen Singen zusah. Auch ihr Mann Ermbert betrachtete die Veranstaltung von außen. Dieses gemeinsame Musizieren ließ die Zuschauer/innen der Veranstaltung zu Teilnehmer/innen, welche sich auf die „Hundsche“ einließen und mit ihnen

gemeinsame Sache machten, zu einer Gemeinschaft werden. Diese Veranstaltung wurde nach einer Weile von Ermbert abgebrochen, indem er laut wurde und Unverständliches von sich gab, als ob er betrunken wäre und die Harmonie unter Singenden nicht aushalten würde und daher die Veranstaltung störte. Dorota versuchte Ermbert zu beruhigen und brach die Veranstaltung ab. Auch diese Störung war nicht zufällig, sondern inszeniert. Plötzlich waren die Zuschauer/innen aus der Gemeinschaft mit den „Hundschen“ und dem gemeinsamen Singen herausgerissen und befanden sich in einem Schauspiel, das sie direkt betraf. So brach der Performance-Rahmen über sie herein und die Zuschauer/innen befanden sich in ihrer Verunsicherung was hier los ist und wie es weitergeht in einem Zwischenzustand zwischen Zuschauer/in und Akteur/in sein. Durch die Unterbrechung wurden sie zwar wieder zurückgeworfen auf ihre Zuschauer/innen-Rolle, jedoch gerieten die „Hundsche“ durch Ermberts Verhalten in Aufregung und suchten Schutz und Nähe bei den Zuschauern/innen als Akteuren/innen. Dieses dazwischen sein und die Irritation bin ich bloße Zuschauer/in oder als Akteur/in mitten im Geschehen, stieß bei den Zuschauern/Zuschauerinnen eine mögliche Reflexion des Verhältnisses von Zuschauer/in und Akteur/in an.

Ein weiterer Programmpunkt, den man als Gast des Tags der offenen Tür wahrnehmen konnte, war ein Besuch im Zwinger zum vorgegebenen Termin im Einladungsheft. Hier wurden die Zuschauer/innen auch darauf hingewiesen, „dass der Besuch des Zwingers auf eigene Gefahr erfolgt“⁹⁶ und wie man sich verhalten sollte. Denn im Zwinger werden die „Hundsche“ erst zur Domestikation und Stubendressur abgerichtet und gehorchen daher noch nicht auf die Befehle „Pfui“ oder „Aus“. Nach Eintritt in den Zwinger mussten die Zuschauer/innen erst einmal neben der Tür in aufrechter Körperhaltung stehen und noch keine Interaktion und Blickkontakt mit den „Hundschen“ aufnehmen, so wie es eine der Regel besagte.⁹⁷ Die aufrechte Körperhaltung wurde von einer Mitarbeiterin streng überprüft und musste gegebenenfalls korrigiert werden. Dann erfuhren die Zuschauer/innen, dass hier auch in einem abgegrenzten Bereich zwei Wölfe leben. Um Ihnen zu begegnen wurde man mit

⁹⁶ Vgl., ebd., S. 12.

⁹⁷ Vgl., ebd., S. 13.

funktionsfähigem Elektroschocker ausgestattet, den man bei einem Angriff einsetzen konnte. Zu den Wölfen wurden jedoch nur zwei Zuschauer/innen gleichzeitig zugelassen. So war das Verhältnis Performer/in zu Zuschauer/in 1:1.



Abb. 2: Im Zwinger

Die „Hundsche“ im Zwinger waren in Käfigen untergebracht, in die die menschlichen Performer nur zusammengekauert hineinpassten. Zu der Zeit als ich im Zwinger war, wurde uns eine Abrichtungseinheit mit dem „Hundsch“ Pax demonstriert, in die auch Zuschauer/innen eingebunden wurden. Dazu sollte Pax ausgezogen und gewaschen werden. Angeleitet wurde diese Waschung Pax' von den zwei Zwingermitarbeiterinnen. Der Leiter des Zwingers schaute von außen dabei zu. Eine der Zwingermitarbeiterinnen wählte sich einzelne Zuschauer/innen als Akteure/innen aus und befahl ihnen, was sie tun sollten. Zuerst musste sich der Zuschauer, der Pax ausziehen und waschen sollte, Handschuhe anziehen. Bei dem Versuch Pax die Unterhose auszuziehen, wurde dieser jedoch ungehalten und weitere Zuschauer/innen wurden ausgewählt, Pax festzuhalten und ihn auf einer Art Krankentrage festzuschallen. Da laut den Regeln, den Anweisungen des Zwingerpersonals unbedingt Folge zu leisten ist und man in die Abrichtungseinheiten nicht

eingreifen darf⁹⁸, war es nicht möglich, sich der Mithilfe bei der Waschung von Pax zu verweigern. Wurde man von den Zwingermitarbeitern ausgewählt, gab es keine Möglichkeit sich dem zu entziehen. Im Gegenteil wurde man scharf angesprochen und die umstehenden Zuschauer/innen zurechtgewiesen, wenn man nur zuschaute und nicht half. Der Abrichtungsversuch geriet immer mehr aus dem Ruder zu laufen bis Pax auf den Boden urinierte und eine der Zwingermitarbeiterinnen attackierte. Diese legte sich dann schließlich als letzte Möglichkeit in eingerollter Embryo-Haltung auf den Boden und schützte dabei ihre Ohren, so wie es die Regeln besagen.⁹⁹ Die andere Mitarbeiterin beschuldigte die Zuschauer/innen nur blöd herumzustehen und versuchte Pax zu bändigen, indem sie auf ihn mit einem Gürtel einpeitschte, was körperliche Spuren hinterließ. Nach einer Weile beruhigte dieser sich erschöpft und wurde in seinen Käfig zurückgebracht. Die Abrichtungseinheit wurde als gescheitert erklärt. Hier stehen der Theaterrahmen und der soziale Rahmen, darüber wie man mit Lebewesen, egal ob Hund, Mensch oder Zwischenwesen, umgeht, nebeneinander. Durch das reale Peitschen mit dem Gürtel und der realen Spuren auf dem Körper des Pax-Spielers brach die Realität nun in die fiktive Theatersituation ein. Pamela Geldmacher spricht in *Re-Writing Avantgarde* vom „»Einbruch des Realen« in die Theatersituation“¹⁰⁰. Gedanken Hans-Thies Lehmanns folgend schreibt sie, dass diese zu einer Unentscheidbarkeit führe, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun habe, und dadurch der/die Zuschauer/in verunsichert wird. Sie folgert, dass dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Fiktion und Realität den/die Zuschauer/in allein lässt mit seiner/ihrer subjektiven Zusammensetzung des Gesehenen.¹⁰¹ Als Zuschauer/in musste man sich also entscheiden, ob man diesen gewaltvollen Umgang ignorierte, tolerierte, dabei zusah, bzw. gar mitmachte, wenn man dazu aufgefordert wurde. Ob man dies als Schauspiel begriff, das einem geboten wurde, oder ob die Grenzen verwischten und die Inszenierung vielleicht private Grenzen überschritt. War dies vielleicht extra provozierend inszeniert, um zu testen, wie weit die Zuschauer/innen sich an die ihnen vorgegebenen Regeln halten und das Spiel mitspielen? Oder ob sie für Pax

⁹⁸ Vgl., ebd.

⁹⁹ Vgl., ebd.

¹⁰⁰ Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde*, 2015, S.302.

¹⁰¹ Vgl., ebd.

einstehen und die gewaltvolle Handlung gegenüber Pax versuchen zu unterbinden? Hätte man also einschreiten sollen? Die Zuschauer/innen fanden sich mitten in der scheinbar eskalierenden Situation wieder, mit der sie nicht rechneten und hatten keine Gelegenheit aus einer sicheren Distanz die Situation zu beurteilen. Die Akteure/Akteurinnen ließen den Zuschauern/Zuschauerinnen kaum Zeit zum Nachdenken, sondern forderten diese sofort zum Handeln auf und beschuldigten sie, wenn sie dies nicht ausführten. An dieser Stelle soll Hans Thies Lehmann zitiert werden, der über dieses Involviert sein in Performances folgendes schreibt:

„Der Witz an der Sache ist, dass mir diese Problematik nicht mehr wie im früheren Theater einfach vorgespielt wird, sondern dass ich dabei mitspiele, dass diese Problematik mich nun selbst betrifft. Das heißt, die Performance involviert mich als Zuschauer auf eine Weise, die, wie ich vorhin formuliert habe, zum Anlass wird, eine Erfahrung mit mir selbst zu machen.“¹⁰²

Diese Erfahrung mit sich selbst wie sie Lehmann nennt, ermöglichte auch hier, dass der/die Zuschauer/in sich, sein Handeln oder Nicht-Handeln, sowie das Verhältnis Zuschauer – Performer reflektierte. Der/Die Zuschauer/in konnte hier nicht aus einer geschützten Komfortzone heraus andere beurteilen, was sie ihm/ihr vorspielen, sondern er/sie war mitten im Geschehen und musste sich in der Beurteilung mit einschließen. Diese Erfahrung mit sich selbst führte eher zu einer Destabilisierung des Selbst. Denn es gab kein klares „richtig“ oder „falsch“. Der/Die Zuschauer/in ist in solch inklusiven Situationen sich selbst überlassen. Er/Sie kann entweder auf die Forderung das Spiel mitzuspielen eingehen oder sich dieser Verweigern. Der/Die Zuschauer/in wird jedoch kaum die Möglichkeit haben, den Spielverlauf entscheidend zu beeinflussen und in eine neue Richtung zu lenken. Denn die Spielregeln bestimmen SIGNA und können von den Zuschauer/innen nicht beeinflusst werden. Der/Die Zuschauer/in agiert höchstens als „Impulsgeber“¹⁰³ wie Jan Deck die Rolle des/r Zuschauers/Zuschauerin in einem Performance- Beispiel von She She Pop benennt. Somit befindet sich der/die Zuschauer/in zwischen Macht und Ohnmacht und nicht auf Augenhöhe mit den Akteuren/Akteurinnen.

¹⁰² Lehmann, Hans-Thies, „Vom Zuschauer“, in: Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 21-26, hier: S.24.

¹⁰³ Vgl., Deck, Jan „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, 2008, S. 14.

Ging es in SIGNAs *Wir Hunde/ Us Dogs* ständig darum, eine Gemeinschaft aus Zuschauer/innen und Akteuren/Akteurinnen zu schaffen, gelang dies spätestens mit dem Schlussakt der Performance. Bei einem „letzten Abendmahl“, wurden wie im religiösen Kontext Brot, hier Brioche, und Wein geteilt und die Zuschauer/innen als Freunde via Urkunde in die Gemeinschaft aufgenommen. Beendet wurde die Aufführung somit im Aufführungskollektiv aus Zuschauern/Zuschauerinnen und Spielern/Spielerinnen. Stellt sich nun die Frage, ob der Schwellenzustand, in dem sich die Zuschauer/innen während der Performance-Installation befanden, eher zu einer Stabilität oder Destabilität des Selbst führte. Der Charakter der Gemeinschaftsbildung, der während der Performance-Installation immer wieder thematisiert wurde und besonders mit dem Ende der Performance einherging, sorgte zum einen für eine Stabilisation des Selbst. Die vielen Unterbrechungen der hergestellten harmonischen Stimmung zwischen den Akteuren/innen aus Spieler/innen und Zuschauer/innen, die immer wieder im Laufe der gesamten fünfstündigen Performance inszeniert waren, sorgten hingegen für Irritationen, gar Verunsicherungen über das eigene Verhalten der Zuschauer/innen. Bereits die Begrüßung endete mit einer ersten Störung des netten Zusammenseins und auch bei allen weiteren größeren Gruppenveranstaltungen, wie dem gemeinsamen Singen und der Abrichtung von Pax im Zwinger wurde der vorerst harmonische Ablauf durch einen/eine Akteur/in gestört. Diese inszenierten Unterbrechungen führten dazu, dass die Zuschauer/innen kurze Zeit aus ihren Akteuren-Rolle/Akteurinnen-Rolle und der Gemeinschaft herausgerissen und dadurch mit ihrem Verhalten konfrontiert wurden. Sie führten zu einer Verunsicherung, ob man sich richtig verhalten hatte, bzw. die Eskalation hätte verhindern sollen und gar eine gewisse Mitschuld trägt und somit eher zu einer Destabilisation des Selbst. Ob die Performance-Installation in der Erfahrung für das jeweilige Selbst des/r einzelnen Zuschauers/Zuschauerin vorwiegend eher als stabilisierend oder destabilisierend erlebt wurde, hing wahrscheinlich von den einzelnen individuellen Erfahrungen und der persönlichen Wahrnehmung und Auswertung ab, sowie der Auswahl und Reihenfolge der angebotenen Programmpunkten, die man als Zuschauer/in während der fünf Stunden erlebt hatte. Denn die einzigen beiden „Programmpunkte“, welche von allen Zuschauer/innen

durchlaufen wurde, waren die offizielle Begrüßung zu Beginn und das Freundschafts-Abendmahl am Schluss. Dass keine zwei Zuschauer/innen eine identische Performance-Installation sehen, gehört ebenfalls zur Konzeption ihrer Performances, wie sie auf ihrer Website wie folgt beschreiben:

„It is the audience’s responsibility to insinuate themselves into the performance. That is why no two spectators will have the same experience. Stories unfold in different places and over a long period of time [...] so it is never possible to see or hear what goes on everywhere all at once.“¹⁰⁴

Auch in *Wir Hunde/ Us Dogs* besuchten die Zuschauer/innen die einzelnen Familien in ihren „Wohnungen“ und weiteren möglichen „Stationen“ wie den Zwinger oder auch die angebotenen Gruppenveranstaltungen in unterschiedlicher Reihenfolge. Somit gab es auch hier keinen chronologischen Erzählfluss, um der Performance-Installation folgen zu können.¹⁰⁵

3.1.2 Performance-Installationsraum in *Wir Hunde/ Us Dogs*

An dieser Stelle soll der Performance-Installationsraum beschrieben werden im Hinblick darauf, was dieser für Auswirkungen auf die Teilhabe der Zuschauer/innen in die Performance hat.



