

Erschienen in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*. 1/10. Dokumentation der Konferenz „vorstellungsräume, dramaturgien des raumes“ 2010 in Zürich. S. 41 – 43.

[Der Text basiert auf dem Vortragsmanuskript für das Tischgespräch. In der abgedruckten Fassung des Artikels gibt es keine Fußnoten.]

„THEATER OHNE BÜHNE“

Theater ohne Bühne – Rauminszenierungen im zeitgenössischen Theater: Was passiert, wenn eine Aufführung nicht nur auf die Bühne als traditionellen Ort verzichtet, sondern auch auf die Bühne als ihren scheinbar ureigensten Raum – wenn sie die Grenzen des speziellen Raums für Fiktion und Inszenierung durchlässig werden lässt für die sogenannte Realität? Lässt sich anhand ausgewählter Inszenierungen an den Rändern von Sozialarbeit, politischer Aktion oder Dienstleistung die Frage nach einer möglichen (Ein-)Wirksamkeit von Theater, seiner Öffnung in den gesellschaftlichen „Realraum“ produktiv diskutieren?

Als ich mich unter dieser Überschrift an die Betrachtung des Raums im Theater machte¹, ging es mir weder um Architektur noch um Bühnenbilder, sondern um das flexible und flüchtige Phänomen des durch Handlungen erzeugten Aufführungsraums. Was sind seine Gesetzmäßigkeiten und wie kann man mit ihnen spielen? Mit dem zuerst einleuchtend erscheinenden Begriff „Theater ohne Bühne“ (*Aha: Aufführungen in der in der Fußgängerzone!*) meine ich daher nicht den Verzicht auf den architektonischen Ort Bühne, sondern den Verzicht auf die klare Abgrenzung des Spielraums, der – wie Peter Brook bereits 1968 formulierte – schon durch den *Auftritt* der Schauspieler bzw. Akteure entsteht. Der Begriff „Theater ohne Bühne“, also Theater ohne diesen ureigensten Spielraum, klingt also fast selbstmörderisch; man mag sich fragen, wie „Theater“ denn dann überhaupt vorkommt? Die seit einer Weile beobachtbaren Veränderung der bisherigen Raumnutzungsordnung von Theater – sicherheitshalber möchte ich hier nur höchstwahrscheinlich allen bekannte Beispiele nennen: Rimini Protokolls „Call Cutta“, die Installationsbespielungen von SIGNA, Forsythes „Human Writes“, Schlingensiefs frühere Aktionen z. B. in Wien oder zum Wahlkampf – wurden oft beschrieben, sei es unter dem Stichwort „postdramatisches Theater“ (wobei bei Weitem nicht jede „postdramatische“ Aufführung auf einen Bühnenraum verzichtet) oder *Aktivierung des Zuschauers* oder *Realität im Theater* etc.. Mit dem Begriff „Theater ohne Bühne“ sind nun zum Einen eine Reihe mitunter sehr unterschiedlicher Phänomene der zeitgenössischen Praxis der Darstellenden Künste gleichzeitig bezeichnet, zum Anderen soll die prekäre Wirkung dieses „ohne Bühne“ Fragen zu den Möglichkeiten des – scheinbar an den Rand der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit gerutschten – Theaters stellen.

¹ „Theater ohne Bühne“. Rauminszenierungen im zeitgenössischen Theater.“ lautete der Titel meiner im April 2009 eingereichten Diplomarbeit, die auf ca. 140 Seiten das hier angerissene Thema anhand einer Reihe aktueller Beispiel-Inszenierungen darstellt und befragt.

