

Kunst im öffentlichen Raum

Über die Wirkung des Raumes und die Rolle des Zuschauers
im zeitgenössischen Theater

Theoretische Abschlussarbeit
im Rahmen der Vollzeitausbildung zur Theaterpädagogin BuT
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

erstellt von: Lucia Ruffert
eingereicht am: 02.11.2012

Das Theater darf nicht danach beurteilt werden, ob es die Gewohnheiten seines Publikums befriedigt, sondern danach, ob es sie zu ändern vermag.

Bertolt Brecht *

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	S. 1
1.	Die Merkmale des postdramatischen Theaters nach Lehmann	S. 3
2.	Zeitgenössische Theaterformen	S. 4
2.1	Begriffsklärung: site, site specific	S. 5
2.2	site specific work	S. 5
2.3	Performance Art	S. 6
2.3.1	site specific Performance	S. 7
2.4	site specific theatre	S. 8
3.	Zur Entstehung eines site specific Theaterstücks	S. 10
3.1	Die Erkundung des Raums	S. 10
3.2	Konzeptentwicklung Auswahl und Verdichtung der Erarbeitungen	S. 12
3.2.1	Merkmale einer erfolgreichen Aufführung	S. 13
3.3	Die Rolle des Spielleiters	S. 14
4.	Die Bedeutung des Raumes	S. 15
4.1	Begriffsklärung: Raum	S. 16
4.2	Den Raum als Spielpartner begreifen	S. 16
4.3	Zur Aneignung fremder Räume	S. 17
4.4	Praxisbeispiel: „Bewegt“ Theater im Hinterhof	S. 19
5.	Der Zuschauer	S. 22
5.1	Die Rolle des Zuschauers	S. 22
5.2	Praxisbeispiel: „Bewegt“ Theater im Hinterhof	S. 25
6.	Schlussbetrachtung	S. 27
7.	Literaturverzeichnis	S. 30
8.	Plagiatserklärung	

Einleitung

Theater in der Fußgängerzone - geht das überhaupt? Mit dieser Frage überraschte mich eine Reporterin der RNZ beim 6. Theatermarathon in Heidelberg, der unter dem Motto „Hinterhofkulissen“ stand und bei dem ich mit meinen Mitstudenten im Rahmen meiner Ausbildung an der Theaterwerkstatt Heidelberg teilnahm. Was braucht es, damit die Passanten stehen bleiben und zuschauen und was ist die besondere Herausforderung, wenn man in einem Hinterhof Theater spielt?

Fragen, die ich erst einmal nur mit einer spontanen, unreflektierten Meinung beantworten konnte, da ich feststellte, mich noch nicht wirklich mit diesen auseinandergesetzt zu haben und die mich selbst zum Nachdenken anregten. Dabei stieß ich unter anderem auf folgende Frage:

Was braucht ein Zuschauer damit, er sich auch für Theater interessiert, das in nicht theatralen Räumen stattfindet und demnach nicht seinem klassischen Verständnis von Theater entspricht?

Wird das Theater nicht zur belanglosen Veranstaltung, wenn theatrales Geschehen im öffentlichen Raum stattfindet und dann für die Zuschauenden nicht mehr explizit als solches identifiziert werden kann?

Ausgehend davon, dass vermutlich die meisten Zuschauer eine recht klassische Vorstellung davon haben, was Theater ist und was es braucht, drängte sich mir auch die Frage nach der Besonderheit und Wirkung des öffentlichen Raumes auf:

Welche Bedeutung kommt eigentlich dem Raum zu, wie kann er zum theatralen Ort des Geschehens werden?

Als Theaterinteressierte weiß ich zugleich, dass die Tendenz immer häufiger dahin geht, Aufführungen außerhalb der Theaterhäuser stattfinden zu lassen, vor allem in der Arbeit mit Jugendlichen.

Aber worin liegt der Reiz, die Theaterhäuser zu verlassen und sich ungewöhnliche, öffentliche Räume zu erschließen?

Ich möchte in dieser Arbeit mein eigenes Erlebnis erläutern und reflektieren, um aus der Sicht der Teilnehmerin eine Antwort auf die Fragen nach den Bedürfnissen der Zuschauer und der Bedeutung des Raums zu geben.

Um auch die Perspektive der zukünftigen Theaterpädagogin einzunehmen, werde ich mich außerdem mit den Aufgaben des Spielleiters auseinandersetzen im Hinblick auf eine Stückentwicklung im öffentlichen Raum. Da ich diesbezüglich noch keine eigenen Erfahrungen sammeln konnte, werde ich mich auf den Autor Karl – Heinz Wenzel beziehen, womit der Fokus auf der Arbeit mit Jugendlichen liegt.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine abschließende Frage formulieren, die für mich sehr bedeutsamen und zugleich herausfordernd ist:

Welche Aufgaben kommen mir als Spielleiterin bei der Erarbeitung eines ortsspezifischen Theaterstücks mit Jugendlichen, zu, wenn es darum geht, weder den gesellschaftsrelevanten, noch den künstlerisch-ästhetischen Blick aus den Augen zu verlieren?

In meiner Arbeit werde ich mich also mit der Wirkung des Raumes und dem veränderten Verhältnis zwischen den Akteuren und Rezipienten beschäftigen.

Dazu möchte ich noch anmerken, dass ich mich nur auf den öffentlichen Raum beziehen werde, obwohl sich natürlich auch die Architektur der Theaterhäuser dahin gehend verändert hat, dass der Zuschauerraum und der Bühnenraum nicht mehr unbedingt baulich fixiert sind und daher auch im Theater ein neues Raumverständnis entsteht. Auch das Verständnis von der Rolle des Zuschauers im klassischen Theater hat sich gewandelt, längst ist nicht mehr die Rede vom passiven Zuschauer, der sich im Dunkeln des Zuschauerraums entspannt zurück lehnt, in meiner Arbeit möchte ich mich allerdings auf die Rolle des Zuschauers im ortsspezifischen Theater beziehen.

Aufbau der Arbeit

Im ersten Kapitel werden die Merkmale des postdramatischen Theaters und dessen veränderte Nutzung theatraler Ausdrucksmittel beleuchtet, worauf eine kurze Erläuterung des zeitgenössischen Theaters im Allgemeinen erfolgt. Welchen Einfluss die bildende Kunst seit den Zeiten der Überschreitung der musealen Räume auf die

darstellende Kunst und das Verlassen der Bühnenhäuser ausübt, wird hier außerdem, anhand der Auseinandersetzung mit ortsspezifischen Räumen, thematisiert.

Im nächsten Kapitel werden dann die Arbeitsweisen des site specific theatres aufgezeigt und deren Ablauf von der Entstehung bis zur Konzeptentwicklung geschildert. Die Beschreibung über die Rolle des Spielleiters beendet das Kapitel, darin werden die Arbeitsschritte eines site specific Theaterstücks thematisiert, bezogen auf jugendliche nicht- professionelle Teilnehmer.

Die Wirkung und Besonderheit des öffentlichen Raumes wird in den vorherigen Kapiteln teilweise schon angerissen und wird im vierten Kapitel dezidiert erläutert, wobei es vor allem um die konkrete Aneignung nicht - theatraler Räume geht. Zur Veranschaulichung wird ein Praxisbeispiel aus Sicht des Teilnehmers zu lesen sein.

Mit der veränderten Rolle des Zuschauers und einer Fortführung des Praxisbeispiels, bezüglich der Begegnung zwischen Akteuren und Zuschauern, endet das letzte Kapitel der Arbeit. Es schließt sich eine rückblickende und eigene erkenntnisleitende Schlussbetrachtung an.

1. Merkmale des Postdramatischen Theaters nach Lehmann

Die folgende kurze Darstellung des Postdramatischen Theaters soll dessen signifikante Merkmale näher erläutern und damit die komplexe Entwicklung des zeitgenössischen Theaters auf bestimmte Aspekte eingrenzen

Als postdramatisches Theater werden Theaterformen seit den 1980er Jahren bezeichnet. Sie stellen theatrale Ausdrucksmittel gleichberechtigt nebeneinander (Text, Musik, Tanz, Licht, Bühne...) und fokussieren sich somit nicht mehr nur auf die literarische Umsetzung von Texten. Damit kommt dem dramatischen Theater nicht mehr die Vorherrschaft zu, sondern es stellt eine mögliche Variante der theatralen Kunst dar.¹

Das Postdramatische Theater zeichnet sich nach Lehmann durch eine zunehmende Bedeutung des Bildes gegenüber dem Text aus. Somit stellen Schauspieler ihre Rolle eher aus, als dass sie diese durch Einfühlungsvermögen ausfüllen und dem Publikum repräsentieren. Der Akteur selbst rückt als handelnder Mensch, indem er sich mit seinen

1 Vgl. Brauneck/ Schneilin (Hg.), Theaterlexikon 1, S. 795

Gedanken und seinem Körper auseinandersetzt, ins Zentrum. Dies verleiht der Wahrnehmung von Darstellern und Zuschauern eine höhere Relevanz. Folglich wird der Zuschauer zum Mitwirkenden indem er die Aufführung durch seine individuelle Wahrnehmung mit erschafft. Unklarheiten des Stückes lösen dann eine Selbstreflexion des Zuschauers aus und haben einen erkenntnisfördernden Charakter, statt einen Störfaktor darzustellen.²

Auch wenn Lehmann im Allgemeinen Zuschauende und Akteure als solche ansieht, die gemeinsam eine Zeit in einem Raum verbringen, bei denen das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich geht, öffnet er den Blick und nimmt den gesamten Raum in Augenschein. Die Sichtweise ist nun nicht mehr eindimensional, sondern multiperspektivisch, so findet beispielsweise ein kommunikativer Austausch zwischen Publikum und Akteuren statt.³

Das postdramatische Theater dreht sich immer um ein „Spiel mit der Dichte der Zeichen“⁴, wodurch die Vielfalt und Nutzung theatraler Ausdrucksmittel (Be- oder Entschleunigung, Stille und Lautstärke, Unwiederholbarkeit oder Repetition) gemeint sind. Dies nötigt den Zuschauenden zu einer selektierenden Wahrnehmung und gibt der Inszenierung keine eindeutige Intention mehr⁵. Der bewusste Verzicht auf Klarheit und Zugänglichkeit bezüglich des Dramaturgieverständnisses der Zuschauer spielt mit einer „Ästhetik des Risikos“⁶ und zwingt den Zuschauer gewissermaßen zu einer Positionierung .