Abb. 3: Treppenhaus des Altbaus aus dem 3. Stock

¹⁰⁴ SIGNA, „FAQ 38“, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 25.02.2018.

¹⁰⁵ Vgl., ebd.

Wie eingangs erwähnt, fand die Performance in keinem Theaterraum statt, sondern ein gewöhnlicher Altbau in Wien wurde zur Aufführungsstätte, der auf allen drei Stockwerken bespielt wurde. Diese Aneignung eines theaterfremden Raumes und seine Transformation zu einem Performance-Raum ist ein wesentliches Prinzip in SIGNAs Arbeiten.

„Our work is site-specific in that we re-purpose and stage abandoned buildings, industrial structures and camp-sites in order to create detailed self-contained environments inhabited by several types of characters.“¹⁰⁶

Für *Wir Hunde/ Us Dogs* wählte SIGNA kein Industriegebäude oder eine Lagerstätte, sondern ein vermutlich leer stehendes Haus, das sie sich zu Eigen machten. Hier wurde jedes Zimmer der drei Stockwerke, jeder Flur bis ins kleinste Detail mit Möbeln und Requisiten ausgestattet und als vorübergehende Wohn- und Besucherstätte von *Canis Humanis* inszeniert. Somit lässt sich *Wir Hunde/ Us Dogs* in Lehmanns zweite Variante des Site Specific Theatre zuordnen, der Bühne in der Bühne, auch wenn keine Bühne im Sinne einer Erhöhung und speziell ausgerichteten Spielfläche vorhanden ist. Der „Site“ wurde zwar durch die Aneignung der Räumlichkeiten für die Performance in eine neue Beleuchtung gerückt, jedoch ließ sich die vorherige Benutzung des Hauses nicht mehr erkennen oder erahnen, was auch daran lag, dass es sich hierbei nicht um ein Industriegebäude oder besonderes architektonisches Gebäude handelte, welches eine klare erkennbare Nutzung hatte.



Abb. 4: Räumlichkeit der Familie „Saborowski“

¹⁰⁶ SIGNA, „FAQ 1“, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 25.02.2018.

Wie in der Abbildung 4 auch teils sichtbar waren die Räumlichkeiten nicht nur mit dem Notwendigen wie Sitzgelegenheiten und Schränken ausgestattet, sondern auch mit wohnlichen Zubehör wie Teppiche, Kissen, Decken und allerlei Dekorationsartikeln wie Bildern, Blumen, Plüsch- und Porzellanhunden. Auf ihrer Website beschreibt SIGNA, dass sie in ihrer Arbeit vorab genau überlegen, welcher Raum wie genutzt werden und welche Wirkung dieser ausstrahlen soll und beginnen daraufhin mit der Sammlung von Dingen und Materialien und gestalten dann die Räume in Zusammenarbeit mit den Spielern/Spielerinnen.

„Once we have established a clear vision for the project, we go through the space in great detail to decide how each room will be used, and how we would like it to look and feel. Then it is a matter of gathering everything from storage and searching the city. The actors participate in the preparation of the raw space – the painting, wallpapering, wiring etc. The details are then added with great precision. We are fanatical about details. Every lighter, handkerchief, deck of cards - every single object in each drawer is chosen as a contribution to the overall illusion.“¹⁰⁷

Die verschiedenen Räumlichkeiten erhalten so eine eigene Präsenz und wirken wesentlich auf die Inszenierung ein. Der Installationsraum wird so auch zum Spielpartner. In ihm lassen sich viele Details, welche im Inszenierungskontext eine Rolle spielen, entdecken, welche auch Impulse für Interaktionen zwischen Spieler/in und Zuschauer/in ermöglichen können. In diesem Altbau wurden alle Räume zur Spielfläche, durch die sich Spieler/innen und Zuschauer/innen gleichermaßen frei bewegen konnten. Diese freie Beweglichkeit der Zuschauer/innen ist für SIGNA wesentliches Prinzip in ihrer Performance-Installation. Die Zuschauer/innen sollten sich als Besucher/innen des inszenierten ‚Tag der offenen Tür‘ wahrnehmen und sich daher auch frei durch die Räumlichkeiten bewegen können. Sie sollten so in die Welt der Hundsche und der Gemeinschaft von *Canis Humanis* eintauchen und mit den Spielern/Spielerinnen interagieren. Die Aktivität im Gehen förderte auch eine Aktivität der Zuschauer/innen im Interagieren mit den Akteuren/Akteurinnen. Um mit möglichst vielen Spielern/Spielerinnen in Kontakt zu kommen, ihre Geschichten zu erfahren, mussten sich die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen durch das Haus bewegen und auf die Spieler/innen zugehen. Zwar gingen die Spieler/innen auch auf die Zuschauer/innen zu, aber

¹⁰⁷ SIGNA, „FAQ 7“, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 25.02.2018.

nur in beiderseitigem aufeinander zugehen, entstand ein wechselseitiger Dialog, den SIGNA in ihrer Performance anstrebte.

Dass man sich jederzeit frei bewegen konnte und kein Bereich den Zuschauern/Zuschauerinnen vorenthalten war, deutet auf die gleichbedeutende Präsenz aller Akteure/Akteurinnen hin, der Gemeinschaft aus Zuschauern/Zuschauer/innen und Spieler/innen. Die leibliche Kopräsenz von Akteuren/Akteurinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen wird somit auch Thema der Theatersituation, des Tags der offenen Tür bei Canis Humanis.

„The role of the audience is immersive, so in many ways, their presence is of equal importance to ours.“¹⁰⁸

Dass die Anwesenheit beider Gruppen gleich bedeutend ist, widerspricht jedoch nicht der im vorherigen Kapitel erschlossenen Feststellung, dass die Zuschauer/innen nur unterworfenen Mitgestalter der Aufführung sind. Denn mit ihrer Präsenz tragen sie zwar zur konzipierten Dramaturgie der Aufführung bei, können diese aber nicht wesentlich beeinflussen. Diese Gleichberechtigung zwischen Spieler/innen und Zuschauer/innen zeigte sich auch in der Platzierung im Raum, indem immer versucht wurde eine Bühnensituation, die Zuschauer/in und Spieler/in räumlich voneinander trennt, zu vermeiden. Dass eine gleichberechtigte Nutzung des Installationsraumes möglich ist, wird auch dadurch versucht nie eine Bühnensituation zu schaffen, welche eine Barriere zwischen Zuschauer/innen und Spieler/innen setzt, die den Zuschauer/innen wieder ermöglichen könnte die Aufführung entspannt zu rezipieren, ohne an der gemeinsamen Kommunikation auch als gegenseitiger Impulsgeber beteiligt zu sein. Entstand kurzzeitig doch eine Bühnensituation, wie in den Gruppenveranstaltungen, wurde immer wieder versucht, diese sofort in Kleingruppen aufzulockern und die Zuschauer/innen in das Geschehen einzubinden. Auch bei den inszenierten Familien konnte man den Spielern/Spielerinnen nicht aus sicherer Distanz zuhören, man saß mit ihnen gemeinsam am Boden oder auf dem Sofa und unterhielt sich über die „Hundsche“, den Schwierigkeiten, in der Öffentlichkeit als „Hundsch“ akzeptiert leben zu können, über die Familienverhältnisse oder worüber auch sonst das Thema hinging. Über was genau man sich im Einzelnen unterhielt, lag nicht nur

¹⁰⁸ SIGNA, „FAQ 1“, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 25.02.2018.

so sehr daran, was die Spieler/innen erzählten, sondern auch worauf man als Zuschauer/in einging, welche Fragen man stellte und was man selbst erzählte. Es handelte sich bei den Gesprächen um keine feststehenden Monologe der Spieler/innen, wodurch die Zuschauer/innen gefragt waren, sich mit ihren Fragen, Kommentaren und Gedanken in das Gespräch einzubringen.

Der Performance-Installationsraum wies keine räumlichen Barrieren auf, sondern vereinte Spieler/innen und Akteure/Akteurinnen, und wurde so zu einem partizipativen Theaterraum. Besonders die vielen Sitzgelegenheiten, angeordnet in kommunikativen, bequemen Sitzgruppen, meist Polstermöbel, luden an den verschiedenen Orten zum Verweilen und Plaudern ein und unterstützten so die gewünschten Interaktionen zwischen Spielern/Spielerinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen.

3.2 Claudia Bosse/ theatercombinat: *Ideal Paradise*¹⁰⁹ (2016)

Ideal Paradise ist eine Produktion von theatercombinat in Koproduktion mit dem Tanzquartier Wien und dem FFT Düsseldorf unter der künstlerischen Leitung von Claudia Bosse. Als letzter Teil der gleichnamigen Serie gingen Akteure/Akteurinnen und Zuschauer/innen gemeinsam durch drei Bezirke der Stadt Wien und verweilten an bestimmten Stationen. Der Ausgangspunkt der nomadischen Stadtkomposition war in der Mollardgasse im 6. Bezirk auf einem brachliegenden Gelände, umzäunt von Baustellenzäunen, und führte über das Verkaufslager der Caritas „carla mittersteig“ im 5. Bezirk zum Oberen Belvedere im 3. Bezirk. Auf der komponierten Reise wurden sowohl die angepeilten Stationen als auch die Wege dazwischen bespielt¹¹⁰ und die öffentliche Räume der Stadt so auf ihre Nutzung und Zweckmäßigkeit im Hinblick eines Zusammenlebens unserer Gesellschaft befragt. Im Programmheft und Dossier stellt Claudia Bosse folgende Fragen zur Diskussion, welche an Fragen ihres 2015 stattfindenden *urban laboratory Ideal Paradise* anknüpfen¹¹¹:

„welche formen von (zusammen)leben sind möglich oder anders denkbar in dieser politischen umbruchzeit in europa? welche abgrenzungen produzieren welchen mangel der ressource raum? wie kann kunst in dieser zeit ästhetisch wirksam werden und mit welchen strategien in welchen urbanen umfeldern agieren?“¹¹²

Wie den Fragen und der Tatsache, dass die Performance im öffentlichen Raum stattfand, zu entnehmen ist, wurde der (öffentliche) Raum im abschließenden *Ideal Paradise* zum Untersuchungsgegenstand. Claudia Bosse formuliert ihr Ziel und Vorhaben folgendermaßen:

„die arbeit entfaltet sich an der vermessung und ermessung von raum in poetischen verfahren und erprobt fragile gemeinschaften als künstlerische untersuchung, als gesellschaftliche metaphor gemeinsam mit den anwesenden

¹⁰⁹ Claudia Bosse/ theatercombinat *Ideal Paradise*. theatercombinat in Koproduktion mit Tanzquartier Wien und FFT Düsseldorf. Premiere am 21. Juni 2016. Konzept/Künstlerische Leitung: Claudia Bosse. Performance: Günther Auer, Léonard Bertholet, Rotraud Kern, Alexandra Sommerfeld, Florian Tröbinger, Ilse Urbanek. Chor: Jad Al-Mubarak, Cosima Baum, Sarah Binder, Marlene Grois, Monika Has, Ahmed Hashim, Anna Hirschmann, Vicky Klug, Melanie Konrad, Bozena Kunstek, Anne Megier, Christina Maria Murer, Qasemi Neamathulla, Luzia Rux, Ahmed Saeed, Johanna Urban, Xandi Vogler, Isabella Voicu, Monika Volk, Hayder Wahab, Michaela Wolf, Christa Zuna-kratky. Sound: Günther Auer. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Aufführungsbesuch am 21. Juni 2016.

¹¹⁰ Vgl., theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

¹¹¹ Vgl., theatercombinat, *Programmheft „Ideal Paradise“*, 2016, S. 2.

¹¹² Ebd.

dieser operation, um räume porös zu machen und mit subversiven strategien die normalität zu attackieren und zu transformieren.“¹¹³

Zu den Anwesenden dieser Operation zählten sechs Performer/innen, ein 22-köpfiger Chor, Claudia Bosse selbst und die Zuschauer/innen, die mittels ihrer Bewegung durch den Stadtraum zu Akteuren/Akteurinnen wurden.