Schnell lässt sich vermuten, das nicht mehr richtig nach Theater aussehende Theater reagiere auf veränderte Anforderungen einer Zeit, in der Manche von einer *Krise* des Theaters sprechen. Tatsächlich gab und gibt es eine Reihe von mehr oder weniger gelungenen Projekten unter der Prämisse „das Theater öffnet sich der Stadt“. Daneben stehen außerhalb der Bühnenspielstätten der Stadttheater, meist in der Freien Szene entwickelte und oft auf Festivals² gezeigte Arbeiten, die den Großteil an „Theater ohne Bühne“-Produktionen ausmachen. Zu bedenken ist, dass gerade sie nicht unbedingt entstanden sind, um die gesellschaftliche Relevanz des Theaters mit anderen Mitteln zu beweisen; ihren Machern ist es mitunter egal, ob sie überhaupt im Kontext *Theater* wahrgenommen werden. Ich möchte hier also nicht diskutieren, ob sich Theater verändert, weil es *muss* oder *soll*, sondern, wie sehr es sich überhaupt verändern *kann*, bevor es etwas Anderes wird.

„Theater ohne Bühne“ nimmt dem Publikum – und den Akteuren – das sichere Wissen um die Grenzen des Raums für Fiktion und Inszenierung; es verlangt nach neuen Ordnungen für diese *unsicher* gewordenen Aufführungsräume ohne die gewohnte Teilung in zu beobachtenden Bühnen- und zu besetzenden Zuschauerraum. Die Verhaltensmöglichkeiten und Aufgaben von Theatermachern und Akteuren bzw. des Publikums müssen also jedes Mal aufs Neue geregelt, bestenfalls verhandelt werden. Gleichzeitig kann man sich keine Illusionen drüber machen, dass hier quasi *bei Null* angefangen werden könnte. Weder Orte – mit den Ideen der dort herstellbaren Räume – noch Zuschauer, noch Theatermacher sind leere weiße Blätter, die beliebig neu beschrieben werden könnten. Eher ähneln sie Rechenpapier mit vorgedruckten Karos, denn immer bestehen bereits in die Aufführungsteilnehmer eingeschriebene Regeln und Vorstellungen, nach denen die kulturelle Praxis *Aufführungsbesuch* funktioniert.

Auch wer die konventionelle Form einer Theateraufführung schätzt, in der das Publikum unbehelligt im Dunkeln gegenüber dem Bühnenguckkasten verharren darf (wenn auch nicht muss), kann durch den Blick auf die Grenzgänger des Theaters einiges über das alte Medium erfahren – nämlich, wo die Grenzen seiner Flexibilität liegen, was unsere Konventionen sind und was unverzichtbare Bestandteile des Mediums. Der Dramaturg Carl Hegemann stellt nach seinen Erfahrungen mit Schlingensiefs Parteigründungsprojekt „Chance 2000“ fest, die Grundverabredung des Theaters laute: „Es darf nicht einfach behauptet werden, Bühne und Zuschauerraum seien äquivalent.“³ Man *kann* dies zwar behaupten und Akteure und Zuschauer in scheinbar völlig offenen bzw. hierarchiefreien Räumen miteinander spielen lassen, funktionale Räume entstehen dennoch überall: Akteure initiieren, steuern mehr oder weniger subtil, tragen die Verantwortung für die eingeladenen

² Längst natürlich auch an Stadttheatern, aber mir geht es hier vor allem um den Entstehungsimpuls, nicht den späteren Aufführungsort.

³HEGEMANN, CARL: *Das Theater retten, indem man es abschafft?* In: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005*". Aufsatzsammlung, Hrsg.: Sandra Umathum, Recherchen 28, Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2005, S. 136.

Teilnehmer – dafür, dass *das gemeinsame Spiel überhaupt in Gang kommt* und dass es keine Konsequenzen hat, die der Einzelne fürchten müsste. Der „Zuschauer“ bleibt immer in der Rolle des Besuchers, des Hinzugekommenen, der die Regeln des Aufführungsraumes noch nicht genau kennt bzw. kennt er die des gewohnten Raums: Er wartet also, bis man ihm etwas anbietet oder ihn anweist. Die „Rampe“ bleibt im Bewusstsein verankert, und das ist sogar notwendig, damit eine Aufführung überhaupt steuerbar ist, damit überhaupt etwas inszeniert werden kann. Ohne kontrollierten Einfluss auf einen Realraum kein Theater (mehr).