2. Zeitgenössische Theaterformen

Immer häufiger verlagern sich Inszenierungen auf Orte wie Fußgängerzonen, Parkhäuser, Supermärkte, Hotels oder Privatwohnungen. Das Verlassen der Theaterhäuser ist im Grunde genommen keine Besonderheit des 20. Jahrhunderts, schon in der Antike waren Theaterstücke nicht nur an Theaterhäuser gebunden, sondern fanden auf Marktplätzen statt, wobei die umstehenden Häuser als Kulisse dienten.

Allerdings verfolgt die Abnabelung aus den Theaterhäusern mittlerweile (ca. seit 1960) eine konkrete Absicht, nämlich die, die Grenzen von Leben und Kunst zu überschreiten

2 Ebd. S. 796

3 Vgl. Lehmann, 1999, S. 13ff

4 Lehmann, 1999, S. 151

5 Vgl. Ebd. S. 171

6 Lehmann 1999, S. 471

und die damit einhergehende Auflösung von Zuschauer- und Bühnenraum dazu zu nutzen, ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Zuschauern und Akteuren herzustellen. Dabei kann es auch um die politische Auseinandersetzung mit einem Ort gehen und somit auch darum, das Publikum zu politisieren.⁷

2.1. Begriffserklärung

was heißt eigentlich *site specific*?

site – steht im Englischen für Lage, Platz, Gelände oder Standort. Gemeint ist aber auch ein Bauplatz, Grundstück oder Campingplatz.⁸

specific – bedeutet übersetzt genau, festgelegt, besonders. Ebenso steht es für charakteristisch, typisch oder spezifisch.⁹

site specific als Adjektiv meint also die Ortsbezogenheit.

2.2 Site specific work

Die Auseinandersetzung mit öffentlichen, historisch geografisch oder sozial geprägten urbanen Räume, bezieht sich nicht allein auf die darstellende Kunst, sondern steht in enger Verknüpfung mit der ästhetisch bildenden Kunst, die bereits in den 1970er Jahren entstand (die *site specific work* oder *site specific art*). Dabei ging es um eine Überschreitung der musealen Räume hin zu Außenräumen, die vom gesellschaftlichen Leben geprägt sind. Damit stellte die Wirkung des Ortes auf das Kunstobjekt einen wesentlichen Bestandteil des Kunstobjektes dar. Das Kunstobjekt sollte also nicht länger transportabel und damit in jedem beliebigen Raum ausstellbar sein, sondern erst durch den spezifischen Raum, dessen Einwirkungen von Licht und Schatten und letztlich auch die Positionierung des Betrachters vervollkommen werden¹⁰

wodurch sich die Definition des bekannten Bildhauers Richard Serra erfüllt:

„to move the work is to destroy the work“¹¹

Die Künstler dieser sogenannte *site specific work*, bedienen sich nicht zuletzt der

7 <http://blog.zhdk.ch/stadtalsbuehne/files/2012/01/MATZKE-TOURISTEN-PASSANTEN-MITBEWOHNER.pdf> [22.09.12]

8 Hugh Keith u.a.: Pons standartwörterbuch. Stuttgart. 2001. S. 376

9 Vgl. ebd. S. 390

10 Vgl. Lange, Marie – Luise, „Grenzüberschreitungen – vom Objekt zu Performance, Intervention und Kommunikation im öffentlichen Raum“, *Focus Schultheater 09*, S. 12

11 http://194.95.94.66:8080/sites/theaterpaedagogik/content/e348/e110993/e110995/infoboxContent111000/OrtsspezifischesArbeiten_ger.pdf [22.09.12] mit e. Zitat v. Serra, 1994 S. 194

Raumstruktur um ihren Kunstobjekt Geltung zu verleihen, sondern lassen den Betrachter partizipatorisch an ihrem Kunstwerk teilhaben, womit sie sich einer gewissen Macht und dem Anspruch auf Autonomie entziehen und dem Kunstwerk ein Verfallsdatum geben, da es an die Gegebenheiten des Ortes gebunden ist.¹²

2.3 Performance Art

Der englische Begriff steht für Vorführung, Aufführung oder Darstellung und betrifft sowohl die theatralischen und musikalischen Aufführungen eines Menschen als auch seine Leistungsfähigkeiten. Seit den 1960er Jahren wird der Begriff „Performance“, der sich ursprünglich aus der bildenden Kunst entwickelt hat, mit den Arbeiten von Künstlern verknüpft, die sich anhand von darstellenden Experimenten mit und ohne Publikum beschäftigten.¹³

Die Performance Art ist dabei nur eine von vielen Formen der Aktionskunst, die noch weit mehr beinhaltet wie beispielsweise Body Art, Happening oder Live- Art; im Grunde genommen waren die Ansätze der Performance Art sogar schon in den 1920er Jahren im Dadaismus erkennbar. Dies sei nur am Rande bemerkt, detailliertere Ausführungen sind im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.¹⁴

Die Performance Art beabsichtigte, dass nicht mehr das Kunstobjekt sondern der Prozess im Mittelpunkt steht. Dadurch wird der Wert des Kunstwerkes und schließlich auch die Rolle des Künstlers in Frage gestellt. Hauptsächlich wurde die Performance Art durch Künstler geprägt, die sich von den Festlegungen und ästhetischen Vorstellungen der Institutionen lösten, darunter beispielsweise A. Artaud aus dem Bereich der darstellenden Kunst oder J. Cage aus der Musikszene.¹⁵

Die Kunst sollte nicht länger ein Mittel der Selbstdarstellung bleiben, nun wird der Künstler selbst zum Akteur und nicht selten sind seine Aktionen für oder mit dem Publikum dabei provokativ. Damit bleibt der Zuschauer nicht länger in einer zuschauenden und beobachtenden Position, sondern wird durch Interaktionshandlungen des Künstlers zum Mitwirkenden des künstlerischen Prozesses.¹⁶

12 Vgl. Lange, Marie – Luise, „Grenzüberschreitungen – vom Objekt zu Performance, Intervention und Kommunikation im öffentlichen Raum“, *Focus Schultheater 09*, S. 13

13 Vgl. Brauneck/ Schneilin (Hg.), 2007, S. 778f

14 Vgl. Pfeiffer, M.;alte (o.J.), S. 11f

15 Vgl. Brauneck/ Schneilin (Hg.), 2007, S. 778f

16 Vgl. Lange, Marie – Luise, *Focus Schultheater 09*, S. 11

Bedenkt man das prozessorientierte Arbeiten der Künstler, wird deutlich, dass folglich jede Aufführung ein Unikat ist. Jede Geste und Bewegung existiert nur in dem Moment der Zusammenkunft. Das Zusammentreffen aller Beteiligten (Akteure und Zuschauer) ist einmalig. Die Performance macht sich Zeit und Flüchtigkeit, Simultanität und Unwiederholbarkeit zur eigenen Qualität.

2.3.1 Site Specific Performance

Die Hauptfaktoren der ortsbezogenen Performance bestehen aus Raum, Zeit, dem Körper des Künstlers, seinen ausführenden Handlungen und der Wechselbeziehung zwischen ihm und dem Zuschauer. Dabei werden die Grenzen, wie Bühnenbild, Zuschauer- und Bühnenraum, aufgelöst, es gibt keinen festgesteckten Rahmen, in dem die Performance stattfindet, keine zeitlichen Begrenzungen, keinen Optimalplatz, an dem sich der Zuschauer positionieren sollte.

Zwar kann eine Performance dramaturgische Abläufe enthalten, grundsätzlich geht es aber um eine aus dem Moment heraus entstehende Entwicklung, die ohne konkretes Ablaufkonzept arbeitet und sich nicht selten als offener, künstlerischer Versuch offenbart.

Es handelt sich bei der site specific Performances also eher um ein Feld vielfältiger Gestaltungsmöglichkeiten als um ein klares, theatrales Objekt. Sie will das Interesse der Anwohner wecken, auf politische Themen aufmerksam machen, Nicht-Privilegierte an einem Kunstwerk teilhaben lassen oder historische Orte markieren, indem sie öffentliche Impulse setzt.

Das Wirkungsfeld der site specific Performance ist ein sehr breit gefächertes und profitiert von einer Vielfalt an Einsetzungs- und Umsetzungsmöglichkeiten. Es kann sich dabei um eine kritische Hinterfragung des Betriebssystems Kunst handeln, um eine Kommunikation und Interaktion zwischen Künstlern und Publikum, es kann sich aber auch um die künstlerische Ausgestaltung eines Ortes handeln, um auf diesen (vergessenen Ort) aufmerksam zu machen, in Form von bildnerischer Kunst (beispielsweise Gestaltung von Mauern oder Hauswänden) oder darstellender Kunst (Tanz, Musik, Texte).