3.2.1 Zur Partizipation in *Ideal Paradise*

Wie in Kapitel 2 ausgeführt, gibt es laut Erika Fischer-Lichte zwei Wege, um einen Rollenwechsel hervorzubringen: die aktive Teilnahme und die Bewegung der Zuschauer/innen durch den Raum. In Claudia Bosses *Ideal Paradise* trifft zum Teil letzteres zu, jedoch nur in den Wegen zwischen den einzelnen Stationen. In den einzelnen Stationen nahmen die Zuschauer/innen erst einmal ihre Zuschauende Funktion ein und schauten auch meist von außen der Performance der Akteure/Akteurinnen zu. So auch zu Beginn am Startpunkt in der Mollardgasse, in dem in einer verlassenen Baustelle die einzelnen Buchstaben von *Ideal Paradise*, auf langen Holzplatten angebracht, an eine die Baustelle begrenzende Häuserwand angelehnt waren, doch dazu später mehr. Nachdem lange Zeit, ca. eine halbe Stunde, die Zuschauer/innen hinter den Bauzäunen auf Stühlen und Bänken sitzend, durch die Zäune der Performance zugeschaut haben, hörten diese über Lautsprecher eine Stimme, die sie aufforderte zu den Akteuren/Akteurinnen auf das Gelände zu gehen und ihnen zu helfen. Es ist Claudia Bosse selbst, die über ein Mikrofon zu den Zuschauer/innen in wenigen Worten vom Paradies da draußen und von der Trennung zwischen den Zuschauern/Zuschauerinnen und den Akteuren/Akteurinnen, vom Zaun und dem Paradies als scheinbar geschützter Ort sprach. Sie stand wie die Zuschauer/innen ebenfalls auf der Seite vor dem Bauzaun und sprach von einem draußen und drinnen und fragte, ob wir da hinwollen, ins Paradies und wer eigentlich auf welcher Seite steht. Die Akteure/Akteurinnen öffneten dann die Absperrungen und ließen die Zuschauer/innen auf das Gelände. Claudia Bosse forderte die Zuschauer/innen auf, einzutreten und den Akteuren/Akteurinnen zu helfen. Sie sollten die

¹¹³ theatercombinat, *Dossier „Ideal Paradise“*, 2016, S.5

Buchstaben mitnehmen nach draußen. An dieser Stelle setzte die Transformation zu einer Gemeinschaft aus Akteuren/Akteurinnen aus den Performern/Performerinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen ein. Sie wurden aufgefordert, gemeinsam mit den Akteuren/Akteurinnen nun durch die Stadt zu gehen und das „Paradies“ mitzunehmen. Durch das direkte Ansprechen der Zuschauer/innen und konkrete Auffordern, was man tun soll, wurden die Zuschauer/innen aktiv und betraten das umzäunte Baugelände. Sie setzten sich in Bewegung und wurden dadurch zu Akteuren/Akteurinnen und so in die Gemeinschaft der Akteure/Akteurinnen aufgenommen. Diese Beteiligung der Zuschauer/innen geschah also über die Mobilisierung derer. Claudia Bosse forderte die Zuschauer/innen auf, den Akteuren/Akteurinnen zu helfen und sich in Bewegung zu setzen.



Abb. 5: Straßenecke in der Mollardgasse

Sie versammelte alle an der Straßenecke, von der aus alle gemeinsam losgingen. Es begann ein gemeinsamer Spaziergang durch die Stadt, geführt von Claudia Bosse durch ihre Kommentare, Gedankenketzen, Richtungsvorgaben und Beschreibungen, was um die Gruppe herum auf den Straßen passierte. Es gab nun keine Trennung mehr zwischen den Zuschauern/Zuschauerinnen und Performern/Performerinnen, alle gingen gemeinsam auf Straßen und Fußgängerwegen durch Wien. Die Einzige, die

eine Sonderstellung innehatte, war Claudia Bosse. Sie gab den Weg vor und kommentierte mit ihrer Stimme das, was auf der Straße vorging. Claudia Bosse beschrieb auch die Passanten/Passantinnen, denen wir auf der Straße begegneten und einige Menschen, die aus ihren Fenstern uns anschauten. Sie beschrieb, was sie tun, las an Gemeindebauten vor, wann dieser erbaut wurde, kommentiert und stellt sich vor, wie groß die Wohnungen sein könnten. Sie machte dabei auf die verschiedenen gesellschaftlichen Unterschiede im Wohnungsbau aufmerksam und überlegte sich Geschichten über die Menschen, die in ihr Blickfeld kamen. Die Zuschauer/innen konnten mit ihren eigenen Gedanken und Erfahrungen zum Thema öffentlicher Raum an die Assoziationen von Claudia Bosse andocken. So ermöglichte die Mobilisierung der Zuschauer/innen durch den Stadtraum Imaginationen und Erinnerungen, wie im Theoriekapitel dargelegt, welche zusätzlich durch die Assoziationen von Claudia Bosse weiter angeregt wurden.



Abb. 6: an der U-Bahn-Station Pilgramgasse

Das gemeinsame nomadische Gehen machte somit alle zu einer Gemeinschaft und ließ so die Zuschauerrinnen auch zu Akteuren/Akteurinnen werden. In den Wegen zwischen den Stationen gab es keine räumlichen Trennungen mehr zwischen den Akteuren/Akteurinnen und den Zuschauern/Zuschauerinnen als Akteure/Akteurinnen. Beide Gruppen waren durchmischt und zu einer

geworden. Einzig Claudia Bosse hatte innerhalb der Gruppe die bereits erwähnte Sonderstellung aufgrund ihrer ausgestellten Stimme, die über Lautsprecher hörbar war. In der Bewegung jedoch separierte sie sich nicht von der Gruppe, sie blieb oft mittendrin oder wechselte mal nach vorne und auch wieder nach hinten, sie nahm keinen direkten, bewusst gewählten Abstand zur Gruppe ein, sondern war eher interessiert daran, dass alle zusammenblieben.

In der nächsten Zwischenstation in dem Verkaufslager „Carla Mittersteig“ der Caritas lässt sich eine weitere Form der Beteiligung und Aktivität der Zuschauer/innen feststellen. Zunächst durften diejenigen, welche einzelne Buchstaben getragen haben, sich entscheiden, diese mit hineinzunehmen oder vor dem Eingang an eine Häuserwand anzulehnen und abzustellen. Dazu forderte Claudia Bosse diese direkt auf, in dem sie zu ihnen sprach und dann alle bat „mutig“ hineinzugehen. In der Carla trafen die Zuschauer/innen auf einen 22-köpfigen Chor. Dieser wartete dort bereits. Die Chorleiter/innen trugen einfarbige Shirts in kräftigen Farben und standen verteilt im Mittelgang des Verkaufslagers der Caritas. Im ersten Augenblick trat die Erwartung ein, dieser Chor wird den Zuschauern/Zuschauerinnen etwas vorführen und die Zuschauer/innen so wieder aus ihrer Akteure/Akteurinnen-rolle entlassen. Doch die Choristen/Choristinnen traten weder in sprachlichen Dialog mit den Zuschauern/Zuschauerinnen, noch boten sie diesen etwas dar. Sie verstreuten sich zwischen den Gängen und traten vor die einzelnen Möbel und Dinge, als ob sie mit diesen einen stummen Dialog führen würden. Auch die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen erkundeten die Räumlichkeit und befassten sich selbstständig ohne Anleitung mit dem Ort. Alle konnten sich frei bewegen und die verschiedenen Gebrauchsgegenstände, Bücher, Lampen, Möbelstücke betrachten und auf Stühlen und Sesseln Platznehmen. Diese genaue und vereinzelt Betrachtung der Gegenstände hat etwas von der Betrachtung von Ausstellungsstücken in einem Museum. Wie aber entstand diese selbstbestimmte Betrachtung der Gegenstände und des Raumes. Die Zuschauer/innen wurden weder von den Performer/innen, den Choristen/Choristinnen, noch von Claudia Bosses Stimme über die Sprache dazu aufgefordert, auch wurden die Zuschauer/innen nicht an die Hand genommen und so in den Raum geführt. Sie wurden einfach zur Carla geführt,

in den Raum gebeten und dann von einer Gruppe Menschen, dem Chor, in Empfang genommen und sich dann sofort sich selbst überlassen. Dies schien Einladung genug zu sein, sich selbst mit dem Raum zu beschäftigen. Die Zuschauer/innen waren also auch hier aufgefordert, sich durch die verschiedenen Gänge zu bewegen und über ihre Bewegung, ihr Streifen durch den Raum wie in einem Museum, die Dinge zu betrachten und den eigenen Imaginationen und Erinnerungen, die entstanden, nachzuhängen. Die Performer/innen und der Chor verteilten sich wie die Zuschauer/innen in der Lagerstätte und waren auf sich selbst und die Dinge fokussiert.



Abb. 7: in der Carla

Die Performer/innen gingen dabei etwas rabiater mit den Objekten um, sie verrückten Tische, nahmen sich bestimmte Gegenstände und machten damit etwas. Die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen beobachteten meist nur. Alle waren so im Raum verstreut, dass die Akteure/Akteurinnen sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen meist über die Stimme holten. Die Performer/innen in den silbernen Anzügen begannen nacheinander vereinzelt ein ihnen bekanntes Lied zu singen und an einem bestimmten Bereich in den Gängen zu verweilen. Diese Ständchen waren jedoch nur von kurzer Dauer und wurden von dem nächsten und anderen Fokus abgelöst. Auch zog dies nicht immer alle Zuschauer/innen an, die Performer/innen, die gerade sangen,

aufzusuchen und ihnen zuzuschauen. Es blieb dabei, dass die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen beständig selbst entschieden, wo sie sich hinbewegten und ihre Aufmerksamkeit hinlenkten.



Abb. 8: in der Carla: „Singen“ auf den Sofas

Nach einer Weile hatten sich alle Chorleiter/innen und auch die Performer/innen in den silbernen Anzügen auf den Sofas eingefunden und begannen chorisch Töne zu singen. Die Zuschauer/innen saßen teilweise neben den Akteuren/Akteurinnen auf den Sofas oder standen am Rand und in den Gängen daneben. Zuerst nahm der Klang der Stimmen den Raum ein, dann auch die Körper. Die Akteure/Akteurinnen bewegten einen Arm als ob sie dem Klang ihrer Stimme, der Resonanz aus ihrem Körper mit ihrem Körper nachspürten. Dies dauerte mehrere Minuten und ging über in einem Singen von Texten in den verschiedenen Sprachen. Jeder sang ein anderes Lied, wodurch die einzelnen Sprachen und Lieder auch nicht zu erkennen waren, es machte sich ein Stimm- und Sprachgewirr im Raum breit. Die Choristen/Choristinnen standen kurze Zeit später von den Sofas auf und gingen auf die andere Seite. Von dieser aus blickten sie die Sofalandschaft an, wo die Akteure/Akteurinnen in den silbernen Anzügen begannen mit ihrem ganzen Körper über die Sofas zu rollen und zu rutschen. Sie blieben dabei immer ganz eng verbunden mit den Sitzgelegenheiten und glitten dabei auch über und zwischen die

Zuschauer/innen-körper, welche auf den Sofas Platz genommen hatten, so als ob diese mit dem Möbel verschmolzen waren.



Abb. 9: in der Carla: „Rutschen/Gleiten“ über die Sofas

In diesem Moment der Performance lässt sich keine Aktivität der Zuschauer/innen, die über das Zuhören und Zuschauen hinausgeht beschreiben, aber eine Beteiligung im Sinne der Gemeinsamkeit aller Körper im Raum ausmachen. Dies betrifft jedoch verstärkt die Zuschauer/innen-körper, welche sich auf den Sofas zwischen den Performer/innen befanden und so mitten unter den Akteuren/Akteurinnen das Singen und Spüren der Töne erlebten. Diejenigen Zuschauer/innen, welche mit einem gewissen Abstand von der Sofalandschaft entfernt standen, konnten eher eine Beobachterposition von außen mit einer Gesamtsicht einnehmen und wurden weniger intensiv vom Klang und der körperlichen Präsenz der Akteure/Akteurinnen ergriffen.

Nach diesem Zwischenspiel bei den Sofas beschäftigten sich die Akteure/Akteurinnen wieder mit anderen Gegenständen in der Carla und die Zuschauer/innen waren meist stille Beobachter der Performer/innen oder schauten sich weiterhin selbstständig im Verkaufslager um. Es kam jedoch zu keiner weiteren so inkludierenden Situation mehr, wo die Zuschauer/innen-körper in die Performance der Akteure/Akteurinnen wie in der auf den Sofas eingenommen wurden. Meist standen die Zuschauer/innen für sich und die

Akteure/Akteurinnen boten eine Performance da. Obwohl es keine vorgenommene Trennung der Zuschauer/innen und Akteure/Akteurinnen gab, zog diese mehr und mehr ein. Am Ende ergriff wieder Claudia Bosse das Wort und forderte die Zuschauer/innen direkt über ihr Mikro auf, sich am Ausgang einzufinden, um weiterzugehen.



Abb. 10: in der Belvederegasse

Auf dem Weg zum Belvedere in der Belvederegasse im 4. Bezirk gab es noch ein weiteres Moment der Zuschauer/innen-inklusion. Die Chorteilnehmer/innen, welche mittlerweile auch silberne Umhänge, Lätze an hatten, erzählten hier den Zuschauer/innen in ihrer Muttersprache oder auf Englisch ihre Geschichte, wer sie sind und wo sie herkommen. Weitere Themen, die manche von ihnen anrissen waren Krieg und der Glauben an etwas oder einen Gott. Das Besondere an diesen Begegnungen ist, dass es sich um keine Dialoge handelte, obwohl sie es Einzelnen oder kleinen Gruppen direkt, unmittelbar und persönlich erzählten. Aber keiner der Zuschauer/innen stellte Nachfragen, ging darauf ein oder erzählte von sich, sondern ging weiter zum/r Nächsten/Nächsten und hörte sich dessen/ihre Geschichte an, so als ob diese gar nicht live erzählt wurde.

Den Abschluss der Performance bildete nach erneuter Trennung von den Zuschauern/Zuschauerinnen und Akteuren/Akteurinnen beim oberen Belvedere

ein gemeinsames Essen. Nachdem alle im Belvedere angekommen waren, und die Buchstaben angelehnt wurden, setzten sich zunächst alle, Zuschauer/innen und Akteure/Akteurinnen auf die Treppenstufen mit Blick zum Teich. Dort stand eine Performerin in silbernem Anzug mit einer weißen Fahne. Die Choristen/Choristinnen erzählten weiterhin ihre persönliche Geschichte ihren Sitznachbarn/Sitznachbarinnen. Die Akteure/Akteurinnen in gänzlich silbernen Anzügen standen von den Treppenstufen auf und traten auf die Fläche vor dem Teich. So entstand wieder eine Trennung zwischen den Zuschauer/innen und den Akteuren/Akteurinnen. Nach und nach kamen auch die Choristen/Choristinnen auf die Fläche. Nach abstrakten Bewegungen begannen die Akteure/Akteurinnen silberne Decken auszubreiten, die eine lange Tafel und Sitzgelegenheiten bildeten. Die Akteure/Akteurinnen richteten Essen und Getränke an und beendeten so mit der Einladung zum gemeinsamen Essen die Performance.



