

# **Vom Auszug aus den Häusern**

## **Theater an besonderen Orten**

Markus Bassenhorst

**Im September 2009 inszenierte das Stadttheater Bern in den Wohnungen eines heruntergekommenen Vorstadt-Hochhauses Puccinis Oper „La Bohème“. Das Orchester spielte dazu in einem Einkaufszentrum und wurde mit hohem technischem Aufwand zu den Sängern, ins Internet und zu internationalen Rundfunk- und Fernsehanstalten übertragen. Der gewählte Ort und die mit ihm verbundene Thematik des Projekts erschienen den begeisterten Medien als etwas Besonderes und bisher nicht Gewagtes.**

**Wann aber gilt ein Ort, an dem Theater gespielt wird, als ein besonderer Ort, und wodurch zeichnet sich ein nicht-besonderer Ort aus? Diese Frage kann nur in Relation zu den historischen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, in denen das Theaterspiel verortet ist, beantwortet werden. Mit einem Blick auf ausgewählte Epochen des europäischen Theaters wird im Folgenden die These aufgestellt, dass nur aufgrund der Etablierung fester Bühnen überhaupt erst von einem Auszug aus den Theaterhäusern die Frage nach einem Theater an besonderen Orten relevant und interessant wird.**

### **Die ersten festen Theater**

Die Anfänge des europäischen Theaters liegen in kultischen Feiern mit rituellen Handlungen und spezifischen Formen theatraler Darstellungen an geheiligten Stätten. Im frühen Griechenland feierte das Volk mit Maskentänzen und chorischen Versen zu Ehren des Gottes Dionysos. Diese Feiern wurden im 6. Jahrhundert v. Chr. für staatstragende Zwecke funktionalisiert. So führte der Tyrann Peisistratos zu Ehren des Dionysos ein mehrtägiges Fest ein, in dessen Zentrum Prozessionen, Rituale und Aufführung von Theaterstücken standen. Hierfür wurden erstmals in der europäischen Geschichte Bauten für theatrale Darbietungen geschaffen. Dies waren Festspieltheater, in denen Aufführungen gezeigt wurden, die religiöse, kulturelle und politische Themen unauflöslich miteinander verbanden. Diese Freilichttheater besaßen bereits spezielle Theatermaschinerien, wie etwa einen Bühnenkran, mit dem das Niederschweben der Götterboten dargestellt wurde. Als Massentheater mit

mehreren tausend Zuschauern war der Ort dieses Theaters eine stehende Einrichtung geworden, in der sich die Bürger Griechenlands im Rahmen von Theaterstücken mit sozialen und politischen Themen auseinandersetzen. Hier setzte sich das Theater erstmals in der Geschichte von allgemeiner Volkskultur und rein rituellen Handlungen ab.

### **Die Entgrenzung des Theaters an den Höfen**

Mit der Wende zur Neuzeit wurden auf dem europäischen Kontinent die Errungenschaften der Antike wiederentdeckt. Erste Theateraufführungen fanden seit 1486<sup>1</sup> auf provisorischen Bühnen in den Festsälen der Höfe statt. Mit der Wiederentdeckung der Schriften Vitruvs zur Architektur wurden erste Theater nach antikem Vorbild gebaut, deren Form prägend für den Theaterbau der folgenden Jahrhunderte wurde.<sup>2</sup> Bemerkenswert ist, dass hier zum ersten Mal in der Geschichte Europas geschlossene und zu verdunkelnde Theaterbühnen errichtet wurden. Sie waren mit dynamischen Kulissen und bemalten Prospekten zur Schaffung perspektivischer Wirkungen sowie aufwendiger Theatermaschinerie ausgestattet. Diese äußerst spezialisierten Bühnen schufen illusionistische Verwandlungsräume. Mit der Verpflichtung von Autoren, wie etwa Molière, Corneille, Racine und Goldoni, die Dramen für das Repertoire der höfischen Bühnen schrieben, begann die Literarisierung des Theaters, das an den Höfen für mehrere Jahrhunderte zu stehenden Einrichtungen wurde.