Welcher dieser Formen sich site specific auch immer bedient, es geht stets darum, eine Wechselbeziehung zwischen Faktischem und Inszenierten, zwischen Realem und

Fiktiven zu schaffen und mit der Irritation und dem effektvollen Verhalten des Zuschauers zu spielen.¹⁷ Oder, um es mit einem Zitat von G. Schulze auszudrücken: „Die Reaktion des Publikums wird zum eigentlichen Reiz, der sich vor das Werk stellt“.¹⁸

2.4 site specific theatre

Das site specific theatre setzt sich mit tradierten Vorstellungen von Inszenierungen auseinander, also mit deren Darstellungsweise, dem klassischen Theaterraum und der Trennung von Akteuren und Publikum, indem es diese Formen aufbricht und sich durch andere, strukturelle Begebenheiten verwirklicht.¹⁹

Mit der Methode der site specific work, bezogen auf die theatrale Praxis, sollen neue Räume für die künstlerische Arbeit erschlossen werden, die eine Verschmelzung zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum zulassen, oder vielmehr diese Trennung erst gar nicht entstehen lassen, da der Raum dies architektonisch gar nicht vorgibt. Es geht also darum, das Umfeld theatral zu erfassen und mit den hier bestehenden Vorgaben und Formen zu experimentieren. Es geht hierbei um eine temporäre Transformierung vorgefundener Räume.²⁰

Die Akteure lassen sich also von dem Raum inspirieren und erschaffen ein auf ihn angepasstes, spezifisches Theaterstück, sie bedienen sich an den Gegebenheiten des Raumes, weshalb die Inszenierung nicht auf andere Orte übertragbar ist.

Die Inszenierung an einem öffentlichen Ort erfolgt ohne literarische oder musikalische Vorlage. Der Raum ist essentieller Mitspieler und nimmt Einfluss auf die Entstehung von Handlungen und Texten der Akteure. Hier lässt sich wieder der performative Charakter erkennen, da der Text sich aus der Recherchearbeit am Ort entwickelt.

Durch die Aneignung und Erforschung des öffentlichen Raumes wird schon der Prozess zu einer Art Präsentation vor vorübergehendem Publikum, weshalb er, und nicht allein das Endprodukt, also die Aufführung, von großer Bedeutung ist.

Mehr denn je wird durch diese Form des Theaters der Zuschauer involviert. Er ist

17 Ebd. S. 17ff

18 Schulze, 2005, S. 547

19 Ebd. S. 11

20 Vgl. Primavesi, Patrick, *site specific performance/ Theater im öffentlichen Raum, Focus Schultheater 09*, S. 25

gewissermaßen Teil der Aufführung und beeinflusst deren Ablauf durch seine Reaktion. Site specific theater ist also nur bedingt planbar, da es auf das Publikum angewiesen ist, welches es zu aktivieren gilt. So werden Zuschauer mal zu Akteuren und Akteure zu Betrachtern.²¹

Was das Publikum zu sehen bekommt ist eine Mischung aus traditionellem Theater, welches vorrangig den Erwartungen des Publikums entspricht und Alltagssituationen, die auf eine bestimmte Weise verfremdet oder durch den Einsatz von Medien gezeigt werden. Neben faktischen Orten wie Parkhäusern, Straßen oder Einkaufszentren können Aufführungen auch durch Videoaufnahmen festgehalten werden und dem Publikum im Nachhinein in den realen Räumen gezeigt werden.

Site specific theater bewegt sich stets zwischen wirklichen und fiktiven Räumen sowie inszeniertem oder tatsächlichem Tun. Die dadurch hervorgerufene Irritation beim Publikum und die Erforschung von der Beschaffenheit und Wirkung eines Raumes ist Ziel dieser Theaterform.²²

Den öffentlichen Raum als Schauplatz künstlerischer Aktivitäten zu nutzen, hat gewiss Zusammenhang mit den an gesellschaftlicher Bedeutung verlierenden Theaterinstitutionen. Gleichzeitig geht es darum, sich mit der Veränderung des öffentlichen Raumes auseinander zu setzen, seine Funktion zu erfassen, sich aber auch mit seiner historischen Vergangenheit und seiner kulturellen und politischen Bedeutung zu befassen.²³

Jede Aufführung ist ein Unikat, durchgeführte Handlungen und Gesten existieren nur in dem Moment, indem sie ausgeführt werden. Diese Einmaligkeit des Zusammentreffens aller Akteure ist zugleich Qualitätsmerkmal dieser Performancekunst, macht aber auch ihre Abwesenheit und Flüchtigkeit bewusst.²⁴

Ortsspezifisches Arbeiten bezieht sich auf die Beobachtung des Ortes und darauf, zu recherchieren, indem Informationen zu Architektur und Geschichte des Ortes gesammelt werden oder einfach das alltägliche Geschehen, Funktionen und Regeln, die der Raum

21 <http://blog.zhdk.ch/stadtalsbuehne/files/2012/01/MATZKE-TOURISTEN-PASSANTEN-MITBEWOHNER.pdf> [22.09.12]

22 Vgl. Lange, Marie – Luise, *Focus Schultheater 09*, S. 21

23 Vgl. Primavesi, Patrick, *site specific performance/ Theater im öffentlichen Raum*, *Focus Schultheater 09*, S. 25

24 Vgl. Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauens*, S. 15

vorgibt, bewusst wahrgenommen werden.²⁵

Daher steht fest: „vor der Frage, was ich an diesem Ort erzählen möchte, steht damit die Frage, was der Ort selbst erzählt [...]“²⁶

3. Zur Entstehung eines site specific Theaterstücks

Da beim ortsspezifischen Theater der Ort mit seinen speziellen Gegebenheiten im Fokus steht, ist zunächst eine gründliche Raumerforschung nötig. Im besten Falle entwickeln sich durch diese intensive Auseinandersetzung mit dem Raum Spielideen, die dann erprobt, zusammengetragen und gebündelt werden. Daraus entsteht letztlich das Konzept, dessen dramaturgischer Spannungsbogen sich optimaler Weise aus eben diesem spezifischen Ort heraus entwickelt.

3.1 Die Erkundung des Raumes

Ist der Ort für das Theaterstück ausgewählt worden, geht es zunächst darum, dass die Spieler sich mit dem Ort vertraut machen. Dies geschieht anhand unterschiedlicher Methoden und Herangehensweisen.

Zunächst ist es sinnvoll den Raum in seiner Ganzheit zu erfassen, ihn aus unterschiedlichen Perspektiven und von mehreren Ebenen aus zu betrachten, jede Ecke, jeden Winkel zu erforschen. Aber auch im Sinne des Flaneurs sollen die Spieler genug Zeit haben die Alltagspraxis zu beobachten und gleichzeitig die Besonderheit inmitten des Alltäglichen zu suchen.

Weitere Dimensionen des Ortes, die erfahrbar gemacht werden können, sind dessen architektonische Gestaltung, seine historische Vergangenheit, seine aktuelle Nutzung und welche Bedeutung er im sozialen und politischen Sinne hat.

Neben diesem Vorgehen, welches sich eher auf die baulichen Gegebenheiten und praktischen Funktionen bezieht sowie auf die tatsächlich vorgefundene Alltagspraxis, soll es auch darum gehen, sich den symbolischen Charakter des Ortes zu erschließen. Damit sind die Assoziationen gemeint, die durch die Betrachtung des Ortes entstehen, ausgehend von seiner Architektur und Atmosphäre. Dabei kann der Ort auch als magischer, geheimnisvoller Ort ganz neu entdeckt werden sowie durch die Erschaffung

²⁵ Vgl. Schmidt, Maren, „Spielräume nutzen“, *Focus Schultheater 09*, S. 55

²⁶ Schmidt, 2009, S. 55

der eigenen Wirklichkeit, sei es durch das Einbeziehen potentieller magischer Gegenstände wie beispielsweise eines Kronkorkens, der eine eigene Geschichte hat oder eines Gullydeckels, der zu einem Geheimgang führt.

Den Raum mit allen Sinnen zu erfahren durch die Veränderung der Wahrnehmung, ist eine weitere Herangehensweise. Möglichkeiten dafür sind folgende: rückwärts gehen am Ort, blind gehen, auf den Boden legen, an Gegenständen riechen oder bewusst auf die Geräuschkulisse des Ortes achten.

Eine weitere Annäherungsweise ist auch die, in direkte Interaktion mit den Passanten zu treten (vorausgesetzt es handelt sich um einen öffentlichen Ort und keinen privaten Hinterhof o.ä.). Dafür sollen sich die Spieler Fragen überlegen, die sie in Bezug auf den Ort interessieren und die einen spannenden neuen Hinweis auf diesen geben könnten. Die Befragung kann sich auch darauf beziehen, welche Dinge den Passanten an dem Ort fehlen, was sie sich wünschen würden etc...

Als späteres Arbeitsmaterial für die Performance oder das Theaterstück kann es ebenfalls hilfreich sein, Dinge zu sammeln, damit sind nicht nur materielle Dinge gemeint wie Naturmaterialien oder Müll, sondern auch Wörter und Sätze vorübergehender Passanten oder Fragen die mit den Aktionen oder Geschehnissen des Ortes zusammenhängen (z.B. zum Thema Konsument, Flaneur, Student, Tourist oder Warten).

Ein weiteres, spannendes Forschungsfeld ist es, die Regeln des Ortes zu erfassen. Dies geschieht, wenn sich die Spieler mit der Atmosphäre, der Routine, den Richtungen, Bewegungen, Strukturen und den Tempi des Ortes bzw. der Nutzer auseinandergesetzt haben.