Abb. 11: gemeinsames Essen im oberen Belvedere

3.2.2 (Stadt)räume in *Ideal Paradise*

Die Räume in *Ideal Paradise* lassen sich in zwei Gruppen untergliedern, welche auch Einfluss auf die Zuschauerpartizipation nehmen. Zum einen wurden bestimmte Orte als Stationen bespielt. Dort gab es auch meist eine Trennung

zwischen Spielfläche und Zuschauerraum. Zum anderen wurden die Wege zwischen den Stationen von beiden Gruppen, den Performer/innen und den Zuschauer/innen, gemeinsam als eine Gruppe begangen. Die konkreten Stationen fallen in den Bereich des Site Specific Theatre, sind aber auch teilweise Passagenräume, so wie die Wege zwischen den Stationen. Im Folgenden sollen nun die einzelnen Stationen und im Anschluss die Passagenräume näher auf ihre Interaktionsmöglichkeiten betrachtet werden.

(1) Startpunkt in der Mollardgasse



Abb. 12: Baustelle in der Mollardgasse

In einer verlassenen Baustelle betraten sechs Akteure/Akteurinnen mit hautfarbenen Masken in grau-silbernen Kostümen, die an Raumanzüge erinnerten, das unwegsame abgesperrte Gelände. Sie traten links aus einer Absperrung kommend, welche mit einer Art silbernen Rettungsdecke bespannt war, auf. Im Gelände befanden sich die Buchstaben von Ideal Paradise, auf langen Holzplatten angebracht, an eine die Baustelle begrenzende Häuserwand angelehnt. Es schien, als ob die Akteure/Akteurinnen in den „Raumanzügen“ das unbekannte Terrain erkundeten und dort das ideale Paradies suchten. Die Zuschauer/innen hatten anfangs keinen Zutritt auf das Baustellengelände und saßen oder standen hinter den Bauzäunen. Der Ausgangsort trennte somit erst

einmal die Zuschauer/innen von den Akteuren/Akteurinnen und ließ somit auch keine Interaktion zwischen ihnen zu. Erst als die Akteure/Akteurinnen die Bauzäune für die Zuschauer/innen öffneten und Claudia Bosse die Zuschauer/innen bat, den Akteuren/Akteurinnen beim Tragen der Buchstaben zu helfen, wurde die Beteiligung der Zuschauer/innen eingeleitet und über die Öffnung des Raumes erreicht. Die Baustelle fällt in den Bereich des Site Specific Theatre und ist zugleich auch ein Passagenraum. Die Spielstätte wurde tel quel benutzt, ohne eine Bühne in die Baustelle zu bauen. Es wurde zwar die Auftrittsmöglichkeit verkleidet eingebaut, aber sonst die Baustelle in ihrer normalen Erscheinungsform sichtlich belassen und so nur wenig verändert. Die Zuschauer/innen wurden zwar hinter den Bauzäunen platziert, wo ihnen auch Sitzmöglichkeiten geschaffen wurden, aber dadurch wurde der Charakter der Baustelle nicht verändert. Gab es anfangs vielleicht eine Hierarchie zwischen den Akteuren/Akteurinnen, welche Zutritt hatten auf das Gelände und den Zuschauern/Zuschauerinnen, denen der Zutritt versagt war und von hinter der Absperrung nur zuschauen, aber nicht selbst ihre Erfahrungen und Entdeckungen im Gelände machen konnten, so wurde am Ende der Performance, diese Hierarchie aufgelöst. Diese verlassene Baustelle befand sich mitten in der Stadt an einer Straßenkreuzung und ist dadurch im alltäglichen, städtischen Gebrauch ein Durchgangsraum und in ständiger Veränderung begriffen. Durch das theatrale Ereignis wurde dem alltäglichen Passagenraum weitere Bedeutungen hinzugefügt. Gerade dadurch, dass die Zuschauer/innen anfangs keinen Zutritt zu dem Gelände hatten, wurde die verwehrte Nutzung von brachliegenden und leerstehenden Flächen im öffentlichen Raum thematisiert und theatral überhöht.

(2) Carla Mittersteig

Die Performance in der Carla ist ein Paradebeispiel für Theatre on Location.



Abb. 13: carla mittersteig

Der Spielort wurde zur Bühne selbst und vereinte Zuschauer/innen und Akteure/Akteurinnen gleichermaßen. Er präsentierte sich in seiner gewohnten Form und wurde gleichzeitig durch das theatrale Ereignis zu einem weiteren Bedeutungsraum, ohne dass ihm seine eingeschriebene vorhandene Bedeutung verloren ging. Der Spielort wurde zum Spielpartner. Die vielen Gebrauchsgegenstände, Bücher, Geschirr, Möbel, etc. haben alle eine eigene Geschichte, welche durch die Performance mit weiteren Bedeutungen und Geschichten aufgeladen wurden. Eine Gleichberechtigung zwischen Zuschauer/in und Performer/in war vor allem dadurch gegeben, dass es keine räumliche Trennung und Platzzuweisung gab. Alle konnten sich jederzeit frei durch die große Lagerfläche bewegen und sich selbstständig umschauen und waren dadurch Akteure/Akteurinnen gleichermaßen, die die Performance gemeinsam konstituierten.

(3) Öffentlicher Basketballspielkäfig

In einem öffentlichen Basketballspielkäfig unweit von der Carla fand ein weiterer Stopp des nomadischen Stadtspaziergangs statt. Dieser öffentliche Basketballkäfig befindet sich neben einem kleinen Spielplatz im 5. Bezirk. Hier

haben die sechs Performer/innen und 22 Choristen/Choristinnen erneut in einem umzäunten öffentlichen Raum unter Ausschluss der Zuschauer/innen für sich das Zusammenleben fragiler Gemeinschaften und die Ressource öffentlicher Raum untersucht. Die Akteure/Akteurinnen experimentierten dabei mit Holzlatten. Die Zuschauer/innen konnten dem nur zusehen und nicht mitmachen.



Abb. 14: Ballspielkäfig im 5. Bezirk

Die Akteure/Akteurinnen haben erst in 2er-Konstellationen mit den Holzlatten den Raum zwischen ihnen ausgelotet und sich miteinander verbunden. Im nächsten Schritt haben die Akteure/Akteurinnen versucht sich mit den anderen Zweiergruppen zu verbinden und eine große Gemeinschaft zu werden, ohne den eigenen abgegrenzten Raum aufzugeben und zu verlieren. Erst nachdem die Akteure/Akteurinnen ihre Performance mit den Holzlatten beendet hatten, wurden die Zuschauer/innen wieder in die Gruppe der Akteure/Akteurinnen aufgenommen. Claudia Bosse verteilte übrige Holzlatten an einzelne Zuschauer/innen und die Akteure/Akteurinnen kamen wieder aus dem Käfig mit ihren Holzlatten hervor. Alle zogen mit den Holzlatten und den „Paradies“-Buchstaben auf Holzlatten weiter durch die Stadt.

(4) oberes Belvedere



Abb. 15: oberes Belvedere

Auch in der letzten Station der nomadischen Stadtkomposition separierten sich die Akteure/Akteurinnen zunächst wieder von den Zuschauer/innen. Dieses Mal gab es zwar keine räumliche Begrenzung eines Zaunes, aber auch hier fand eine Trennung beider Gruppen statt, sodass die Performer/innen sich erst das Terrain erforschen und erobern konnten, wobei die Zuschauer/innen zusahen, um dann am Ende die Zuschauer/innen zu einem gemeinsamen Abschlusspicknick einzuladen.

In den einzelnen Stationen, mit Ausnahme in der Carla, separierten sich die Performer/innen immer erst von den Zuschauern/Zuschauerinnen, bzw. fand von Beginn an eine räumliche Trennung beider Gruppen statt, welche dann zum Ende hin aufgelöst wurde. Mit der Durchmischung der Performer/innen und Zuschauer/innen begann aber auch zugleich der Spaziergang durch Wien zur nächsten Station, wo Zuschauer/innen und Performer/innen eine Gruppe von gleichberechtigten Akteuren/Akteurinnen waren, die gemeinsam durch die Stadt zogen. Die Performance, welche sich in der Bewegung durch die Stadt konstituierte fand in den sogenannten Passagenräumen statt. Alle Straßen, Plätze, Kreuzungen, die passiert wurden, oder wo auch kurz angehalten wurde, sind allesamt Durchgangsräume und in ständiger Fluktuation begriffen.

(5) Passagenräume



Abb. 16: in der Schönburgstraße

In den Passagenräumen gab es mit einer einzigen Ausnahme keine Trennung zwischen Zuschauer/in und Performer/in. Alle teilten sich gemeinsam die Straßen, Fußgängerwege, Zebrastreifen und trugen das „Paradies“ durch die Stadt. Während des gemeinsamen Gehens sprach teilweise Claudia Bosse über ihr Mikroport zu allen Akteuren/Akteurinnen, beschrieb das öffentliche Geschehen um die Gruppe herum, regte zum Thema öffentlicher Raum Denkanstöße an und berichtete von den Zielen und Vorhaben, die sie mit der Performance hatte und von notwendigen Änderungen, der ausgewählten Orte, die nicht mehr zur freien Verfügung für die Performance standen, da diese von Flüchtlingen dringender benötigt wurden. An einer Straßenkreuzung im 4. Bezirk bei der Wirtschaftskammer Österreich fand am Taxistand auch ein zusätzlicher kurzer Halt statt, der sich jedoch nicht als Station von der nomadischen Bewegung durch die Stadt explizit abhob. Hier wurden auch nicht die Performer/innen aktiv und boten den Zuschauer/innen etwas dar, sondern alle Akteure/Akteurinnen waren Zuschauer/innen des alltäglichen Treibens um den Taxistand. Im letzten Abschnitt des Spaziergangs in der Belvederegasse in der Nähe des Elisabethplatz gab es während des gemeinsamen Gehens durch einen Passagenraum die einzige Aufspaltung der Gruppe in die

Akteure/Akteurinnen und Zuschauer/innen als die Choristen/Choristinnen den Zuschauern/Zuschauerinnen ihre eigene Geschichten erzählten.

In den Passagenräumen kann also eher von einer Gemeinschaft gesprochen werden, die sich gemeinsam auf der Suche nach etwas macht, nach dem Paradies, und als solche durch die Stadt spaziert.

4 Die Serpentine hinauf¹¹⁴ (2017)

Die Serpentine hinauf fand am 6. Januar 2017 ihre Uraufführung im Wiener Restaurant Café im Hof in der ehemaligen Alpenmilchzentrale. Realisiert habe ich das Projekt mit dem von mir gegründeten gemeinnützigen Theaterverein lokal.theater in Kooperation mit den Wiener Wortstätten. Bei dem Text handelte es sich ursprünglich um Kurzprosa mit dem Titel „Lukas, Kap.15, V. 11-32“, welche die Autorin Rhea Krčmářová zunächst selbst zu einem Hörspieltext umgewandelt hat und dann von mir angeregt, diesen zu einem Theatertext ausweitete.

4.1 von der Idee zur persönlichen Fragestellung und Zielsetzung

In *Die Serpentine hinauf* geht es um eine junge Frau, die sich auf den Weg in die Berge macht, der für sie unbekanntes Heimat ihrer Mutter, um dort ihre Mutter zu beerdigen und unweigerlich auf den unbekanntes Vater und die restliche Dorfgemeinschaft zu treffen. Die Dorfgemeinschaft bleibt im Text zwar stumm und ist auch nicht in der Rollenaufzählung enthalten, jedoch sind diese im Text allgegenwärtig präsent, sodass mich besonders interessiert hat, das Verhältnis der jungen Frau zu den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen herauszuarbeiten.

Dabei kam mir die Idee, die Zuschauer/innen zu den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen zu machen, indem ich mir die natürlich innewohnende Eigenschaft eines/r Theaterzuschauers/-zuschauerin, der Inszenierung mit seinen/ihren Blicken zu folgen und so am Ereignis Theater teilzunehmen, zunutze zu machen. Ich wollte keine Dialogebene mit den Zuschauern/Zuschauerinnen einbauen, sondern wie in der Textvorlage die Dorfbewohner/innen stumm belassen, ohne dabei jedoch ein klares Sprechverbot für die Zuschauer/innen auszusprechen. Ich beschäftigte mich darauf hin mit der Frage, wie ich die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen

¹¹⁴ Rhea Krčmářová *Die Serpentine hinauf*. lokal.theater in Kooperation mit den Wiener Wortstätten. Im Café im Hof in der ehemaligen Alpenmilchzentrale. UA: 06. Januar 2017. Inszenierung: Daniela Wahl, Dramaturgie u. Komposition: Martin Knuhr, Kostümbild: Rebekka Zimlich, Ton und Video: Sandra Richter. Mit: Karin Eva, Alexander E. Fennon, Luisa Stachowiak.

an der Aufführung partizipieren lasse, ohne dies über die Spieler/innen in einer Ebene außerhalb des Theatertextes artikulieren zu müssen. Denn im Text spricht die junge Frau nicht mit den Dorfbewohnern, sie spricht von ihnen in der dritten Person und beschreibt deren körperliche Präsenz und erzählt von ihrem Gefühl, ihren Beklemmungen und ihren Fragen, die die Dorfbewohner/innen über ihre Blicke auf sie auslösen. Wie gelingt es also den Zuschauer/innenkörper in seiner Präsenz in die Inszenierung einzubauen, ohne dass dieser jedoch von den Spielern/Spielerinnen durch Berührung und direktes Ansprechen in eine bestimmte Körperlichkeit gezwungen wird. Wie kann der Zuschauer/innenkörper in den Inszenierungskörper inkludiert werden, ohne dass eine Interaktion gefordert wird? Ziel der Inszenierung war es, eine Teilhabe der Zuschauer/innen zu schaffen, ohne dass diese tatsächlich aktiv werden oder zur Partizipation angehalten werden müssen.