Das scheint banal, allerdings kommt es vor, dass Projekte oder Aufführungen entweder gar nicht funktionieren – weil die Macher sich bspw. vorgestellt haben, dass ein besonderer Ort von selbst einen neuen Handlungsraum schaffen würde. Oder eine Aufführung im offenen Raum stellt sich bald als Bühnentheater mit leichten Variationen heraus – das Publikum darf sich vielleicht frei bewegen anstatt zu sitzen, dabei trägt es aber einen *Vierte Wand-Kokon* mit sich herum, sodass nur zufällige, folgenlose Berührungen mit dem Bühnenraum passieren.

Es lohnt sich also der Versuch, Grundelemente für eine Inszenierung ohne Bühne vorzuschlagen und in ihrer Wirkung zu beschreiben⁴. Dies ist nicht nur für die Initiatoren und Akteure von Vorteil, sondern auch für kritische Rezipienten, die sich fragen, warum sie ein Projekt als wirklich mutig, oder sogar *zu* ambitioniert oder am Ende nur anbiedernd empfinden.

Grundsätzlich können Produktionen zum Einen unterschieden werden nach Art des gewählten *Aufführungsortes*, bei dem es sich in der Regel nicht um einen Theatersaal mit Bühne und gegenüberliegender Bestuhlung handelt. Ist es dennoch ein klar als solcher erkennbarer Kunst- oder Theaterraum (z.B. eine Black Box oder eine ehemalige Fabrikhalle) oder ein öffentlicher Raum? Ist es ein Außen- oder Innenraum, ist er während der Aufführung geschlossen oder offen zugänglich, ein privater oder institutioneller Raum, vielleicht sogar ein Naturraum?

Die an jedem Ort bereits vor einer Aufführung bestehende, in den Ort sich immer wieder neu einschreibende, weil alltäglich praktizierte *Raumordnung*⁵ mit ihren Geboten und Verboten gerät immer – mehr oder weniger offensichtlich – in Reibung zur außergewöhnlichen Ordnung der Theatersituation und dem konkreten Thema, den Ereignissen der Aufführung.

Einmal kann *innerhalb* von „geöffneten“ Theater- oder Kunsträumen Reibung entstehen zur gewohnten Ordnung von Theaterräumen mit den voneinander funktional und örtlich getrennten Bereichen. *She She Pops* Ballsaal-Inszenierung „Warum tanzt ihr nicht?“ (2004) wäre ein Beispiel, und

⁴ Wer Dinge benennt, ist immer auch ein wenig gewalttätig diesen Dingen gegenüber, es geht mir aber nicht um feste Zuschreibungen, sondern um die Möglichkeit, darüber gemeinsam sprechen zu können.

⁵ Die R.O. regelt die erlaubten Verhaltensmöglichkeiten an einem konkreten Ort. Oft wird sie unterstützt durch architektonische Elemente oder die Kommunikation von Handlungsanweisungen (auch Verbote) – im Grunde aber besteht die Ordnung, indem sie befolgt wird. Meist handelt es sich um eine hierarchische Struktur, d.h. Menschen haben in gemeinsamen Räumen unterschiedliche Handlungsbefugnisse. Das gilt auch für jeden Aufführungsraum, ob mit oder ohne Bühne.