Nach dem sich klar Werden über die Verhaltensregeln, die der Ort bewusst und unbewusst vorgibt oder auch verhindert, soll es dann bewusst darum gehen zu überlegen, wodurch die Regeln des Ortes zu brechen sind. Dabei kann unter anderem durch ein Verändern des vorherrschenden Tempos geschehen, indem sich ein Spieler provokant mitten in den Weg stellt und den gleichmäßigen Bewegungsfluss der Passanten stört. Die Vielzahl der unterschiedlichen Erkundungsmethoden lässt sich thematisch aufteilen: Geschichte, sammeln, magischer Ort, veränderte Wahrnehmung, Interaktion, Regeln.

Es eignet sich also, die Spieler, nachdem jeder den Raum gründlich wahrgenommen hat,

in Kleingruppen einzuteilen, die dann jeweils einen dieser Punkte bearbeiten und eine Präsentation vorbereiten, bei der sie der restlichen Gruppe ihre Ergebnisse darstellen.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass schon der Prozess der Raumerkundung oder die Präsentation, die ja, befinden sich die Spieler an einem öffentlichen Ort, nicht nur von der Gruppe, sondern auch von vorübergehenden Passanten betrachtet werden, schon die Aufführung sein kann und damit eine einmalige, prozessorientierte Arbeit, ohne das Ziel, ein Konzept für ein Theaterstück zu entwickeln.²⁷

3.2 Konzeptentwicklung

Auswahl und Verdichtung der Erarbeitungen

Im Anschluss an die Präsentationen geht es nun darum, die Ideen und Ergebnisse zu bündeln und zu einem Konzept weiterzuentwickeln. Die Spieler sind nun noch einmal dazu angehalten, Handlungs- und Darstellungsarten auszuprobieren, zu erweitern, zu überarbeiten oder zu kombinieren. Dazu bietet es sich an, nach jeder Präsentation eine Reflexion durchzuführen, bei der die Spieler von der Gruppe ein wertschätzendes und konstruktives Feedback erhalten mit Vorschlägen zur Weiterentwicklung.

Es eröffnet sich nun eine Bandbreite an Möglichkeiten, von denen hier nur einige zu nennen sind, dazu gehören: Verstärkung von Szenen durch chorische Arbeit, mit Schildern und Plakaten arbeiten, die Zweckentfremdung von Gegenständen, aus den aufgeschnappten Worten und Sätzen der Passanten Texte, Lieder oder Gedichte schreiben, oder die erfassten Regeln darstellen, sei es pantomimisch, in einer Szene oder durch entsprechende Beschriftungen.

Natürlich können und sollen jetzt auch wieder ganz neue Konstellationen der Spieler entstehen. Da oftmals die Spielimpulse, die ein Spieler bei der Erkundung des Ortes hat, mit der eigenen Person zu tun haben, bietet es sich an, dass die Person ihre eigene Idee inszeniert und sich, wenn nötig, eine Gruppe von Spielern dafür zusammenstellt (dies setzt allerdings voraus, dass die Gruppe sich schon lange kennt und gut miteinander arbeiten kann).

Neben der Ausarbeitung der Szenen, beinhaltet die Konzeptentwicklung auch eine Festlegung der Abfolge der Szenen, dazu gehört auch die Überlegung, wie die Wege zwischen den einzelnen Spielorten ausgestaltet werden unter Berücksichtigung des dramaturgischen Spannungsbogens. In dieser Phase geht es auch darum, sich von

²⁷ Vgl. Protokoll: 2012_07_25_sitespecific_KF_gt (aus dem Unterricht)

anfänglichen Spielideen zu trennen, erprobte Szenen doch wieder zu verwerfen, genauso wie das Hinzunehmen und Verändern von Szenen.²⁸

Das Gesamtmuster des Stückes ist dabei eine Zusammenstellung von Gedanken, Einzelerfahrungen, persönlichen Empfindungen oder Zukunftsperspektiven. Da es bei dieser Theaterform nur gleiche Rollenansprüche gibt, wird es auch keine Hauptfigur geben und damit keine fortlaufende Handlung, die auch durch fehlende narrative Kontinuität nicht zu Stande kommt. Die geringe Verwendung von Text hat einerseits pragmatische Gründe, da die Akustik des Raumes oft schlecht ist, andererseits sollen die Teilnehmer dazu angehalten werden mit einzelnen Worten zu improvisieren und sich stärker auf die Körpersprache zu stützen.²⁹

3.2.1 Merkmale einer erfolgreichen Aufführung

Eine der wichtigsten Voraussetzung, damit die Darbietung den Zuschauer überzeugt, ist eine intensive Feldforschung und Erkundung des Spielortes. Dann zeigt sich, wie die Gruppe die Besonderheiten des Ortes eingebunden hat, sich von Spielimpulsen hat leiten lassen, mit Bewegungsmustern und Größenverhältnissen gearbeitet hat und bewusst Kontrastierungen herstellen konnte, beispielsweise ihre Lebendigkeit der Härte eines Stahlbaus entgegen zu stellen.

Ebenso ist ihr Spiel dann überzeugend, wenn der Alltagslärm des Ortes und die Dimensionen des Raumes spielerisch eingebunden und wirkungsvoll genutzt wurden, denn dann wird keine Verunsicherung der Spieler stattfinden, die sich sonst möglicherweise auf den Zuschauer übertragen könnte. Beachtlich ist eine Darbietung auch dann, wenn den Spielern eine Verzahnung von Text, Körper und Ortsspezifik gelingt, mit der sie beispielsweise ein bekanntes Kinderspiel auf den atypischen Ort transformieren und der Zuschauer trotzdem erkennen kann, worauf hier angespielt wird. Schön ist es, wenn es den Spielern gelingt, den Ort mit seiner Spezifität und Historie im Spiel zu berücksichtigen, sich davon lenken zu lassen und gleichzeitig einen Bezug zum eigenen Leben herzustellen und diesen auch sichtbar zu machen.³⁰

28 Vgl. Pfeil, Martina, „Ortsspezifisches Theater“, *Focus Schultheater 09*, S. 58ff

29 Vgl. Wenzel, Karl - Heinz, Theater in B.E.S.T. - Form, S. 49ff

30 Vgl. Köstler – Kilian, Sabine, „*site specific theatre* – ortsspezifisches Theater oder das Verhältnis von Ort und Raum“, *Focus Schultheater 09*, S. 51

Zum Nachlesen siehe auch ebd.: Arbeit – Bayern (Museum der Arbeit) S. 50

3.3 Die Rolle des Spielleiters

Bei der folgenden Ausführung über die Rolle des Spielleiters wird vorausgesetzt, dass der zu bespielende Ort bereits festgelegt ist und auch die rechtlichen Bedingungen (z.B. Benutzung des Raumes, Denkmalschutz...) geklärt sind.

Zunächst muss der Spielleiter bedenken, dass die Jugendlichen eine klassische Vorstellung darüber haben, was Theater ist (Scheinwerferlicht, roter Vorhang, Zuschauerreihen, dramatischer Text...).

Darum ist es die Aufgabe des Spielleiters, das Arbeitsprinzip eines site specific Theaterstücks zu erläutern und offen darzulegen.

Die Anfangsphase eines Projekts sollte ohne Zeitdruck gestaltet werden, Spaß und freies Experimentieren sollten im Vordergrund stehen, dann entsteht auch eine vertrauensvolle Gruppenbildung, die für den weiteren Arbeitsprozess von immenser Bedeutung ist. In dieser Phase sollte der Spielleiter die Vielfältigkeit des Theaterspielens vermitteln, innerhalb des gesteckten Rahmens spielerische und inhaltliche Impulse in die Gruppe geben und sie dazu ermutigen, sich auf Fremdes und Ungewöhnliches einzulassen. Gerade weil der experimentelle Einstieg wenig Klarheit und Übersichtlichkeit bietet, ist es an dem Spielleiter, die Verantwortung für das Gelingen oder das Scheitern des Projekts zu tragen. Ist eine Vertrauensbasis der Teilnehmer untereinander, aber auch der Teilnehmer zum Spielleiter geschaffen, können die Teilnehmer zu sich selbst gelangen und ihre eigenen Biografie einbringen.

Sind die Teilnehmer ermutigt worden sich mit ihrer eigenen Geschichte und ihren Emotionen auseinanderzusetzen, geht es nun darum eine angemessene ästhetisch theatrale Form zu finden um diese in die Öffentlichkeit zu tragen. Es gilt nun, eine eigene Ausdrucksform zu finden und nicht bekannte theatrale Formen einzuüben, damit die Teilnehmer das zeigen können, was für sie von Bedeutung ist. An dieser Stelle sei gesagt, dass der Spielleiter keine therapeutische Rolle hat und die Arbeit an der eigenen Biografie keine Retraumatisierung bezwecken soll, sondern letztlich auf ein Kunst – Produkt ausgerichtet ist. Hier ist also eine angemessene und gut durchdachte Form der Spielleitung erforderlich. Die Teilnehmer sollen durchaus eigene Themen bearbeiten, die für sie von tragender Bedeutung sind, weil sie dann schon ein großes Interesse und

eine Authentizität in die Arbeit mit einbringen. Es soll dabei dennoch nicht explizit um die Sorgen und Probleme, die hier auftauchen können, gehen, sondern um die Form der Auseinandersetzung mit den Problemen.

Für eine angemessene Ausarbeitung des persönlichen Rollencharakters trägt der Spielleiter nun Verantwortung. Er hilft dem Teilnehmer bei der Übergangsgestaltung von seiner eigenen, realen Biografie hin zu einer Verfremdung und Ausarbeitung der Rollenbiografie. Dazu empfiehlt es sich, den Teilnehmern die Aufgabe zu geben sich einen Rollennamen auszudenken. Anschließend geht es um die Ausgestaltung der individuellen Rolle, die mit Hilfe des Spielleiters angemessen vergrößert, verallgemeinert, teils spielerisch verfremdet und dann in die theatrale Gestaltung übersetzt werden muss. Da die eigene Biografie nach wie vor Ausgangspunkt ist, werden auch die spielerisch verfremdeten Elemente wieder Teil des persönlichen.³¹

Die Rollenaneignung von der eigenen zur fremden Rolle ist damit konträr zu der im klassischen Theater.