4.2 der Zuschauer/innenkörper als Teil des Inszenierungs- und Aufführungskörper – die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen

Die Partizipation der Zuschauer/innen in die Inszenierung sollte in der Zuschreibung der Rolle der Dorfbewohner/innen stattfinden. Ohne, dass dabei die Theaterbesucher/innen ihre Zuschauer/innen-rolle verlassen mussten, und auch erst einmal nichts außerhalb ihrer Zuschauer/innen-rolle tun mussten, um zur Dorfgemeinschaft zu werden. Ihre bloße Anwesenheit im gemeinsam geteilten Raum und ihre Zuschauen machte sie zu den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen. Dadurch, dass die Zuschauer/innen nichts für ihre zugeschriebene Rolle dazu tun mussten, konnten sie die Dorfbewohner/innen-rolle auch nicht verweigern oder verlassen. Jegliches Handeln der Zuschauer/innen konnte umgelegt werden auf die Dorfbewohner/innen. Das Anblicken der Akteure/Akteurinnen machte die Zuschauer/innen also selbst zu Akteuren/Akteurinnen, was sich jedoch erst durch den Text ergab, wenn die junge Frau die Dorfbewohner/innen zu Beginn als „Angewurzelte im Ort“ bezeichnete:

„Junge Frau: Es ist ganz früher Abend, noch hell, es ist bewölkt, und meine Ankunft ist nicht unbemerkt geblieben. Ich habe mich schon

herumgesprachen, unter den Angewurzelten im Ort.“¹¹⁵

Die Schwellen- und Transformationsphase begann also mit dem ersten Text der jungen Frau, wenn die Zuschauer/innen das erste Mal von ihr als Dorfbewohner/innen angesprochen und dadurch in die Gemeinschaft aus Akteuren/Akteurinnen transformiert wurden und nicht schon während des Vorspiels. Das von mir hinzugefügte Vorspiel fand während des Einlasses statt. Hier waren die Akteure/Akteurinnen Luisa Stachowiak als die tote Mutter und Alexander E. Fennon als der Mann aus den Bergen (der Vater der jungen Frau) im Raum präsent. Die Zuschauer/innen waren sich ihrer Dorfbewohner/innenrolle und somit auch Akteuren/Akteurinnenrolle noch nicht bewusst. Denn die beiden Spieler/innen sprachen die Zuschauer/innen in ihrem Spiel nicht direkt an. Die tote Mutter blickte zwar aus ihrer Haltung die Zuschauer/innen als ihre ungeliebten alten Bekannten an, ging jedoch, weil sie als Tote nur bedingt mit den Lebenden interagieren kann, mit ihnen kein direktes Spiel ein und der Mann aus den Bergen trank an der Bar vor Nervosität vor der ersten Begegnung mit seiner Tochter allein ein bis zwei Biere über den Durst. Beide Spieler/innen waren in ihren Rollen anfangs mit sich beschäftigt, ihren Sorgen und Ängsten, sodass sie die Zuschauer/innen alias Dorfbewohner/innen noch nicht, bzw. nur sehr reduziert in ihr Spiel einbezogen. Zudem wollte ich keine Textebene außerhalb des geschriebenen Textes einführen, wodurch ein direktes Ansprechen der Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen im Vorspiel ausgeschlossen war. Erst mit dem Auftritt der jungen Frau, von draußen kommend, wurde ein direkter Blickkontakt und ein direktes Ansprechen der Zuschauer/innen hergestellt und damit die Transformationsphase eingeleitet. Über den Blickkontakt und der Präsenz der Zuschauer/innen im Raum wie auch der Präsenz der Dorfbewohner/innen im Text vermischten sich beide Kollektive und wurden überschrieben. Die Zuschauerschaft war von der Dorfbewohnerschaft nicht mehr zu trennen, wodurch ein drittes Kollektiv, das Kollektiv der Akteurschaft entstand, welches nun alle im Raum vereinte.

Der Blick stellte also wesentlich die Partizipation her. Er schaffte eine Verbindung zu den Akteuren/Akteurinnen und beruhte auf Gegenseitigkeit.

¹¹⁵ Rhea Krčmářová, *Die Serpentinaen hinauf*, Bearbeitung von Daniela Wahl und Martin Knuhr der erweiterten Fassung Oktober 2016, Wien: o. V. 2016., S. 1.

Sowohl die Spielerin, Karin Eva, blickte die Zuschauer/innen an wie auch umgekehrt die Zuschauer/innen Karin Eva anblickten und auch die Figur der jungen Frau blickte im Text die Dorfbewohner/innen an und diese umgekehrt auch die junge Frau. Der Blick schaffte somit auch ein Wechselverhältnis zwischen den Akteuren/Akteurinnen und ein Austausch beider Gruppen. Die Perspektiven, die sich aus den Blickwechseln ergab, waren dabei auch sehr unterschiedliche. Einerseits blickten die Akteure/Akteurinnen (Spieler/innen und Zuschauer/innen) aus ihrer privaten Perspektive auf die jeweils anderen und auch die eigene Haltung der Figur. Gleichzeitig blickten die Akteure/Akteurinnen aber auch aus ihrer fremden, teils neu gewonnenen Akteuren/Akteurinnen-Perspektive auf sich und die anderen. Adam Czirak schreibt hierzu in *Partizipation der Blicke*:

„In Aufführungen des Gegenwartstheaters gleicht das Blicken also einem unvorhersehbaren Spiel, das den Blickenden zwischen der Einnahme fremder Perspektiven und multipler Gefühlsdispositionen sowie der Rückkehr zu dem eigenen Blickpunkt changieren lässt, das immer aber auch das ›Risiko‹ des Angeblicktwerdens impliziert.“¹¹⁶

Stellt sich nun die Frage, ob allein der voyeuristische Blick der Zuschauer/innen al(ia)s Dorfbewohner/innen diese in die Aufführung inkludierte, oder ob das Zusehen allein keine Partizipation begründet. Um dies zu eruieren, soll zunächst noch einmal an Fischer-Lichtes zwei Wege eines Rollenwechsels zwischen Akteur/in und Zuschauer/in erinnert werden. Sie nennt als erste Möglichkeit die aktive Teilnahme von Zuschauern/Zuschauerinnen und als zweite Möglichkeit die Bewegung der Zuschauer/innen durch den Raum.¹¹⁷ Die Bewegung durch den Raum, welche zwar auch möglich sein sollte, lies sich aber aufgrund des begrenzten Platzes im Raum kaum ermöglichen und in den Aufführungen auch nur sehr vereinzelt feststellen. Dies werde ich später im Kapitel „Reflexion der Aufführungen“ näher ausführen. Stellt sich nun die Frage, ob sich im Blick eine Aktivität begründen lässt. Wie in Kapitel 2 angeführt, kritisiert Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer*, dass dem Sehen meist eine Passivität zugeschrieben wird. Auch ich habe in der ersten Beschreibung, worin sich in meiner Inszenierung *Die Serpentinaen hinauf* eine Beteiligung der

¹¹⁶ Czirak, Adam, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 145

¹¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 21.

Zuschauer/innen begründen soll, eine aktive, interaktive Partizipation vorerst ausgeschlossen und dem Zusehen somit eher einer Passivität zugeordnet. Jedoch nicht, um die partizipativen Blicke grundsätzlich und endgültig als passiv zu beschreiben, sondern um eine erste Differenzierung vornehmen zu können, welche Art der „aktiven“ Beteiligung nicht vorausgesetzt wird, um die Inszenierung *Die Serpentinaen hinauf* als partizipativ bezeichnen zu können. Es sollte damit betont werden, dass keine zusätzliche, explizite Aktivität, dem ohnehin schon aktiven Zusehen vorausgesetzt wird, um zur Dorfgemeinschaft zu werden. Die aktive Beteiligung ist daher in der Zuschreibung möglich, dass der/die Zuschauer/in Dorfbewohner/in ist, der/die junge Frau anschaut, aber nicht mit ihr spricht (interagiert). Das Zusehen ist also keinesfalls als passiv zu beschreiben. Vielmehr liegt im Sehen, besonders im Zusehen, auch ein Auswählen zugrunde, was und wie ich zuschaue, und kann somit als aktiver Prozess beschrieben werden. Die Zuschauer/innen blickten die Spieler/innen an und verfolgten ihr Handeln. Durch die oft gleichzeitigen Handlungen der drei Spieler/innen im Raum, die nicht zentralperspektivisch gleichzeitig sichtbar waren, wurden die Zuschauer/innen auch immer wieder aufs Neue gefordert, sich zu entscheiden, wem sie mit ihren Blicken folgten und ob, sie für eine bessere Sicht ihre Position verändern wollten. Ein weiterer Aspekt, den Rancière im Zuschauersein anführt, ist der des Wissens:

„Zuschauersein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben.“¹¹⁸

Wir ziehen als Zuschauer also immer unsere Schlüsse und unser Wissen aus dem, was wir sehen und verknüpfen es mit unseren eigenen Erfahrungen. Genau dieses Wissen aus dem Zusehen wird in Rhea Krčmářová's Text thematisiert. Die Dorfbewohner/innen sehen die junge Frau, die Fremde, die sie zuvor noch nie gesehen haben, und glauben zu wissen und zu kennen wer sie ist. Nur weil sie die Mutter kennen, übertragen sie ihr Wissen und ihre Erfahrungen, die sie über und von der Mutter haben auf die junge Frau. Durch die Überlagerung der Zuschauer/innen- auf die Dorfbewohner/innen-rolle

¹¹⁸ Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, 2015, S. 28.

überlagert sich auch das Wissen und Interpretieren der Figuren von den Zuschauer/innen al(ia)s Dorfbewohner/innen. Jeder/Jede Zuschauer/in deutet für sich aus seinen/ihren Erfahrungen heraus die Figuren, in dem er/sie das, was er/sie sieht mit dem verknüpft, was er/sie erlebt hat und so zum „aktive[n] Interpretieren“¹¹⁹ wird. Es lässt sich also im Blick der Zuschauer/innen eine Aktivität und somit ein Partizipieren an der Aufführung begründen. Adam Czirak schreibt dazu sehr treffend in seiner Dissertation wie folgt:

„Ebenso wie Rancière den Akt der reflexiven Betrachtung aufwertet und darauf beharrt, dass »die Welt zu interpretieren« bereits bedeutet, sie zu verändern, sie neu zu ordnen«, oder wie Fischer-Lichte dem Zuschauen ein transformatives Potenzial attestiert, so wird auch im aktuellen Diskurs der (visuellen) Partizipation der Blick als individuelle und relationale Instanz stark gemacht, die den Blickenden mit der Welt und den anderen verbindet und darüber hinaus – im Sinne der ambivalenten Prozesshaftigkeit der Identifizierung – das Eintauchen in das Gesehene mit der Praxis der Distanzierung und Differenzierung verschaltet. Aus handlungstheoretischer Sicht bedeutet Blicken weder zu kapitulieren noch in die Offensive zu gehen; der Blickende ist zu einer kritischen Perspektivübernahme oder Distanzierung fähig, ohne in die kollektive Kommunikation intervenieren und eine dominante Handlungsposition einnehmen zu müssen.“¹²⁰

Somit liegt im Blicken eine klare Aktivität begründet, in Form einer kritischen Perspektive und Beurteilung dessen, was man sieht, welche aber nicht zwangsläufig zu einer Intervention mit den Akteuren/Akteurinnen führen muss. Die Zuschauer/innen mussten in *Die Serpentinaen hinauf* in keine Interaktion mit den Akteuren/Akteurinnen über den Blick hinaus treten. Es gab jedoch eine Besonderheit in der Inszenierung, wo die Zuschauer/innen über ihr Zusehen hinaus in die Aufführung inkludiert wurden. Im Stück findet nach der Beisetzung der Leichenschmaus mit den Dorfbewohner/innen statt. Zu diesem Leichenschmaus hatte ich allen Akteuren/Akteurinnen, also auch den Zuschauern/Zuschauerinnen, eine Suppe bringen lassen. Brot und Wasser standen zusätzlich schon von Beginn an auf den Tischen dafür bereit. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde somit allen Zuschauern/Zuschauerinnen ihre Rolle als Dorfbewohner/innen bewusst. Es brauchte auch keine extra Einladung außerhalb des Aufführungstextes, die Zuschauer/innen mit in den szenischen Vorgang aufzunehmen. Es genügte, dass Alexander Fennon in

¹¹⁹ Ebd., S. 33.

¹²⁰ Czirak, Adam, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, 2012, S. 214.

seiner Rolle des Vaters mit Blicken alle gemeinsam, seine Tochter und die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen, zum Leichenschmaus aufforderte. Auch an dieser Stelle stand es den Zuschauer/innen frei, ob sie die Einladung zum Leichenschmaus annahmen oder nicht. Wollte ein/e Zuschauer/in weiterhin „nur“ zusehen und nicht in den szenischen Vorgang einbezogen werden, konnte er/sie die Suppe auch einfach stehen lassen und diese Verweigerung der Akteuren/Akteurinnen-rolle konnte auf die Rolle der Dorfbewohner/innen umgelegt werden. Somit stand auch hier den Zuschauer/innen frei, inwiefern sie auf das Angebot einstiegen, der Zuschreibung der Rolle des/der Dorfbewohners/Dorfbewohnerin konnten sie jedoch nicht entgehen.