auch ein Beleg dafür, dass es in erster Linie nicht um die durch die neue Raumordnung entstandene – sowieso nur kurz wirkende – Irritation gehen muss. Vielmehr werden Fragen nach sozialen Strukturen, individuellen oder kollektiven Sehnsüchten und Abgründen, dem Verhältnis von „privat“ und „öffentlich“ gestellt. Auf der anderen Seite aber kann in alltäglichen, in Nicht-Kunst-Räumen die Reibung zum Aufführungsraum bzw. die hier entstehende, irritierende Situation zentrales Anliegen des Ganzen sein. Es kann um die Konfrontation mit einer real bestehenden (politischen) Raumordnung gehen – z. B. mit der eines Bahnhofs, die das Hamburger Trio *ligna* mit Aktionen wie dem *Radioballett* – „Übung in nichtbestimmungsgemäßigem Verweilen“ (2002/03) – begann. Insofern hier immer wieder auch die Infragestellung der alltäglichen Wahrnehmung des Gewohnten gesucht wird, unterscheidet sich „Theater ohne Bühne“ nicht wesentlich von den Möglichkeiten, Theaterräume mit Bühne zu inszenieren. Je weniger geschützt ein Raum aber ist, je öffentlicher, desto riskanter und herausfordernder für Theatermacher, Publikum und Öffentlichkeit ist eine Aufführung in der Regel. Da die Umwelt nicht als jenseits und unabhängig von einem Bühnenraum angesehen wird, ist das Reagieren auf Unvorhergesehenes *immer* notwendiger Teil des Spiels. Die verschiedene Stile der *Publikumsorganisation*⁶ hängen stark von diesen Herausforderungen eines jeden Ortes ab und inszenieren gleichzeitig jeweils einen bestimmten Raum: Gibt es z. B. eine klare Kommunikation der Spielregeln von Seiten der Akteure? Handelt es sich um ein offenes Angebot oder um Anweisungen, darf das Publikum frei umherschweifen oder wird es geführt? Besteht die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit des *Aushandelns* der Spielregeln? Wer dies nicht beobachtet, wird schnell verleitet zu glauben, dass die Aufhebung des Sitzgebots im Theaterraum automatisch zu einer größeren *Freiheit* des Publikums führt. Der Bewegungs- und der Entscheidungsspielraum des Publikums ist zum Einen nicht dasselbe, zum Anderen kann beides im „Theater ohne Bühne“ auch bewusst minimal gehalten werden – SIGNA fesselt sein Publikum in einer Krankenhausinstallation schon mal ans Bett, Felix Ruckert bietet Nackt-Auspeitschen-Lassen mit verbundenen Augen an, *Grotest Maru* glauben, dass es den Besuchern ihrer fiktiven Behörde Spaß mache, sich dort den Regeln eines bürokratischen Systems zu unterwerfen, und Teilnehmer eines Performance-Spaziergangs sind tatsächlich am besten beraten, wenn sie immer allen anderen hinterherlaufen. Jede Inszenierung bietet also den an einer Aufführung Beteiligten verschiedene Möglich- und Notwendigkeiten, und ich habe den Versuch gestartet, (jederzeit widerrufbare) „Kategorien“ zur Bestimmung der dadurch entstehenden Raumtypen zu finden. Ich unterscheide die verschiedenen Formen oder Unterformen nach Art ihrer „Raumpolitik“. Diese „Raumpolitik“ fragt danach, wie die

⁶ Die P.O. ist ein Aspekt der *Raumpolitik*. Im Aufführungsraum beschreibt sie einmal die Art und Weise, in der dem Publikum die Spielregeln, d.h. seine Möglichkeiten am Spiel teilzunehmen, kommuniziert oder nicht kommuniziert werden, zum Anderen die Größe des Gestaltungsspielraums, den das Publikum dadurch erfährt. Die Organisation kann vor allem funktional sein oder aber als Aushandlungsprozess des Verhältnisses zwischen Akteuren u. Publikum inszeniert werden.

Verantwortung für das Zustandekommen und Wahrnehmen der Verhaltens-, Erfahrungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten zwischen Akteuren und Besuchern verteilt werden soll.

Ohne hier die notwendigen Beispiele vorstellen zu können, möchte ich abschließend nur kurz die in meinen Augen schwierigste, seltenste und *raumpolitisch* interessanteste Form von „Theater ohne Bühne“ erwähnen: den „gemeinsam gebauten Raum“, der sich am meisten vom viel häufiger inszenierten „freundlichen Gast- und Erlebnisraum“⁷ (*Mitmachtheater*, begehbare Installation etc.) unterscheidet. Akteure und Besucher tragen hier gemeinsam Verantwortung für das, was passiert, sie bestimmen gemeinsam die Spiel- und Verhaltensregeln. Dies benötigt unbedingt eine gewisse Dauer, es braucht gegenseitiges Vertrauen. Die Aufführung diffundiert am Ende eher in ein gesellschaftliches Ereignis – es ist ein sozialer Kunstraum oder künstlicher Sozialraum. Mir sind zwei Beispiele bekannt: ein Hochzeitsfest für Halle Neustadt mit fiktivem Brautpaar und realer Feier, die die Anwohner auf Anregung der Theaterleute selbst vorbereiteten (2003)⁸, und eine 12-stündige Improvisation mit Tänzern und Musikern in einem für Publikum im doppelten Sinne des Wortes offenen Raum (2009)⁹.