Die Phase, in der es nun darum geht, aus den Spielideen ein zusammenhängendes Konzept zu entwickeln, erfordert nochmals eine besonders enge Zusammenarbeit mit dem Spielleiter, der hier einerseits Impulse hinein gibt, desgleichen Impulse der Spieler aufnimmt und das Zwischenergebnis mit der Gruppe festhält. Wenn er spürt, dass seine Hilfe beim Zusammenfügen der einzelnen Fragmente Gestalt annimmt hin zu einem Ganzen, sollte er sich wieder zurückziehen. Denn bei der Aufführung kommt es letztlich nur noch auf die Teilnehmer selbst an, auf ihre Präsenz und Wachheit und ihre Intensität für ein überzeugendes Spiel.³²

4. Die Bedeutung des Raumes

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen“³³

Mit dieser Aussage verweist Brook darauf, dass jeder Raum dafür geschaffen ist, in ihm Theater zu spielen. Auch entfernt er sich damit vom traditionell geprägten Verständnis einer Bühne und erweitert damit den Spielraum hin zu nicht- theatralen Räumen.

31 Vgl. Wenzel, Karl - Heinz, Theater in B.E.S.T. - Form, S. 56ff

32 Ebd. S. 89ff

33 Brook, 1983, S. 1

4.1 Begriffsklahrung: Raum

Um die Form und Absicht des ortsspezifischen Theaters begreifen zu können als eine Kunst, die im öffentlichen Raum stattfindet und nicht im klassischen Theaterhaus, muss zunächst der Begriff „Raum“ definiert werden.

Ein Raum wird bestimmt durch die Bewegungen, die in ihm stattfinden, also der Geschwindigkeit und Richtung, die in dem Raum vorherrschen. Der Raum als solcher besitzt demnach keine eigene Festigkeit, sondern ist das Resultat von Aktivitäten, die in ihm stattfinden, also Handlungen und Bewegungen.³⁴

Die Funktion eines Raumes lässt sich durch die für ihn bestimmte Tätigkeit erschließen. Auch die Lage und architektonische Ausgestaltung eines Raums nimmt Einfluss auf die vorherrschenden Werte.

Ein Raum hat also sowohl eine praktische als auch eine symbolische Funktion. Beide sind allerdings dem gesellschaftlichen Wandel unterworfen. Funktionsweisen und Nutzungen eines Raums können sich verändern.

Aus dieser Tatsache macht sich das Theater einen Nutzen. Praktische Funktionen des Raumes können als Spielort für das Theater genutzt und für Aufführungszwecke ersetzt werden und die Symbolhaftigkeit des Raumes, sowie die damit verbundenen Werte, kritisch hinterfragt werden.³⁵

4.2 Den Raum als Spielpartner begreifen³⁶

Die Rede ist nicht nur vom öffentlichen Raum, dessen Merkmal die Theaterfremde ist, auch ein Raum im Theater kann gemeint sein, es geht vielmehr um die Gestaltung, Auffassung und neue Sichtweise auf den Raum.

Der offene Raum trägt auch dazu bei, dass es keine Trennung zwischen den Zuschauern und den Akteuren gibt, sie befinden sich auf einer gemeinsamen Ebene, das Stück wird zum gemeinsamen Erlebnis. Der Raum ist dabei Partner und Gegner zugleich. Er stellt Forderung sowohl an die Spieler als auch an die Zuschauer, sie müssen sich mit den besonderen Gegebenheiten des Raumes auseinandersetzen (z.B. Enge, Weitläufigkeit, schlechte Akustik, wenig Licht...), aber er bietet auch Hilfe an, indem er das Thema

34 Vgl. Lange, Marie – Luise, *Focus Schultheater 09*, S. 8

35 Vgl. Schmidt, Maren, „Spielräume nutzen“, *Focus Schultheater 09*, S. 55

36 Vgl. Wenzel, Karl - Heinz, *Theater in B.E.S.T. - Form*, S. 41ff

Die nachfolgenden Ausfuhungen beziehen sich alle auf das genannte Buch

mitgestaltet und den Spielern Impulse und Spielmöglichkeiten liefert.

Der Raum gibt (bestenfalls) die dramaturgische Gestaltung des Stücks vor und bestimmt den spezifischen Spielstil, deshalb kann das Stück nur in Korrelation mit dem Raum entwickelt werden.

Der Vorteil des offenen Raumes gegenüber dem traditionellen Theaterraum ist, dass in ihm individuelle Geschichten entstehen, er regt zur Fantasie an und verleiht den Spielern und dem Stück etwas Geheimnisvolles, was zwar für den Zuschauer nicht immer leicht zu greifen, aber dennoch spürbar ist.

Betrachtet man nun wieder den klassischen Theaterraum, wird zwar schnell deutlich, dass dieser viel klarer auf Theater verweist und den fiktionalen Rahmen stellt, dennoch muss er erst künstlich gefüllt werden und bietet dabei längst nicht so große Vielschichtigkeit wie ein offener Raum.

Wird ein offener Raum zur Spielstätte, besteht die Möglichkeit, ihn als realen oder als symbolischen Raum zu nutzen. Im Sinne des reales Raumes würde dies bedeuten, den Ort als den zu nutzen, der er ist und ihn nicht künstlich zu einem anderen Raum umzugestalten. Wird beispielsweise eine Diskothek zur Spielstätte, bleibt sie eine Diskothek und Themen wie Männer- und Frauenrollen, wie sie an diesem Ort tatsächlich thematisiert werden, sind Inhalt des Stücks.

Bietet sich eine reale Assoziation mit einem Raum nicht als Stoff für ein Stück an, kann der symbolische Charakter des Raums, also die baulichen Eigenheiten sowie die Atmosphäre, die der Raum mit sich bringt, als Anregung für ein Theaterprojekt genutzt werden. Ein stillgelegtes Schwimmbecken kann beispielsweise das Thema Gewalt hervorbringen, weil der Ort mit einem Schwimmwettbewerb assoziiert wird und damit zur theatralen Metapher für den alltäglichen Überlebenskampf wird.

Der Vorteil dieser nicht theatralen Räume ist die Verhinderung von routinierten Abläufen durch die Fremdheit und ungewöhnliche Baustruktur des Raumes, die meist keine klaren Grenzen vorgibt. So entstehen auch keine klassischen Stückabläufe mit festgelegten Abgängen von links oder rechts.

4.3 Zur Aneignung fremder Räume

Aus der Sicht der Spieler und Spielleiter wird ein fremder, Theater ferner Raum zuerst mit einer ablehnenden, misstrauischen Haltung begutachtet. Es schwingt bei jedem eine

gewisse Angst vor der Aneignung des Raumes mit, der starke Kontrast zum traditionellen Theater führt erst einmal zur Verunsicherung, denn in einem offenen Raum (Kaufhaus, Park, leerstehende Fabrikhalle) herrscht Realität und nicht Fiktion.

Der oftmals "tote", verstaubte und brach gelegene Raum muss erst mit seinen äußerlichen und materiellen Gegebenheiten erfahrbar gemacht und physisch in Besitz genommen werden.

Erst wenn dem Spieler der Zustand des Raumes klar ist, ist szenisches Ausprobieren und Entwickeln möglich. Als nächster Schritt steht eine Reanimierung des Raumes an, er muss meistens geputzt und aufgeräumt werden, hier und da bedarf er einer Aufrüstung und letztlich richten sich die Spieler in ihm ein. Diese Arbeitsphase lässt nicht nur stückweise das Fremdheitsgefühl gegenüber dem Raum verschwinden, sondern schweißt auch meistens die Gruppe der Spieler enger zusammen.

Nun ist der Raum nicht mehr fremd, es entsteht eine ganz eigene, von einer sensiblen Gemeinschaft getragene Atmosphäre. In dem Raum wurde eine spezifische Realität geschaffen, die die Spieler inspiriert und mit Fantasie beflügelt. Die Spieler sind nun so sensibilisiert für den Raum, dass sie ein Gespür dafür entwickeln, welcher theatrale Spielstil darin angebracht ist, beispielsweise haben sie sich auf die akustischen Eigenheiten oder die ungewöhnliche Architektur des Raumes eingestellt und einen angemessenen Umgang damit gefunden.

Das Vertraut sein mit dem Raum ermöglicht den Spielern erst ein authentisches Spiel.

Zusammenfassend könnte die Aneignung des Raumes m.E. als eine Aneignung vom fremden Raum zum vertrauten, vom vertrauten Raum zum theatralen Raum, beschrieben werden.

Die unterschiedlichen Spielräume lassen eine Vielzahl von Spielimpulsen und Geschichten bei den Spielern entstehen durch die Art des Raumes und die darin vorhandenen Einrichtungsgegenstände. Zunächst wird der Raum dabei auf seine natürliche Funktion und Bestimmung untersucht. Die Ideen entwickeln sich also zunächst aus den realen Gegebenheiten des Raumes heraus, bevor wahllos Ideen hinein projiziert werden. Erst nach und nach, durch das Vertraut machen mit dem Raum, können realistische Begrenzungen aufgelockert werden und die realistischen Handlungen mit scheinbar Ungewöhnlichem, Absurdem erweitert oder kombiniert werden.