4.3 Raumlösung

Die Entscheidung das Restaurant Café im Hof als Spielstätte für die Inszenierung zu wählen, war eine der ersten und grundlegenden, aus der sich die Idee, die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen in die Aufführung zu inkludieren ergab. Es erschien mir von Beginn an bei der Beschäftigung mit dem Text richtig, von einem Theaterraum wegzugehen und einen anderen Nicht-Theaterraum zu suchen. Denn der Text zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die Figuren nie direkt miteinander sprechen, was auch mit der ursprünglichen Form des Prosatextes und auch der Variante des Hörspiels zu tun hat. Über den Zugriff eines konkreten Raumes einer anderen Art versprach ich mir den Gewinn einer Direktheit. Zudem fand ich, noch bevor die Entscheidung feststand, die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen zu beteiligen, dass eine Trennung von Bühne und Zuschauerraum, wie sie in den meisten Theaterräumen praktiziert wird, nicht hilfreich sei, die indirekte Rede der Figuren miteinander direkter gestalten zu können. Die Überlegung die Inszenierung als Theater on Location zu verwirklichen, kommt aus der Arbeit am Text. Jedoch war es mir auch ein Anliegen den gefundenen „Site“ nicht in einer Verkleidung durch der Schaffung einer Bühne und damit möglicherweise erneuten Trennung zwischen Zuschauer/innen und Akteuren/Akteurinnen zu nutzen, sondern diesen als Spielpartner in seiner gewohnten Form in die

Inszenierung einzubinden. Dazu zählte auch, dass die Möbel nicht großartig verstellt werden sollten und die Inszenierung nur mit wenigen Requisiten, welche nicht zum Inventar des Restaurants gehörten, auskommen sollte. Die unverzichtbare Technik, welche für das Inszenierungskonzept von Nöten war, sollte auch möglichst wenig den Raum verändern. Die größte sichtbare Verkleidung stellte die Leinwand aus zwei zusammengenähten Stoffen, angebracht an der Fensterwand, dar. Am liebsten hätte ich auf eine weiße Wand projiziert und mir somit gänzlich irgendeine Art von hinzugefügter Leinwand erspart. Jedoch war keine Wandfläche des Restaurants so groß und ungehindert sichtbar von allen Seiten im Raum, sodass die Fensterfront als einzige von der Größe und Einsehbarkeit brauchbare Fläche dienlich war.



Abb. 17: Live-Übertragung auf die Leinwand

Es sollte jedoch auch keine „richtige“ Leinwand genutzt werden, da mir diese den Raum zu stark unter den Aspekt des technischen Vorgangs verändert hätte. Der Gebrauch sich eine Leinwand aus zwei weißen Stoffen zu basteln und somit einen Vorhangcharakter an die Fenster zu heften, schien mir passender.

Das Lokal Café im Hof verfügt zu der unteren Ebene, in dem sich die Bar und die meisten Sitzplätze befinden auch über eine Empore mit zwei Sofas und einem großen Tisch.



Abb. 18: Café im Hof, unten



Abb. 19: Café im Hof, oben

Um die Zuschauer/innen auch als Dorfbewohner/innen für sich und die Spieler/innen sichtbar und begreifbar zu machen, überlegte ich mir im Vorfeld, wie ich die Zuschauer/innen im Raum platzieren, bzw. frei beweglich lassen wollte. Die Zuschauer/innen sollten gleichberechtigt neben den Spieler/innen den Raum für sich einnehmen und sich darin bei Bedarf auch frei bewegen können. Zudem sollte jeder/jede Zuschauer/in auch einen Sitzplatz vorfinden für den inszenierten Leichenschmaus, zu dem alle Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen eine Suppe gereicht bekamen. Da das Lokal aufgrund seiner Größe nur begrenzt Sitzplätze besitzt, plante ich im Vorfeld die Sitzanordnung für den Leichenschmaus und limitierte daraufhin die Zuschauer/innen-Zahl auf 32 pro Vorstellung.

Für mich war es ein wesentliches Anliegen die verschiedenen Räume, die der Text verbildlicht, auf den konkreten Restauraanraum imaginieren zu können. Die verschiedenen Räume im Text waren zum einen die Gaststätte, in dem der Leichenschmaus stattfindet, die Stube des Vaters, der Friedhof und die Berglandschaft. Die Gaststätte war einfach übertragbar auf den Restauraanraum in der unteren Ebene und die Stube des Vaters bildete die obere Etage. Da die obere Ebene sehr begrenzten Platz aufwies und diese auch durch Mikrophone für die untere Etage hörbar akustisch verstärkt werden, sowie hier oben die Technik bedient werden musste, wurde schon sehr früh in

der konzeptionellen Vorbereitung klar, dass hier die Zuschauer/innen nicht hin kommen sollten. Dies widersprach erstmals jedoch meiner grundsätzlichen Konzeption, dass alle Akteure/Akteurinnen, also Spieler/innen und Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen sich den Raum gleichberechtigt teilen und überall Zutritt erhielten, um eine Trennung zwischen Zuschauer/innen-raum und Spieler/innen-raum zu vermeiden. Also überlegte ich mir, wie ich die ausschließliche Nutzung der Empore für die Spieler/innen dramaturgisch begründen konnte. So entschied ich mich für die Empore nur Spielorte zu finden, wo die Dorfbewohner/innen ohne explizite Einladung des Vaters oder der jungen Frau erst einmal keinen Zutritt hatten, bzw. sie dem Text nach, sich zu dieser Zeit an einem anderen Ort aufhielten.



Abb. 20: „Auf dem Friedhof“, Blick ins ausgehobene Grab

So nahm ich zusätzlich oben an der Empore auch den Friedhof an, den die junge Frau am Tag vor der Beisetzung alleine aufsuchte. Beide Orte, welche nur für die Spieler/innen vorbehalten war, ließen sich so auch dramaturgisch für eine Ausschließliche Nutzung der Spieler/innen begründen, in dem hier zwei Orte ausgewählt wurden, in denen die Spieler/innen sich alleine aufhielten und die Dorfbewohner/innen zu dieser Zeit hier dem Text nach nicht präsent waren. In seine Stube zieht sich der Vater mit seiner Tochter zurück, um mit ihr allein zu sein, wo sie sich den Blicken der Dorfbewohner/innen entziehen können und

das ausgehobene Grab auf dem Friedhof sucht die junge Frau auf, um alleine zu sein, um in Ruhe von ihrer Mutter Abschied nehmen zu können, außerhalb der großen Beerdigung unter den schaulustigen Blicken der Dorfbewohner/innen. Zur Berglandschaft wurde das Lokal durch seine verschiedenen Möbel und Einrichtungen, wie der Bar in der Mitte des Raumes, welche unterschiedliche Höhen aufwies und so für die Bergtour der jungen Frau assoziativ zu den unwegsamen Bergen werden konnten.



Abb. 21 und 22: die junge Frau (21: Mitte, 22: rechts) in den Bergen

Die Veränderungen des Raumes sollten sich durch die Inszenierung ergeben und nicht im Vorfeld der Raum verkleidet werden. So markierten bis auf sehr wenige zusätzliche Requisiten die dem Lokal eigenen Möbel die Szenerie und die wandelnden Schauplätze. Auch die Zuschauer/innen-körper wurden in der Aufführung in die Szenerie mit einbezogen, nicht nur in ihrer zugeschriebenen Rolle der Dorfbewohner/innen, sondern auch als die unbezwingbaren Berge. Es war der Versuch durch die gemeinsame Anordnung der Körper im Raum, den ausgewählten „Site“ zu einem Projektionsraum zu machen, in dem man mit seinen eigenen Erfahrungen, seinem Blick auf die um sich herum stattfindende Aufführung, in der man gerade dadurch zum/r Akteur/in wird, andocken kann. An dieser Stelle möchte ich Jan Deck zitieren, der Theater als Erfahrungsraum beschreibt:

„Das erweiterte Raumverständnis des postdramatischen Theaters begreift den Zuschauer jedoch nicht nur als wichtigen Bestandteil, als eine Art „teilnehmenden Beobachter“. Der Zuschauer selbst ist es, der durch seinen Blick auf das Geschehen den Raum immer neu herstellt. Sein Fokus trägt entscheidend zur Rezeption des Gesehenen bei. Theater wird zu einem Erfahrungsraum, in dem der Zuschauer sich seine eigene Bedeutung ständig neu schafft, in dem er die

wahrgenommenen Ereignisse zu seinem eigenen Rezeptions-Patchwork zusammenfügt.“¹²¹

Diesen Blick des/r Zuschauers/Zuschauerin auch körperlich über die Enge des Raumes erfahrbar zu machen, war mir ein wesentliches Anliegen in der Inszenierung. Sowohl für die Spieler/innen, besonders für die, der jungen Frau, welche ständig den Blicken der Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen ausgesetzt ist, aber auch für die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen, um ihnen die Bedeutung ihres Blickens um ihre Akteuren/Akteurinnen-rolle bewusst zu machen.

4.4 Reflexion der Aufführungen

In allen Aufführungen ist die Idee, die Zuschauer/innen über eine Partizipation der Blicke zu den Dorfbewohner/innen zu machen, aufgegangen. Das Moment, in dem die Schauspielerin der jungen Frau, von draußen kommend die Gaststätte betrat und in den Raum als exponierte Person hereinplatzte, die Blicke der Zuschauer/innen aufnahm und sogleich zurückschaute, sowie ihren Text „Ich habe mich schon herumgesprachen unter den Angewurzelten im Ort“¹²² direkt an die Zuschauer/innen adressierte, beendete klar die Einlass-Vorspiel-Situation, wo die Zuschauer/innen noch bloße Zuschauer/innen und sich noch keiner Akteur/innen-rolle bewusst waren und setzte einen klaren Beginn der Theateraufführung. Diesen harten Beginn wollte ich eigentlich umgehen und eher aus einem sanften Übergang aus dem Vorspiel heraus die junge Frau auftreten lassen. Ich stellte mir vor, dass einige der Zuschauer/innen noch draußen stünden, sich unterhielten, rauchten und einige andere drinnen im Lokal schon Plätze eingenommen hatten, an der Bar standen, sich unterhielten und Getränke bestellten. Aufgrund des äußerst kalten und verschneiten Wetters stand jedoch kein einziger Zuschauer draußen, alle strömten mit Beginn des Einlasses direkt ins Lokal und haben sich einen Platz gesucht. Zudem bietet das Café im Hof nicht viel freie Fläche zum Stehen zwischen den Tischen, sobald alle Zuschauer/innen im Restaurant waren. Auch

¹²¹ Deck, Jan „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, 2008, S. 17.

¹²² Rhea Krčmářová, *Die Serpentinaen hinauf*, 2016., S. 1.

verlief der Einlass etwas unglücklich, insofern, dass einige der Zuschauer/innen, trotz des Hinweises des Einlasspersonals sich nur im unteren Bereich aufzuhalten, den Versuch unternahmen, die Treppe zur Empore hinaufzugehen. Da wir nur vor dem Eingang Einlasspersonal bedacht hatten, mussten diese dann von außen schnell herein kommen, um die Zuschauer/innen wieder herunter zu bitten, beziehungsweise bin ich selbst zu den Zuschauer/innen hingegangen und wies sie zurück. Auch übersahen einige der Zuschauer/innen das „Reserviert“-Schild für einen der Tische und wollten sich dort hin setzen. Das war der einzige Tisch, der frei bleiben sollte, weil sich hier in der Szene des Leichenschmaus‘ Vater und Tochter setzten. Diesen Tisch hatte ich ausgewählt, da er von allen Plätzen gut einsehbar war und auch die tote Mutter hier einen Platz fand. Das „Reserviert“-Schild war mit dem Vermerk „reserviert für Angehörige“ und einem Kreuz versehen, was ein eindeutiger Hinweis auf die Inszenierung war. Trotzdem mussten einige Zuschauer/innen explizit auf die Reservierung vom Einlass-, Servicepersonal oder mir hingewiesen werden. Diese Situationen hätten auch in das Vorspiel eingebunden und von den Spielern/Spielerinnen geklärt werden können. Dazu hätten die Spieler/innen jedoch aus ihrer Figur heraus in Dialog mit den Zuschauern/Zuschauerinnen treten müssen, außerhalb des geschriebenen Textes, was ich zunächst nicht wollte. Jedoch nach meinen Erfahrungen in den Aufführungen würde ich dies bei einer Wiederaufnahme ändern. Vor allem nach vertiefender Beschäftigung mit der hier behandelten Theorie und den Analysen der verschiedenen Inszenierungen, bin ich zu der Feststellung gekommen, dass bereits im Vorspiel die Transformationsphase der Zuschauer/innen zu den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen hätte beginnen können. Es hätte der Schauspieler des Vaters dafür zuständig sein können, die Dorfbewohner/innen zu grüßen und zu verhindern, dass die Zuschauer/innen die Treppe hinauf gehen, mit dem Hinweis, dass heute aufgrund des bevorstehenden Besuchs seiner Tochter, sein Haus nicht offen steht, er für sich sein möchte und sie bitte in der Gaststätte warten. Eine zweite Möglichkeit wäre gewesen, dass das Einlasspersonal auch als Dorfbewohner/innen die Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen in Empfang nehmen und ihnen beispielsweise sagen, dass die Tochter noch nicht da ist und er schon an der Bar auf sie wartet und sich einen nach dem anderen runterkippt. Dass schon ein paar in der Dorfkneipe

gespannt auf sie warten und er ab und zu in seine Wohnung wieder geht, weil er die Spannung nicht aushält, dort aber gerade keiner erwünscht ist, dass man ihn besser in Ruhe lässt. Die Einlasssituation hätte dann aber auch genauer geprobt und inszeniert werden müssen. Der Schauspieler des Vaters hätte auch darauf achten können, dass der Tisch für ihn und seine Tochter für den späteren Leichenschmaus frei bleibt und die Zuschauer/innen als seine Dorfkumpanen/Dorfkumpaninnen bittet, sich heute an einen anderen Tisch zu setzen. Den reservierten Tisch freizuhalten, wäre vielleicht auch nicht unbedingt im Vorspiel wichtig gewesen, der Vater hätte in der bestimmten Szene sich darum bemühen können, dass die Zuschauer/innen, die dort Platz genommen haben, den Tisch für ihn und seine Tochter frei machen. Dann wäre es vermutlich zu einer größeren Bewegung gekommen, die ja auch gewünscht war. Somit wäre es aber auch während der Aufführung zu Dialogen mit dem Publikum außerhalb des geschriebenen Textes gekommen, was ich ursprünglich vermeiden wollte, da mich vor allem interessiert hat, inwiefern die dramatische Vorlage ausreicht, um in Dialog mit den Zuschauern/Zuschauerinnen als Dorfbewohner/innen zu treten, ohne sich weiterer Sprache behelfen zu müssen.