Das Projekt des „gemeinsam gebauten Sozialraums“ klingt unglaublich utopisch, sicher. Es ist aber immer noch Theater, solange es mit lebhaften Menschen in Gegenwart anderer Menschen gleichzeitig etwas ausagiert und erzählt, mit dem man sich auseinandersetzen kann. Im Fall des „Hochzeitsfestes“ gab es die Erzählung des Heiratswunsches, und vor allem die Möglichkeit, diese nur grob umrissene Rahmengeschichte mit eigenen Geschichten zu füllen. Diskussionsanlass gab es ebenfalls, es war keinesfalls jeder Neustädter begeistert vom Vorschlag, gemeinsam zu feiern – eine ältere Dame erinnerte sich bspw. an frühere Feste mit zwangsverpflichtender Teilnahme und empfand die Jahrzehnte später von den Theatermachern hervorgebrachte Einladung zum erneuten kollektiven Feiern als reine Provokation. Das Zustandekommen des abschließenden Festes im öffentlichen Raum zwischen den Neublocken war eigentlich hochgradig *unwahrscheinlich* – und eben diese Unwahrscheinlichkeit ist laut Carl Hegemann, der mit Niklas Luhmann spricht, ein Merkmal von

⁷ Ich sage „freundlich“, da dem Publikum klare Möglichkeiten des Mitspielens vorgestellt werden, es ist eigentlich „unterworfenen Mitspieler“; die Unsicherheit über die geltenden (Mit)Spielregeln, den eigenen Handlungs- und Verantwortungsspielraum ist vergleichsweise gering. Diese Form des „Theaters ohne Bühne“ versucht die Aufführung möglichst frei von Störungen (z.B. durch Publikum oder Umwelt) des selbst gesetzten Spielrahmens zu halten und ähnelt raumpolitisch daher am meisten dem „Bühnentheater“.

⁸ „Das Hochzeitsfest. Partizipatorisches Performance-Projekt im öffentlichen Raum und ein Fest für Halle-Neustadt“ fand im Rahmen des Internationalen Theaterfestivals „Hotel Neustadt“ vom 19. September bis zum 02. Oktober 2003 in Halle Neustadt statt. Es wurde konzipiert und realisiert von Diana Wesser, Suzana Richle (Perform.S.), Marina Quesada und Hermann Heisig sowie den AnwohnerInnen.

⁹ Es handelte sich hierbei um die Improvisationsperformance „OURSONGSLONG“, die vom 30.01.2009 (22.00 Uhr) bis zum 31.01.2009 (10.00 Uhr) im Rahmen des Festivals „Politics of Ecstasy“ (HAU Berlin, 23.-31. Januar 2008) zu besuchen war. Performer: Jared Gradinger, Maria F. Scaroni, Meg Stuart. Musiker: Aaron Meicht, Brendan Dougherty.

erfüllten Liebesbeziehungen und Kunst¹⁰. Kann und soll sich Theater leisten, in diesem Sinne Kunst zu sein? Eine mögliche Aufgabenstellung für utopische, mit hohem Risiko des Scheiterns verbundene Theaterversuche wäre: Die Bühne in den Realraum diffundieren lassen. Innerhalb dieses fragilen und temporär begrenzten Aufführungsraums Wirklichkeit uminszenieren. (Was sagen dazu diejenigen, die die Bühne als großartigen Simulationsraum schätzen?)

Anna Volkland

¹⁰ Hegemann schreibt: „Kunstwerke zeichnen sich, zumindest bei Luhmann, genauso wie erfüllte Liebesbeziehungen, durch die Unwahrscheinlichkeit ihres Zustandekommens aus.“ Zitiert aus: *Für ein Postcaritatives Theater*. Ebda., S. 99.