Auch bei der technischen Ausgestaltung sollte darauf geachtet werden, die charakterliche Eigenheit jenen Raumes beizubehalten und ihn nicht zur Theaterbühne zu machen oder in ihm eine künstliche Kulisse zu schaffen. Reguläre Bühnentechnik sollte kaum verwendet werden und dann nur so, das der Raum möglichst realistisch bleibt. Der reale Charakter eines Kellers bleibt nur erhalten, wenn er möglichst wenig ausgeleuchtet wird und nicht in traditioneller Weise einer Beleuchtung wie sie im Theater vorzufinden ist.

Auch wenn der ungewöhnliche Raum den Spielern zunächst fremd erscheinen mag, befindet er sich doch in einem viel natürlicherem Raum, als wenn er auf einer Bühne mit künstlicher Kulisse steht. Es wird also kein fiktionales, künstliches Verhalten von ihm abverlangt, sondern er darf seine Grundbefindlichkeit gegenüber dem Raum beibehalten. Wenzel beobachtete, dass die Spieler, besonders nicht professionelle Jugendliche eine viel intensivere, theatrale Wirkung erzielen konnten, wenn ihnen die Grundstruktur des natürlichen Raumes klar war und diese wegen ihrer Nicht – Funktionalität keine Überforderung für die Spieler darstellte. Auch wenn der Spieler sich zunächst auf Grund des ungewöhnlichen Raums entsprechend unsicher verhält, ist er im Stande, fast unmerklich aus seiner eigenen Person heraus ein theatrales Spiel zu entwickeln. So kann ein glaubwürdiges, authentisches Spiel entstehen, wodurch gleichermaßen ein aufgesetztes Spiel von Beginn an vermieden wird.

4.4 Praxisbeispiel „Bewegt“

Theater im Hinterhof

Anlässlich des 6.Theatermarathons in Heidelberg entwickelten wir, eine fünfzehn köpfige Gruppe angehender Theaterpädagogen, im Rahmen unserer Ausbildung ein Theaterstück. Als Spielort wurden die Hinterhöfe Heidelbergs gewählt.

Nachdem wir das Thema „ B e w e g t“ für unser Stück festgelegt hatten, schrieben wir einige Gedanken und Texte dazu nieder. Dabei ging es um Assoziationen zu dem Wort „Bewegt“, um Geschichten darüber, was uns bewegt hat und Fragen, bei denen wir uns damit auseinandersetzten, was uns Menschen heute noch bewegt. Das Ergebnis war ein breites Spektrum an Selbsterfahrungen, die geschildert wurden, eine Sammlung mit Sprichwörtern und Redewendungen sowie gesellschaftskritischen Fragen zum Thema. In einem nächsten Schritt sollte es darum gehen, eine Rahmenhandlung für das Stück zu finden und einen Spannungsbogen zu erstellen. Wir hielten zunächst Vorschläge und

Ideen der Gruppe fest, sammelten, welche Aussage wir mit dem Stück treffen wollten, auch erste Inszenierungsvorschläge wurden geäußert. Trotz vielfältiger Ideen blieben wir zunächst in der verbalen Auseinandersetzung hängen und alles blieb imaginär, wodurch jeder eine individuelle Vorstellung entwickelte, was wiederum zu Missverständnissen und Unklarheiten in der Gruppe führte. Es war eine gewisse Unzufriedenheit und Unklarheit in der Gruppe spürbar. Darum wurden erste Ideen in die Praxis umgesetzt, Szenen wurden in Kleingruppen inszeniert, die Proben fanden dabei in den Räumen der Theaterwerkstatt statt. Es folgte an dieser Stelle also noch keine Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Aufführungsort, dem Hinterhof der Theaterwerkstatt.

Bei dem nächsten Treffen inspizierten wir diesen Hinterhof, was große Skepsis in der Gruppe auslöste. Das Resultat war ein Plädoyer dafür, die Aufführung doch im Inneren des Hauses stattfinden zu lassen.

Hier bestätigte sich genau die Art der misstrauischen und ablehnenden Haltung, von der Wenzel bei der Aneignung von Räumen spricht.

Die Aufführung im Hinterhof stattfinden zu lassen schien für die Gruppe mit einem zu großen und unverhältnismäßigen Aufwand verbunden zu sein, der zusätzlichen Arbeit abverlangt (Laub rechen, Bäume schneiden, fegen...).

Der Raum warf außerdem Unklarheiten und Fragen bei uns auf, wie: „was machen wir, wenn es regnet?“ „wie kann man den dunklen Hinterhof beleuchten?“ „wie ablenkend sind die Nebengeräusche der Straße?“ und vor allem „wo positionieren wir die Zuschauer?“,

Fragen, die bei einer Inszenierung für die Bühne und einen häuslichen Raum so sicher nicht aufgekommen wären. Wir wussten, dass wir nicht die übliche Ausstattung einer Bühne vorfinden würden bzw. nach draußen verlegen konnten. Das Spiel im Freien brachte also gewisse Schwierigkeiten mit sich, die wir bedenken und lösen mussten.

An diesem Punkt war es an uns, den Raum mit seinen Gegebenheiten anzunehmen, dazu mussten wir uns auf ihn einlassen, ihn -wie Wenzel schreibt - physisch in Besitz nehmen³⁷. Erst nach einer gemeinsamen Aufräumaktion, ohne den Raum seiner natürlichen Vegetation zu berauben und Einiges als gegeben hinzunehmen wie beispielsweise Unebenheiten und Löcher im Boden, einen großen Laubhaufen, den wir

37 Nachzulesen in: Wenzel, Karl - Heinz, Theater in B.E.S.T. - Form, S. 41f

nicht beseitigen konnten, sowie einige gelagerte Materialien, die wir nicht wegschaffen konnten, gelang uns eine Aneignung des Raumes.

Nun sahen wir den Raum als Inspiration, der uns vielfältigste Spielmöglichkeiten bot. Schwierigkeiten wurden als Herausforderungen angenommen, ein jeder brachte sich mit Lösungsvorschlägen ein und zeigte eine große Bereitschaft sich für die Verwirklichung von Ideen einzusetzen. Dies war der Zeitpunkt, an dem die Skepsis überwunden wurde und die anfänglich empfundene Fremdheit zugunsten einer Offenheit und Experimentierfreude der Gruppe wich, was gleichermaßen das Gefühl der Gemeinsamkeit kräftigte.

Als wir uns nun wieder mit der Inszenierung unseres Stücks befassten, war ein ganz anderes Arbeiten als zuvor möglich. Nachdem wir uns vorher Szenen überlegt und diese in den Raum integrierten hatten, liessen wir uns nun von der Baustruktur des Raumes inspirieren. Zunächst testeten wir alle Möglichkeiten der Raumbegehung aus und nahmen ihn aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln wahr. Plötzlich entstanden aus dem Raum heraus Ideen für unseren Handlungsrahmen „Lebensphasen“, den wir dem Stück gegeben hatten.

Der Hinterhof ist mit einem engen Gang verbunden (teilweise durch eine Terrasse überdacht), der auf der anderen Seite des Hauses wieder ins Innere führt, so dass ein Rundgang möglich ist.

Der enge, gemauerte Gang ließ die Idee eines Geburtskanals entstehen, von dem aus sich der Lebensweg langsam fortsetzt (richtig Hinterhof) um letztlich wieder auf die Ausgangsposition, den engen Gang, zu gelangen und damit den Kreislauf des Lebens darzustellen. Ein erhöhter Mauervorsprung ließ eine Szene entstehen, bei der es um ein Mädchen geht, welches ein Erlebnis auf dem 5 Meter Sprungbrett schildert. An diesem Beispiel wird die beschriebene Nutzung der Spielimpulse, die der Raum gibt, deutlich, wenn man ihm offen begegnet.

Wir haben den Raum sowohl als Spielpartner als auch als Gegner erfahren, ihn als dramaturgisches Gestaltungsmittel genutzt und uns unseren eigenen theatralen Raum erschaffen. Dadurch ist eine eigene Geschichte gespickt mit persönlichen Erlebnissen und authentischen Spielmomenten entstanden, die von einer gemeinschaftlichen und spezifischen Atmosphäre getragen wurde.

5. Der Zuschauer

Nicht erst durch aktuellste Theaterformen des zeitgenössischen Theaters bekommt der Zuschauer eine neue Funktion zugeschrieben, schon beim epischen Theater nach Brecht, rückte er in den Mittelpunkt des Geschehens und musste sich als ein wacher, kritischer, hinterfragender Zuschauer zeigen.³⁸

Dennoch ist der Zuschauer im klassischen Theater als autonomer und objektiver Beobachter kultiviert worden, der nicht in der Gesamtheit des Publikums auffiel und sich weitestgehend vom Bühnengeschehen distanzieren konnte.³⁹

Damit entwickelte sich bei den Zuschauern eine traditionell geprägte Erwartungshaltung an das Zuschauen, die in Zeiten der Postmoderne zur Irritation des Zuschauers führt.

5.1 Die Rolle des Zuschauers

Zunächst erscheint es dem Zuschauer ungewohnt, individuelle Wahrnehmungsperspektiven einnehmen zu können.