Ich habe die Einlasssituation und das Vorspiel zwar mit den Schauspielern/Schauspielerinnen und dem Einlasspersonal im Vorfeld besprochen, aber definitiv nicht ausreichend mit Testpublikum geprobt und so die Schauspieler/innen auf flexibles und spontanes, interaktives Umgehen mit den Zuschauern/Zuschauerinnen als Dorfbewohner/innen vorbereitet.

Ein weiteres Scheitern der Aufführung bestand in der Annahme, dass die Zuschauer/innen sich durch den Raum frei bewegen würden, um für manche Szenen eine bessere Sicht zu haben oder auch den Akteuren/Akteurinnen Platz zu machen. Diese Bewegung kam jedoch bis auf minimale Ausnahmen nicht vor. Zum einen, weil das Restaurant zu klein war und so ein Herumgehen ausschloss, beziehungsweise jede Bewegung jegliche Aufmerksamkeit auf sich zog und die Zuschauer/innen eher bedacht waren, die Aufmerksamkeit von sich wegzulenken. Sie wollten die Inszenierung nicht stören und hielten sich im Hintergrund, was auch im Sinne der Figuren der Dorfbewohner/innen zu denken ist. Man könnte den Zuschauer/innen auch eine Angst unterstellen,

plötzlich eingebunden zu werden und zu stören, zu exponiert zu sein und aus der sicheren Masse der Zuschauerschaft/Dorfbewohnerschaft herauszufallen. Zudem war auch durch die sofortige Platzierung der Zuschauer/innen an die verschiedenen Tische jegliche spätere Bewegung ausgeschlossen. Sie hatten keinen Grund mehr, sich einen neuen Platz zu suchen, denn von jedem Platz aus konnte man jede Szene gut sehen. Zum anderen haben wir die wenigen Zuschauer/innen, die während des Vorspiels auf den Barhockern Platz genommen hatten, leider auch gebeten sich einen anderen freien Platz zu suchen, mit der Begründung, dass diese zu einem späteren Zeitpunkt bespielt würden. Das hätte im Vorspiel noch nicht sein müssen, die Zuschauer/innen hätten auch in der entsprechenden Szene der Spielerin der jungen Frau Platz machen können. Doch auch diese Situation hatten wir im Vorfeld nicht genau genug geprobt. Auch aufgrund der schlechten Wetterbedingungen, wodurch die Zuschauer/innen von draußen Schnee mit hineinnahmen, hatten beide Schauspieler/innen Sorge, auf die Barhocker mit ihren hohen Schuhen zu steigen, wenn diese nicht vorher so stünden, wie sie sie überprüft hatten. Sie fanden es zu gefährlich, in der Szene darauf reagieren zu müssen. Daraufhin baten der Kellner und ich die Zuschauer/innen auch schon im Vorspiel die Bar freizuhalten. Bei einer Wiederaufnahme hätte ich auch dies verändert. Die Schauspieler/in der toten Mutter hätte während der Aufführung genug Zeit in Ruhe die Barhocker so zu positionieren, dass sie auf diese gefahrlos steigen kann und sie hätte auch für die Sicherheit der Schauspielerin ihrer Tochter, sorgen können. Man hätte die Kontrolle, ob die Barhocker sicher stehen direkt mit in die Spielsituation nehmen können. Denn wenn man in die Berge geht, und sich nicht sicher ist, ob der Weg problemlos zu begehen ist, testet man auch vorher vorsichtig, ob man gefahrlos dort hintreten kann. Man hätte auch, falls ein paar Zuschauer/innen in der konkreten Szene ihren Platz nicht räumen würden, auch über diese steigen und sie als Berge annehmen können. Spätestens dann wäre wahrscheinlich der/die letzte Zuschauer/in aufgestanden und hätte den Spieler/innen Platz gemacht. Auf diese Situationen und die Flexibilität im Umgang mit den Zuschauer/innen hätte ich die Schauspieler/innen jedoch besser vorbereiten und mögliche Situation mit ihnen genau proben müssen, um ihnen ein Gefühl der Sicherheit zu geben, wie sie die Bergwanderung gefahrlos meistern können.

Zusammenfassend bin ich sehr zufrieden, dass die Partizipation der Zuschauer/innen als Dorfbewohner/innen aufgegangen ist. Nachträglich mit den Erfahrungen der Aufführungen und auch der näheren theoretischen Auseinandersetzung und Analyse der Inszenierungen *Wir Hunde/ Us Dogs* und *Ideal Paradise* würde ich die Schwellen- und Transformationsphase mit der Einlasssituation wie beschrieben bereits starten. Auch sehe ich es nicht mehr so eng, wenn die Schauspieler/innen aus ihrer Figur heraus, den Zuschauer/innen Anweisungen geben, wenn sie sich umsetzen sollen, oder ähnliches. Bis auf die Tatsache, dass ich es eigentlich vermeiden wollte, dass sich eine Bühnensituation und somit eine Trennung zwischen Zuschauerraum und Spielfläche etabliert, bin ich mit den verschiedenen Raumlösungen, wie die Überschreibung des Restauranttraumes zu der Berglandschaft und die verschiedenen Raumebenen, welche teils live übertragen wurden, sehr zufrieden. Durch die Enge des Raumes und auch dadurch fehlende Bewegung der Zuschauer/innen, hat sich eine Bühnensituation um die Bar kaum vermeiden lassen. Trotz der entstandenen exponierten Spielfläche für die Akteure/Akteurinnen würde ich trotzdem behaupten, dass es keine explizite Trennung zu den Zuschauer/innen als Akteur/innen gab. Denn zum einen partizipierten diese immer auch über den Blick zwischen den Spielern/Spielerinnen und Zuschauern/Zuschauerinnen und ihrer körperlichen Präsenz an der Aufführung. Zudem sind die Spieler/innen immer auch zwischen und hinter den Körpern der Zuschauer/innen entlanggegangen und haben in den Sitzreihen auf engstem Raum Szenen gespielt und dabei die tatsächliche Enge und Intimität der Körper in ihr Spiel einbezogen. Die Enge des Raumes würde ich zum einen als schwierig beschreiben, insofern sie eine Beweglichkeit der Zuschauer/innen erschwerte, bis fast unmöglich machte. Zum anderen erlebte ich die Enge des Raumes auch sehr zuträglich zu dem, was der Text über die Figuren und deren Verhältnisse zueinander erzählt.

5 Fazit

Das Ziel der Arbeit war es ausgehend von dem aktuellen Diskurs der Theaterwissenschaft, Begrifflichkeiten zur Zuschauerpartizipation herauszuarbeiten und so eine theoretische Grundlage zu schaffen, welche auf die Analysen und die eigene Inszenierung angewendet werden können. Besonderes Interesse galt dabei der Frage, wie der/die Zuschauer/in zu einem/einer Akteur/in werden kann. Geschieht dies durch gezielte Interaktionen der Akteure/Akteurinnen mit den Zuschauern/Zuschauerinnen, einer Aktivierung durch körperliche Bewegung oder dem Zuschreiben einer passiven oder auch aktiven Rolle? In *Wir Hunde/ Us Dogs* lassen sich alle hier aufgezählten Möglichkeiten finden. Die Zuschauer/innen wurden bereits in der Trennungsphase zu Akteuren/Akteurinnen transformiert und ihnen dabei die Rolle eines/einer Besuchers/Besucherin des Tag' der offenen Tür zugeschrieben. Um die Aufführung möglichst umfassend zu erfahren und alle Räume entdecken zu können, waren die Zuschauer/innen auch gezwungen sich selbstständig durch alle drei Etagen des Aufführungsortes zu bewegen und sich die verschiedenen Räume zu ergehen. Somit finden sich hier beide Wege Fischer-Lichtes, einen Rollenwechsels zu vollziehen, die aktive Teilnahme von Zuschauern/Zuschauerinnen am Spiel der Akteure/Akteurinnen und die Bewegung der Zuschauer durch den Raum,¹²³ wieder, wohingegen *Ideal Paradise* den/die Zuschauer/in nur durch die gemeinsame Bewegung, des Spaziergangs durch Wien, als Konstituens der Aufführung zum/zur Akteur/in machte. In *Die Serpentinaen hinauf* wurden die Zuschauer/innen über eine Partizipation der Blicke zu den Dorfbewohnern/Dorfbewohnerinnen und ihnen somit eine mehr oder weniger passive Rolle zugeschrieben. Passiv, insofern, als dass die Zuschauer/innen keine dialogische Interaktion in Sprache und Körper mit den Akteuren/Akteurinnen eingingen, die über den Blick hinausführten. Jedoch insofern aktiv, als auch im Ansehen, Wegsehen und Auswählen des Blickfeldes Handlungen und Entscheidungen steckten, die Aktivitäten bedürfen, wie schon Rancière¹²⁴ ausführte.

¹²³ Vgl., Fischer-Lichte, Erika, „Der Zuschauer als Akteur“, 2006, S. 21.

¹²⁴ Vgl., Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, 2015, S. 11-34.

Alle drei hier besprochenen Inszenierungen machten den/die Zuschauer/in zum/zur Akteur/in, steckten aber auch seinen/ihren Einfluss in den Verlauf der Aufführung klar ab. In *Wir Hunde/ Us Dogs* waren kritische Fragen an die Akteure/Akteurinnen, welche die konzeptionelle Behauptung scharf kritisierten, nicht gern gesehen, passives Herumstehen und sich den „Hundschen“ zu entziehen, wurde nicht zugelassen, sondern man wurde immer wieder in Interaktionen verwickelt. In *Ideal Paradise* konnte der/die Zuschauer/in keinen anderen Weg durch die Stadt, selbstständig von der Gruppe abgesondert, einschlagen, er/sie konnte auch nicht (mit)bestimmen, wann es nach den Zwischenhalten mit dem gemeinsamen Spaziergang weiter ging und wo hin. In den einzelnen Stationen konnten die Zuschauer/innen die Performance auch nicht beeinflussen, zudem ihnen, bis auf die einzige Ausnahme in der Carla, immer auch getrennt von den Akteuren/Akteurinnen einen Platz zugewiesen wurde. In *Die Serpentinaen hinauf* wurde dem/der Zuschauer/in die Rolle des/der Dorfbewohners/Dorfbewohnerin zugeschrieben. Er/Sie konnte sie nicht von sich abstreifen, egal wie er/sie sich verhielt, ob er/sie wegsah, die Aufführung verließ oder auch beim gemeinsamen Leichenschmaus nicht mit aß. Sein/Ihr Verhalten konnte immer als Verhalten des/der Dorfbewohners/Dorfbewohnerin auf die Situation umgelegt werden. Die Zuschauer/innen wurden also zu Akteuren/Akteurinnen, blieben jedoch in ihrer Entscheidungsfähigkeit und Bestimmungsmacht den Akteuren/Akteurinnen und Produzenten/Produzentinnen unterlegen. Die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen konnten nicht maßgebend den Fortlauf der Aufführung bestimmen und entscheiden, sie konnten diese nur im Rahmen ihrer gegebenen Möglichkeiten beeinflussen. Diese Bestimmungsmacht der Produzenten/Produzentinnen ist die stärkste Kritik an partizipativen Theaterformen im wissenschaftlichen Diskurs. Weißt sie dem/der Zuschauer/in doch wieder nur eine bestimmte Rolle zu, aus der er/sie nicht ausbrechen kann.

Eine Gemeinschaft stiftende Beteiligung der Zuschauer/innen, welche alle drei Inszenierungen vereinte, wenn auch zu verschiedenen Zeitpunkten und unterschiedlich in die Dramaturgie der Aufführung eingebunden, war die Einladung zum gemeinsamen Essen. In *Wir Hunde/ Us Dogs* boten die Akteure/Akteurinnen zwischendurch immer wieder den Zuschauern/

Zuschauerinnen diverse Häppchen und Getränke an und den Abschluss der Inszenierung bildete das Teilen von Brot und Wein nach der Freundschaftsschließung. In *Ideal Paradise* war die Einladung zum gemeinsamen Essen der Abschluss der Aufführung. Das Essen selbst fand erst nach dem Applaus mit allen Beteiligten der Produktion und den Zuschauern/Zuschauerinnen statt. In *Die Serpentinaen hinauf* war das gemeinsame Essen der Leichenschmaus, den die Tochter mit dem Vater und der gesamten Dorfgemeinschaft unternahm. Das Essen war somit in der Performance *Wir Hunde/ Us Dogs* und in *Die Serpentinaen hinauf* dramaturgisch eingesetzt und in die Aufführung eingebettet, wohingegen in *Ideal Paradise* das Essen nicht direkt zur Aufführung gehörte, sondern als gemeinsamen Abschluss, Kennenlernen und Dank angeboten wurde.