Generell war theatrales Spiel zentrales Element höfischer Festkultur. Es diente der Darstellung von Macht und der Huldigung der Herrschenden. Der Alltag an den Höfen und insbesondere Zeremonielle wurden wie Theateraufführungen inszeniert und „jeder Festraum wurde zur Bühne.“<sup>3</sup> Das höfische Repräsentationstheater mit seinen Huldigungsspielen, Zwischenspielen und musikalischen Taneinlagen nahm spektakuläre Ausmaße an, für die die Festsäle nicht mehr ausreichten. Dieser erste Auszug aus den Theatern führte in die Gartenanlagen der Höfe und repräsentativen Plätzen. Barocke Kulissentheater wurden teils aus gewachsenen Materialien (Hecken, Baumalleen, etc.) unter freiem Himmel mit antikisierenden Aufbauten errichtet.<sup>4</sup> Triumphzüge wurden realisiert, bei denen auf prunkvollen Wagen

---

<sup>1</sup> Dies ist das Jahr der ersten belegten Aufführung eines Stückes von Seneca.

<sup>2</sup> Das erste feststehende, geschlossene Theater, das nach Vitruvs Aufzeichnungen mit statischen Kulissen erbaut wurde war das 1585 in Vincenza eröffnete Teatro Olimpico.

<sup>3</sup> Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, 1999, S.40

<sup>4</sup> Vgl.: Janich, Ingeborg: Heckentheater. In: Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. Reinbek, 1992, S.385

kostümierte Darsteller Tänze, Gesänge und Rezitationen aufführten. Im deutschsprachigen Raum wurde zur Geburt des bayerischen Thronfolgers Max Emanuel 1662 ein Fest mit Triumphzügen, Feuerwerk, mehrtägiger Jagd, Opernaufführung, Ritterspielen und einer Flottenschlacht mit Seeungeheuer auf der Isar inszeniert. Der Drang zu möglichst spektakulären Inszenierungen führte im höfischen Kontext zur Entgrenzung des Theaters und fand ihren Höhepunkt in den Inszenierungen Ludwigs des XIV. Das gesamte höfische Leben wurde theatralisiert.

### **Das Theater des Bürgertums**

Das finanziell und gesellschaftlich erstarkende Bürgertum erbaute seit Mitte des 17. Jahrhunderts eigene bürgerliche Theaterhäuser. Die Absicht dieser Bühnenvorhaben war es, „den Zuschauer zu belehren, zu bessern, zu rühren, zu erheben, zu bilden, zu unterhalten.“<sup>5</sup> Wie auch die höfischen Theater waren diese Bühnen durch eine Rampe sowie einen Portalrahmen vom Publikum abgetrennt und verfügten über eine hoch spezialisierte Bühnentechnik. Das bürgerliche Publikum sah bis ins 20. Jahrhundert hinein durch den Rahmen der „Guckkasten-Bühne“ im Sinne naturalistischer Theatertheorien einer scheinbar unbemerkt ablaufenden Handlung zu. Es entstand der Eindruck einer imaginären „vierten Wand“. Die Darsteller schienen die Zuschauer nicht zu bemerken und konnten somit ein glaubwürdiges Spiel präsentieren. Eine Interaktion zwischen Schauspielern und Zuschauern war nicht gewollt. Das Theater war das zentrale Bildungs- und Erziehungsinstrument der bürgerlichen Gesellschaft und die Theaterbühnen lösten alle Anforderungen an dieses Theaterkonzept ein. Bürgerliche Dramenautoren schrieben ihre Stücke explizit für diese Räume. Ein Verlassen dieser Bauten schien für das bürgerliche Theater nicht mehr nötig bzw. möglich.

### **Mit der Avantgarde gegen die bürgerlichen Theaterhäuser**

Die Avantgarde-Bewegung griff das bürgerliche Theater und zentrale Elemente des bürgerlichen Theaterbaus seit den 1870er Jahren radikal an. So forderte sie die Abschaffung der Guckkastenbühne und der Rampe, da sie den Zuschauer von den Aktionen der Schauspieler distanzieren zur Passivität verdammt. Vorbilder eines zukunftsweisenden Theaters sahen die Avantgardisten hingegen in den Bühnen des

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte, Erika: A.a.O., 1999, S. 269

antiken, des mittelalterlichen und des volksnahen elisabethanischen Theaters. Sie kritisierten es als „Illusionierungstheater“, das soziale und psychologische Wirklichkeiten<sup>6</sup> vortäusche, ohne sie wirklich zu ändern.

Außerdem forderten sie, dass theatrale Kommunikation auf die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern verlegt werden müsse. Um dies zu erreichen, müsse das Theater „entliterarisiert“ werden und sich auf die eigentlichen Elemente der Theaterkunst, wie etwa Raum, Licht, Ton, Bewegung, etc.<sup>7</sup> und deren Potentiale besinnen. Vorbilder hierfür sahen sie in unliterarischen Gattungen der Volkskultur, wie etwa dem Jahrmarkt, dem Zirkus, das Varieté und in der Revue.