Die Nutzung unterschiedlicher theatraler Mittel, den Einsatz von Medien, mehrerer Spielorte, die gleichzeitig bespielt werden und das Einbeziehen der Zuschauer in das Geschehen auf der Bühne, stellt diesen vor neue Herausforderungen und eröffnet ihm gleichzeitig neue Freiheiten. So muss er stets Entscheidungen treffen was er sehen will, und worauf er sein Fokus richtet und darf nicht die Erwartung haben gleich alles verstehen zu wollen. Seine Wahrnehmung muss offen bleiben, dann erst ist es ihm möglich, an unterschiedlichen Stellen Verknüpfungen herzustellen, Gesehenes mit neuem Wissen neu zu interpretieren und sich so allmählich das Große Ganze zu erschließen. Hat der Zuschauer die ersten Unsicherheiten seiner neuen Zuschauerrolle überwunden, kann er sich auf die ungewohnte Art der Wahrnehmung einlassen und das neue Seherlebnis und die Möglichkeit alles Erlebte individuell miteinander verknüpfen zu können als neu gewonnene Freiheit des Zuschauens erleben.⁴⁰

Nun wird diese strikte Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren allerdings schon durch Veränderungen der Innenarchitektur in Spielhäusern aufgelockert, indem Bühne und Zuschauerraum nicht mehr unbedingt baulich fixiert werden.

38 Vgl. Sieburg, Angelika, „Vorwort“, *Paradoxien des Zuschauens*, S. 7f

39 Vgl. Deck, Jan, „Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater“, in: *Paradoxien des Zuschauens*, S. 9ff

40 Vgl. Wenzel, Karl - Heinz, *Theater in B.E.S.T. - Form*, S. 76ff

So kann der Bühnenraum beispielsweise mittig sein und die Zuschauer sitzen außen herum, oder aber die Bühne wird zum Zuschauerraum und die Sitzreihen des Zuschauerraumes zur Spielfläche der Akteure. Spieler und Publikum begegnen sich somit auf einer Ebene. Theater wird zum Live – Art Erlebnis, der Zuschauende kann gleichzeitig sowohl den künstlerischen Prozess verfolgen als auch die künstlerische Rezeption, indem zeitgenössische Theaterformen die Rolle des Darstellers und des Zuschauers sowie ihr Verhältnis zueinander reflektieren. Dies wirft kritische Fragen beim Betrachter auf und bietet somit eine Ebene, auf der Kommunikationskontakt zwischen den Darstellern und Zuschauern entstehen kann.

Diese Form der Zuschauerpartizipation verstanden politisch-künstlerische Alternativbewegungen der 60er und 70er Jahren als eine Möglichkeit der Einsicht in gesellschaftliche Zwänge und einer Aufhebung gesellschaftlicher Konversationen. Diese Absicht wird inzwischen nicht mehr verfolgt.

Der Zuschauer darf sich also als eine Art Koautor verstehen, denn jede Form von Reaktion des Zuschauers verändert den Verlauf des Stücks.⁴¹

Theater lässt sich als eine Beziehungskunst bezeichnen. Die Akteure zeigen oder sagen etwas, was der Zuschauer durch Sehen und Hören wahrnimmt und reflektiert. Daher kann Theater nicht ohne die Anwesenheit von Zuschauern stattfinden. Die aktive Rolle des Zuschauers setzt eine gewisse Freude am Mitgestalten und Hervortreten voraus und verlangt von ihm, sich auf Unvorhersehbares gefasst zu machen und damit eine Bereitschaft zum Risiko einzugehen.⁴²

Ein weiteres Indiz für die Mitverantwortlichkeit der Zuschauer am Bühnengeschehen ist die Tatsache, dass die Produktion, also Herstellung eines Stückes, die ja vor allem im performativen Theater abhängig von der Beteiligung der Zuschauer ist und die Rezeption, also die Betrachtung und Wertschätzung der künstlerischen Darbietung durch den Zuschauer, in der selben Raumzeit stattfindet. Der Zuschauer spürt Anspannung, Ermüdung, aber auch den Ehrgeiz bis zum Schluss durchzuhalten. Er ist Zeuge des Geschehens und trotz seiner Erscheinung in der Gesamtheit des Publikums isoliert, da er für sich allein mit seiner subjektiven Wahrheit steht. Der Zuschauer ist überfordert, denn er kann nicht alles, was Gleichzeitigkeit auf der Bühne geschieht und teilweise noch durch den Einsatz von Medien verstärkt wird, wahrnehmen und

41 Vgl. Sieburg, Angelika, „Vorwort“, Paradoxien des Zuschauens, S. 7f

42 Vgl. Weiler, Christel, „Dialog mit dem Publikum“, Paradoxien des Zuschauens, S. 27f

einordnen. Absurdität, wie sie teilweise auf der Bühne vorzufinden ist, führt zur Irritation des Zuschauers, da ihm seine Verhaltensregeln dabei nicht offensichtlich sind. In solchen Situationen zieht er sich zurück, versucht möglichst unauffällig zu wirken um bestehende Bilder auf der Bühne nicht durch irritiertes Gelächter zu zerstören und dadurch auffällig zu werden, wodurch er ja wieder Verantwortlichkeit auf sich nehmen würde.

Der Zuschauer tritt also in unterschiedlichen Rollen hervor, mal als stiller Beobachter, dann als subjektiver Zeuge des Geschehens und nicht selten auch als Voyeur, dessen Blicke und Verhaltensweisen ihm ständig wieder vor Augen geführt werden und er wird dazu angehalten, eine Haltung zu dem Stück einzunehmen. Die Zuschauer sind also nicht nur Beobachter und keineswegs sind es jene, die sich entspannt zurücklehnen können und völlig distanziert von ihrem eigenen Leben ein Stück konsumieren. Die Akteure spiegeln die Haltung der Zuschauer, holen sie in das Spiel hinein und sorgen dafür, dass die Zuschauer beispielsweise eine reale Bedrohung ihres Lebens empfinden, während sie gleichzeitig eine Rolle in dem Stück spielen oder zumindest gedanklich einnehmen.

Theater in dieser Form der Übergriffigkeit sorgt dafür, dass die Zuschauer sich schuldig fühlen, wenn ihnen etwas im Verlauf des Stücks entgangen ist (was gleichzeitig oftmals als Mittel zeitgenössischer Theaterformen eingesetzt wird) oder aber sie für ihr Empfinden zuviel gesehen haben, also mit Dingen konfrontiert werden, denen sie sich lieber entzogen hätten.⁴³

Für den Zuschauer ist die Art und Weise der Inszenierung, der Genussreiz an Absurditäten, Enttabuisierungen oder unerwarteten Stilbrüchen oftmals interessanter als das Werk selbst.⁴⁴

43 Vgl. Malzacher, Florian, „*There is a Word for People like you. Audience*“, Paradoxien des Zuschauens, S. 48ff

44

5.2 Theater im Hinterhof

Um nun die Rolle des Zuschauers an einem Praxisbeispiel zu erläutern, werde ich mich erneut auf das Stück „Bewegt“ beziehen.

Der ungewöhnliche Ort der Aufführung und vor allem die Tatsache, dass wir ein Stationen-Theater entwickelt hatten, liess die Frage der Zuschauerpositionierung erneut aufkommen. Zuerst entschieden wir uns dafür, keine Sitzgelegenheiten aufzustellen, einerseits wegen des geringen Platzes und andererseits um die Zuschauer nicht auf eine Stelle zu fixieren, von der aus sie zusehen, da wir durch die fortlaufenden Stationswechsel keinen beständigen Spielort hatten.

Wie aber sollten wir den Zuschauern verständlich machen, wohin sie als Nächstes schauen bzw. gehen und wie sie sich an diesem Ort positionieren sollten (alle auf einer Seite, auf zwei Seiten verteilt um uns herum im Kreis...). Wir legten schließlich Akteure fest („Platzanweiser“), die die Zuschauer von einer zur nächsten Station mitnahmen. Mal geschah dies nur durch eine heranwinkende und dann wieder Stopp zeigende Geste, an anderen Stellen über eine direkte Kommunikation mit den Zuschauern „Folgen Sie mir bitte, kommen sie hier rüber, suchen Sie sich einen Platz, herzlich willkommen...“.

Für uns Spieler bedeutete dies ein hohes Maß an Flexibilität und Verantwortungsbewusstsein für die Zuschauer. Da wir die Anzahl der Zuschauer nur ungefähr abschätzen konnten, mussten wir uns darauf einstellen, möglicherweise eine kleinere Spielfläche zur Verfügung zu haben als bei den Proben, weshalb Bewegungen teilweise kleiner ausgeführt werden mussten und wir uns spontan in einer Szenen anders als gewohnt aufstellen mussten (enger zusammen, anders ausgerichtet...).

Das Verantwortungsbewusstsein für den Zuschauer ergab sich daraus, dass wir stets dafür Sorge tragen mussten, die Zuschauer sanft aber bestimmt in eine Richtung zu drängen, dass möglichst jeder etwas sehen konnte, bevor die nächste Szene gespielt wurde. Gleichzeitig mussten wir uns darüber im Klaren sein, dass es je nach Anzahl der Zuschauer nicht immer möglich sein konnte, allen einen optimalen Platz zu verschaffen. Der Umgang mit dem Zuschauer wurde gewissermaßen Teil der Aufführung und reglementierte den Ablauf des Stücks schon im Vorfeld, so dass eine Konzentration allein auf das Stück nicht möglich war.

Eine Szene, die im Gang stattfinden sollte, wurde von uns so inszeniert, dass es möglich war, die Zuschauer von beiden Seiten des Ganges zuschauen zu lassen. Dies gelang uns indem wir die Szene verdoppelten und sie gleichzeitig in zwei verschiedene Richtungen spielten.

Die Begegnung mit dem Zuschauer auf einer Ebene, die Überschreitung der Grenzen durch Distanzlosigkeit und der starke Fokus auf den Zuschauer war für mich ebenso neu und ungewohnt wie für die Zuschauer selber. Erst während der Aufführung stellte ich fest, welche Überwindung es den Zuschauer teilweise kostete über eine Spielfläche zu laufen, um von einem zum nächsten Spielort zu gelangen und damit gewissermaßen die gewohnten Grenzen zwischen Zuschauer- und Bühnenraum zu durchbrechen.