Des Weiteren haben die drei Inszenierungen gemeinsam, dass sie außerhalb des gewohnten Theaterraumes stattfanden. *Wir Hunde/ Us Dogs* spielte in einem Altbau auf drei Etagen, *Ideal Paradise* machte den Stadtraum Wien als Passagenraum und einzelne ausgewählte öffentliche Plätze und Gebäude zur Spielstätte und für *Die Serpentinaen hinauf* wurde ein Restaurant zum Aufführungsraum. Alle drei Inszenierungen sind unter Site Specific Theatre, bzw. Theatre on Location zu fassen.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass die beiden hier analysierten Inszenierungen und auch die eigene Regiearbeit nicht stellvertretend für jegliche denkbaren partizipativen Formen stehen können. Es gibt noch viele weitere Möglichkeiten und Formen Zuschauer/innen in Inszenierungen zu beteiligen. Ursprünglich wollte ich gerne über die hier gewählten Beispiele noch die Arbeit *Hausbesuch Europa* von Rimini Protokoll genauer analysieren und hinsichtlich seiner partizipativen Mittel untersuchen. Dort wird auf den Einsatz von Schauspielern/Schauspielerinnen verzichtet. Es gibt stattdessen einen Spielleiter, der die Zuschauer/innen als Akteure/Akteurinnen durch die Inszenierung führt. Ein weiteres ursprüngliches Vorhaben bestand darin, mögliche Formen von Zuschauerpartizipation im gewohnten Guckkastenraum zu analysieren. Verschiedene ausgewählte Inszenierungen sollten bei einer klaren räumlichen Trennung zwischen Zuschauer/innen-raum und Bühne auf ihre partizipativen Möglichkeiten und der

Umgehung oder kurzzeitigen Aufhebung dieser Trennung untersucht und die dabei die Unterschiede zu Inszenierungen außerhalb des gewohnten Theaterraumes aufgezeigt werden. Wie ich durch diese Beispiele versuche anklingen zu lassen, gibt es weitere interessante Inszenierungen und Spielarten des partizipativen Theaters, als dies in der vorliegenden Masterarbeit abzudecken möglich war. Hier könnte in einer weiterführenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung eingehakt werden. Das Forschungsfeld der Partizipation im gegenwärtigen Theater bietet somit reichlich Raum für weitere Auseinandersetzungen.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

Brook, Peter, *Der leere Raum*, Berlin: Alexander Verlag ³1997; (Orig. *The Empty Space*, London: MacGibbon & Kee 1968).

Czirak, Adam, „Partizipation“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler ²2014, S. 242-248.

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

Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 9-19.

Fischer-Lichte, Erika, „Aufführung“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler ²2014, S. 15-26.

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

Geldmacher, Pamela, *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Goffman, Ervin, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980; (Orig. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row 1974).

Krčmářová, Rhea, *Die Serpentinaen hinauf*, Bearbeitung von Daniela Wahl und Martin Knuhr der erweiterten Fassung Oktober 2016, Wien: o. V. 2016.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁴2008.

Lehmann, Hans-Thies, „Vom Zuschauer“, in: *Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 21-26.

Liebert, Wolf-Andreas, „Flüchtige Autonomien. Selbstermächtigung in postmodernen Performances“, in: *Performances der Selbstermächtigung*, Liebert, Wolf-Andreas/ Westphal, Kristin [Hg.], Oberhausen: Athena-Verlag 2015, S.15-31.

Marschall, Brigitte, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bohn, Ralf/ Wilharm, Heiner [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 171-188.

Matzke, Annemarie, „Die Performance des Zuschauers“, in: *TheorieTheaterPraxis*, Kurzenberger/ Hajo, Matzke/ Annemarie [Hg.], Berlin: Theater d. Zeit 2004, S. 269-274.

Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner. Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theatre““, in: *Szenische Orte. Mediale Räume*, Roesner, David/ Wartemann, Geesche/ Wortmann, Volker [Hg.], Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005, S. 75-87.

Primavesi, Patrick, „Emanzipation im Theater“, in: *Performances der Selbstermächtigung*, Liebert, Wolf-Andreas/ Westphal, Kristin [Hg.], Oberhausen: Athena-Verlag 2015, S. 55-90.

Primavesi, Patrick, „Zuschauer in Bewegung. Randgänge theatraler Praxis“, in: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 85-106.

Rancière, Jacques, „Der emanzipierte Zuschauer“, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, Engelmann, Peter [Hg.], Wien: Passagen Verlag ²2015, S. 11-34; (Orig. *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions 2008).

Roselt, Jens, „Gemeinschaft/Kollektivität“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 128-131.

Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Roselt, Jens, „Raum“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 279-287.

Sauter, Willmar, „Interaktion“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014, S. 160-162.

Scheurle, Christoph/ Hinz, Melanie/ Köhler, Norma [Hg.], *Partizipation: teilhaben/teilnehmen. Theater als Soziale Kunst II*, München: kopaed 2017.

Schneider, Wolfgang/ Eitzeroth, Anna [Hg.], *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld: transcript Verlag 2017.

Sharifi, Azadeh, *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2011.

SIGNA, *Beiheft der Performance-Installation*, „Einladung zum 40 jährigen Jubiläum »Tag der offenen Tür«“, 2016.

theatercombinat, *Programmheft* „Ideal Paradise“, 2016.

theatercombinat, *Dossier* „Ideal Paradise“, 2016.

Umathum, Sandra, „Einleitung“, in: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Fischer-Lichte, Erika/ Sollich, Robert/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias [Hg.], München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 13-20.

Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Weiler, Christel, „Dialoge mit dem Publikum“, in: *Paradoxien des Zuschauers. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Deck, Jan/ Sieburg, Angelika [Hg.], Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 27-39.

6.2 Internetquellen

SIGNA, *ABOUT*, <http://signa.dk/about/faq#que1>, Zugriff: 08.12.2017.

theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Volkstheater Wien, *Signa und Arthur Köstler*, <http://www.volkstheater.at/person/arthur-koestler/>, Zugriff: 08.12.2017.

Volkstheater Wien, *Wir Hunde/Us Dogs*, <http://www.volkstheater.at/stueck/site-specific-theatre/>, Zugriff: 08.12.2017.

6.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „ein Hundsch“, Foto: Erich Goldman, SIGNA, „Photos Wir Hunde/ Us Dogs (2016)“, *MEDIA*, http://signa.dk/files/bin/149967/orig/24_MG_9558.jpg, Zugriff: 20.04.2018.

Abb. 2: Im Zwinger, Foto: Erich Goldmann, SIGNA, „Photos Wir Hunde/ Us Dogs (2016)“, *MEDIA*, http://signa.dk/files/bin/149951/orig/39_MG_1252.jpg, Zugriff: 20.04.2018.

Abb. 3: Treppenhaus des Altbaus aus dem 3. Stock, Foto: Erich Goldmann, SIGNA, „Photos Wir Hunde/ Us Dogs (2016)“, *MEDIA*, http://signa.dk/files/bin/149954/orig/36_MG_1013.jpg, Zugriff: 20.04.2018.

Abb. 4: Räumlichkeit der Familie „Saborowski“, Foto: Erich Goldmann, SIGNA, „Photos Wir Hunde/ Us Dogs (2016)“, *MEDIA*, http://signa.dk/files/bin/149976/orig/15_MG_1878.jpg, Zugriff: 20.04.2018.

Abb. 5: Straßenecke in der Mollardgasse, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 6: an der Ubahn-Station Pilgramgasse, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 7: in der Carla, Probenfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 8: in der Carla: „Singen“ auf den Sofas, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 9: in der Carla, „Rutschen/Gleiten“ über die Sofas, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 10: in der Belvederegasse, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 11: gemeinsames Essen im oberen Belvedere, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 12: Baustelle in den Mollardgasse, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 13: Carla Mittersteig, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 14: Ballspielkäfig im 5. Bezirk, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 15: oberes Belvedere, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 16: in der Schönburgstraße, Aufführungsfoto: Eva Würdinger, theatercombinat, *Ideal Paradise*, http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm, Zugriff: 27.05.2018.

Abb. 17: Live-Übertragung auf die Leinwand, Probenfoto: Sandra Richter, lokal.theater, *Die Serpentinaen hinauf*.

Abb. 18: Café im Hof, unten, Foto: Daniela Wahl.

Abb. 19: Café im Hof, oben, Foto: Daniela Wahl.

Abb. 20: „Auf dem Friedhof“, Blick ins ausgehobene Grab, Probenfoto: Sandra Richter, lokal.theater, *Die Serpentinaen hinauf*.

Abb. 21: die junge Frau in den Bergen, Probenfoto: Sandra Richter, lokal.theater, *Die Serpentinaen hinauf*.

Abb. 22: die junge Frau in den Bergen, Probenfoto: Sandra Richter, lokal.theater, *Die Serpentinaen hinauf*.

6.4 Inszenierungen

SIGNA Wir Hunde/ Us Dogs. Koproduktion Volkstheater mit Wiener Festwochen 2016. Premiere am 14. Mai 2016. Konzept und Regie: Signa Köstler, CO-Regie: Ilil Land-Boss, Buch: Signa Köstler mit Sophia Hussain und Flora Janewa, Bühne: Signa Köstler mit Olivia Schröder, Kostüm: Signa Köstler mit Yulia Yáñez, Audiovisuelle Medien und technisches Design: Arthur Köstler mit Martin Heise, Dramaturgie: Heike Müller-Merten. Mit: Agnieszka Salamon, Amanda Babaei Vieira, Andreas Schneiders, Anne Hartung, Arthur Köstler, Bea

Brocks, Camilla Lønby, Cynthia Wijono, Elena Carr, Elvis Grezda, Erich Goldmann, Flora Janewa, Franz-Josef Becker, Freda Fiala, Frederik von Lüttichau, Hans-Günter Brünker, Helga Sieler, Ilil Land-Boss, Ilona Perger, Ivana Sokola, Jan Liefhold, Jessica Schmitz, Joachim Foerster, Johanna Mitulla, Jos Porath, Julian Sark, Klaus Unterrieder, Laura Eichten, Lino Kleingarn, Luisa Taraz, Marie S. Zwinzscher, Mario Högemann, Martin Heise, Melody Pasanideh, Michael Pöpperl, Olivia Schröder, Omid Tabari, Rahel Schaber, Raphael Souza Sá, Signa Köstler, Simon Steinhorst, Siri Nase, Sonja Pikart, Sophia Hussain, Steffi Wieser, Tabita Johannes, Vanessa Mazanik, Viktoria Klimmeck, Višnja Sretenović, Yulia Yáñez und dem Hund: Seppel.

Claudia Bosse/ theatercombinat *Ideal Paradise*. theatercombinat in Koproduktion mit Tanzquartier Wien und FFT Düsseldorf. Premiere am 21. Juni 2016. Konzept/Künstlerische Leitung: Claudia Bosse. Performance: Günther Auer, Léonard Bertholet, Rotraud Kern, Alexandra Sommerfeld, Florian Tröbinger, Ilse Urbanek. Chor: Jad Al-Mubarak, Cosima Baum, Sarah Binder, Marlene Grois, Monika Has, Ahmed Hashim, Anna Hirschmann, Vicky Klug, Melanie Konrad, Bozena Kunstek, Anne Megier, Christina Maria Murer, Qasemi Neamathulla, Luzia Rux, Ahmed Saeed, Johanna Urban, Xandi Vogler, Isabella Voicu, Monika Volk, Hayder Wahab, Michaela Wolf, Christa Zuna-kratky. Sound: Günther Auer.

Rhea Krčmářová *Die Serpentinaen hinauf*. lokal.theater in Kooperation mit den Wiener Wortstätten. Im Café im Hof in der ehemaligen Alpenmilchzentrale. Uraufführung am 06. Januar 2017. Inszenierung: Daniela Wahl, Dramaturgie u. Komposition: Martin Knuhr, Kostümbild: Rebekka Zimlich, Ton und Video: Sandra Richter. Mit: Karin Eva, Alexander E. Fennon, Luisa Stachowiak.

Abstract (deutsche Version)

Die vorliegende Masterarbeit untersucht verschiedene Formen und Spielarten der Partizipation im gegenwärtigen Theater. Dafür wird zunächst als Grundlage für eine analytische Auseinandersetzung aus dem aktuellen wissenschaftlichen Theaterdiskurs ein begriffliches Instrumentarium geschaffen, das auf die Praxis angewendet werden kann. Die vorwiegende Fragestellung mit der sich die Masterarbeit beschäftigt, ist, mit welchen Mitteln Zuschauer/innen in die Aufführung beteiligt werden und inwieweit diese körperlich oder auch auf einer sprachlichen Ebene aktiviert werden müssen, um eine Partizipation zu erreichen. Nach eingehender Analyse der Performance/Installation *Wir Hunde/ Us Dogs* (2016) von dem Performancekollektiv SIGNA und der nomadischen Stadtkomposition *Ideal Paradise* (2016) von Claudia Bosse führe ich meine eigene Inszenierung *Die Serpentinaen hinauf* (2017) als Möglichkeit an, die Zuschauer/innen an der Aufführung über die Zuschreibung einer stückimmanenten Rollen partizipieren zu lassen.

Abstract (english version)

This Master's Thesis is a research on different forms and variations of participation in contemporary theater. I initially introduce and create on this behalf a conceptual instrument of technical terms as a basis for an analytical examination of the current academic discourse in theater and performance studies which shall be adaptable to practice. The predominant question of the Master's Thesis shall subsequently be how and by which means spectators can be involved in the performance and to what extent they must be activated physically or on a linguistic level in order to achieve participation. As examples I therefore analyze the performance/installation *Wir Hunde/ Us Dogs* (2016) by the performance collective SIGNA and the walking tour, a self-titled "nomadic city composition" called *Ideal Paradise* (2016) by Claudia Bosse. I conclude the examples by citing my own production *Die Serpentinaen hinauf* (2017) as a possibility to create audience participation during the performance by attributing a piece-immanent role onto the audience.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. 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.

Wien, Juli 2018

Daniela Wahl