Ein Teil des Ganges war beispielsweise mit weißem Papier ausgelegt, nachdem wir dort zu Beginn eine Szene gespielt hatten, mussten die Zuschauer darüber gehen um zum nächsten Spielort zu gelangen. Sie mussten also gewissermaßen die Spielfläche betreten und mit ihren Schuhen beschmutzen. Die zuvorderst stehenden Zuschauer waren zunächst zögerlich, das Papier zu betreten und taten dies dann teilweise mit vorsichtigen Schritten ganz am Rande entlang.

Irritation und Erstaunen war auch dann in den Gesichtern der Zuschauer abzulesen, wenn wir unerwartet mitten ins Publikum liefen und uns durch die Zuschauer hindurch drängten.

Nicht selten kam es dann dazu, dass sie auswichen und sich einen anderen Platz suchten, der gleich darauf wieder von uns bespielt wurde. Das Stück setzte also auch beim Zuschauer ein hohes Maß an Flexibilität, Gelassenheit und Wachsamkeit voraus. Manche der Zuschauer konnten mit dieser Form des Zuschauens und den an sie gestellten Anforderungen umgehen, andere fühlten sich offensichtlich gestört und verärgert ständig von ihrem Platz ausweichen zu müssen und teilweise nichts sehen zu können. So wurden die Zuschauer gleichsam zu Mitspielern, da sie immer wieder in Bewegung kamen, sich bei jedem Platzwechsel wieder neu auf das Spiel fokussieren mussten und jedes mal eine andere Perspektive einnahmen. Der Rhythmus des Stückes übertrug sich gleichsam auf den Rhythmus der Zuschauer.

Schön war es zu beobachten, wie nicht nur wir als Spieler nach und nach vertrauter mit dem jeweiligen Publikum und dessen Umgang wurden, sondern wie sich auch das Publikum während des Stückes an seine neue Rolle gewöhnte, wenn es sich auf diese

Form eingelassen hatten und Unerwartetes nicht mehr als Irritation, sondern als spannende Herausforderung annahm.

Durch die direkte Konfrontation konnte sich der Zuschauer kaum den Geschehnissen entziehen, weil er unterbewusst animiert wurde die Darstellung der Sprachentwicklung eines Kindes nachzuahmen, sich dann plötzlich in einer Horde spielender, rücksichtsloser Kinder wiederfand und am Ende geduldig einer Gruppe alter, langsamer Menschen hinterher gehen musste.

Der Zuschauer hat sich also nicht nur rein kognitiv mit den unterschiedlichen Lebensphasen eines Menschen auseinandergesetzt, sondern war gewissermaßen gezwungen sich deren Rhythmus und Tempo anzupassen.

Das Stück wurde so zum gemeinsamen Erlebnis, der Zuschauer ist mit uns aufgewachsen und er ist mit uns gealtert.

6. Schlussbetrachtung

Im Verlauf der Arbeit wird deutlich, dass sowohl die Akteure als auch die übergroße Mehrheit der Zuschauer auf klassische Theatertexte und verstehbare Sinnzusammenhänge gepolt sind. Der Spieler hat Normen dafür, was es braucht, um "richtiges" Theater spielen zu können, der Zuschauer hat Normen dafür, was und wo er etwas sehen möchte, um "richtiges" Theater zu erleben. Somit stellt das postmoderne Theater eine Herausforderung für alle Beteiligten dar.

Es gilt daher Spieler und Zuschauer aus ihrem konventionell geprägten Bild von Theater herauszulocken.

Ein geübter Theatergänger beherrscht die Spielregeln des Theaters und weiß sich angemessen zu verhalten, das postdramatische und ortsspezifische Theater verlangt eine Umstellung vom Zuschauer. Hier gelten andere Regeln, auf die sich der Zuschauer des klassischen Theaters erst einlassen muss.

Ebenso wird den Spielern abverlangt sich auf eine neue Art des Theaterspielens einzulassen, dem neuen Raum wach, offen und neugierig zu begegnen und darauf zu vertrauen, dass dieser Impulsgeber für eine Stückentwicklung ist. Daraus, und durch die Auseinandersetzung mit dem Raum in dieser Arbeit, lässt sich schlussfolgern, welche immense Wirkung von dem Raum ausgeht, der bespielt wird, vorausgesetzt Spielern,

Spielleiter und letztlich auch Zuschauern gelingt es sich auf dessen Besonderheiten einzulassen.

Auf die eingangs gestellte Frage nach den Zuschauern lassen sich folgende Rückschlüsse ziehen:

Das ortsspezifische Theater ermöglicht dem Zuschauer, einen offenen, vielseitigen Blick aus unterschiedlichen Perspektiven einzunehmen, es gibt ihm die Freiheit und stellt ihn damit zugleich vor die Schwierigkeit zu entscheiden, was und von wo er zuschauen möchte. Was der Zuschauer also mitbringen muss um sich für Theater im öffentlichen Raum zu interessieren, sind schlicht und ergreifend Neugierde, Offenheit und eine gewisse Risikobereitschaft. Mit der Bezeichnung des aktiven Zuschauers ist daher nicht das aktive Handeln, sondern das aktive Denken und Sehen gemeint. Der Zuschauer wird schon dadurch zum aktiven Zuschauer, indem er mit ungewohnten Situationen und Handlungsabläufen konfrontiert wird und eine Haltung dazu einnimmt, sich oftmals selbst den Zusammenhang eines Stücks erschließen muss, vor allem dann, wenn dieses collagenhaft ausgearbeitet ist oder der Einsatz von Sprache so gering gehalten ist, dass er eine zusätzliche und oftmals erwünschte Erklärung des Stücks nicht gewährleistet. Indem er seine eigene Perspektive einnimmt und teils selektieren muss, weil er möglicherweise mit mehreren Handlungsabläufen und dem Einsatz von Medien gleichzeitig konfrontiert wird, erstellt er sich sein eigenes, ganz individuelles Werk und kann so zweifelsfrei als aktiver Mitspieler betrachtet werden. Dann wird auch Theater im öffentlichen Raum nicht zu einem belanglosen, sondern zu einem individuellen, aktiven Erlebnis.

Nun bleibt noch die Frage nach den Aufgaben der Spielleitung zu klären der die eingangs genannte Balance zwischen der Gesellschaftsrelevanz und der künstlerisch-ästhetischen Anforderung herzustellen hat.

Meines Erachtens hängt dies maßgeblich davon ab, ob oder wie gut es dem Spielleiter gelingt die Spieler an den neuen Ort heranzuführen.

Eine gute Spielleitung sowohl in Bezug auf die Spieler als auch auf die Zuschauer ist dann geglückt, wenn die Spieler es geschafft haben darauf zu vertrauen, dass der Theater- fremde Raum genug Spielimpulse sendet, er eine wesentliche Eigenwirkung hat, die es zu entdecken gilt und es ihnen gleichzeitig gelingt, ihre Lebenswelt und Themen, die sie beschäftigen, darin einzubetten. Dann wird dem Ort kein Thema

künstlich übergestülpt und dem Zuschauer kein referenzielles „als-ob“ sondern ein authentisches Spiel dargeboten, mit einem spezifischen aber deutlichem künstlerisch-ästhetischem Wert. Und wenn es dann den Spielern mit Hilfe der Spielleitung gelingt, das eigene Erlebte auf authentische Weise auf eine verallgemeinernde Ebene zu transportieren, die es dem Zuschauer ermöglicht, sich selbst in der Rolle oder dem Thema des Stückes wiederzufinden, ist auch der gesellschaftlichen Relevanz Rechnung getragen.

Es zeigt sich also, dass Ort, Zuschauer und Akteure stets in einer engen Wechselwirkung miteinander stehen und in Einklang miteinander zu bringen sind, um dann hoffentlich die Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers zu durchbrechen und ihn zu einem aktiven, begeisterten und neugierigen Theatergänger des zeitgenössischen Theaters zu machen.

7. Literaturverzeichnis:

Brook, Peter (¹⁰1983): Der leere Raum. Berlin.

Deck, Jan/ Sieburg, Angelika (Hg.) (2008); Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld.

Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main.

Pfeiffer, Malte (o.J.): Theater des Handelns. Strategien der Performance-Art als Methode in der Theaterarbeit mit Jugendlichen. Weinheim.

Schulze, Gerhard (²2005): Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main.

Wenzel, Karl – Heinz (²2008): Theater in B.E.S.T- FORM. Plädoyer für ein anderes Jugendtheater. Weinheim.

Zeitschrift

Bundesverband Theater in Schulen e.V. (Hg.): Spielraum. Stadtraum. Fokus Schultheater 09. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung. Hamburg 2010. S. 8-61

Lexika

Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gerard (Hg.) (⁵2007): Theaterlexikon 1. Hamburg.

Hugh, Keith u.a. (2001): Pons Standardwörterbuch. Englisch – Deutsch, Deutsch – Englisch. Stuttgart

Internetquellen

<http://www.buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/theaterzitate.html> [01.10.12]

<http://blog.zhdk.ch/stadtalsbuehne/files/2012/01/MATZKE-TOURISTEN-PASSANTEN-MITBEWOHNER.pdf> [22.09.12]

http://194.95.94.66:8080/sites/theaterpaedagogik/content/e348/e110993/e110995/infoboxContent111000/OrtsspezifischesArbeiten_ger.pdf [22.09.12]

8. Plagiatserklärung

Ich versichere, dass ich die Arbeit ohne fremde Hilfe angefertigt und mich anderer als der von mir angegebenen Schriften und Hilfsmittel nicht bedient habe.

Ort, Datum

Unterschrift