Um diese Forderungen verstehen zu können, hilft es, die spezifischen Entfremdungszwänge der modernen Arbeits- und Lebensverhältnisse im gesellschaftlich-kulturell überaus angespannten Klima der Regierungszeit Wilhelms II. zu kennen. Aus der repressiv-konservativen Politik, die gepaart war mit euphorischer Fortschrittsgläubigkeit, entwickelten sich die Jugend- und Lebensreformbewegungen. Diese strebten, ebenso wie die künstlerische Avantgarde eine Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben sowie der Trennung von Leben und Natur an. Gemeinsames Ziel war die Schaffung einer neuen Kultur, in der die Gemeinschaft Schöpfer und Träger von Kunst und Kultur war. Hier liegt auch eine Erklärung für den Zuspruch, den das neuere Freilichttheater<sup>8</sup> in dieser Zeit erfuhr. Wurden Naturtheater bereits Mitte des 19. Jahrhunderts aufgrund der dramaturgischen Indienstnahme der die Spielstätten umgebenden Natur (Naturstimmungen) gegründet, wurde das Laienspiel auf Freilichtbühnen als ideale Umsetzung der oben genannten Forderungen empfunden.

Die Zielsetzung, Akteure und Zuschauer miteinander zu vereinen, setzte sich der Regisseur Max Reinhardt. Nach dem ersten Weltkrieg ließ er einen Zirkus zu einem Theaterraum für 3200 Zuschauer umbauen. In diesem Raum ließ er den Publikumsmassen hunderte von Darstellern, Chören und Statisten gegenüberreten. Aus der gemeinsamen künstlerischen Interaktion der Massen entstand ein beeindruckendes Gemeinschaftserlebnis. Das Theater wurde im Sinne des Avantgardisten Georg Fuchs´ zu einem Fest, bei dem der Einzelne sich als Teil der Gemeinschaft erleben konnte.

---

<sup>6</sup> Schneilin, Gérard: Illusionstheater. In: Brauneck, Manfred: A.a.O., 1992, S. 428

<sup>7</sup> Vgl.: Craig, Edward Gordon: Der Schauspieler und die Über-Marionette. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek, 1995, S.55ff

<sup>8</sup> Vgl. Hagel, Ute: Freilichttheater. In: Brauneck, Manfred: A.a.O., 1992, S.377f

Reinhardt inszenierte in der Folge in Ausstellungs- und Festhallen, auf Marktplätzen, vor Kirchen und in Gärten und Parkanlagen für ein Massenpublikum. Shakespeares Sommernachtstraum ließ er in einem Wald und den Kaufmann von Venedig gar auf einem Platz in Venedig spielen. Seine „Experimente stellten eindrucksvoll unter Beweis, daß ein Theater, das Zuschauer und Spieler zusammenbringen will, nicht unbedingt auf besondere Theatergebäude angewiesen ist, sondern sich überall da ereignen kann, wo Menschen sich versammeln.“<sup>9</sup>

Dem bürgerlichen Theater den Kampf erklärend gründete sich 1916 die Dadaismus-Bewegung. Sie führte happeningartige Aktionen an Orten durch, an denen man sich ausdrücklich zu nicht-theatralischen Zwecken versammelte. Sie trugen das Theater an Schauplätze bürgerlicher Rituale, wie etwa Kirchen oder Regierungssitze, um so die Rituale bürgerlicher Kultur zu entlarven. Es ging ihnen hierbei um die gezielte Provokation der Seh- und Rezeptionsgewohnheiten bürgerlichen Publikums.

Die Arbeiterbewegung integrierte das Theaterspiel Anfang des 20. Jahrhunderts in eine bestehende Festkultur: Theater wurde zu Gewerkschaftsfesten, Arbeitersportfesten und Maifeiern auf Radrennbahnen, Messegeländen, in Festhallen, Stadien und in Vergnügungsparks gespielt. Ziel war die Aktivierung und Politisierung des proletarischen Publikums. In hunderten Agitprop-Truppen spielten proletarische Laiendarsteller in einfachsten Dekorationen Revuen und Kabarets. Diese führten sie in Sälen, Versammlungslokalen oder Hinterhöfen auf. Sie schrieben und komponierten selbst und führten ihre Produktionen in Saalecken und auf Lastwagen auf. Es gab keine Raumkonventionen, wie etwa im bürgerlichen Theater, was zu einer enormen Dynamik, Kreativität und Vielfalt der Theateraktivitäten führte.

### **Theaterkonzepte nach 1945**

Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges war das Theater einer allumfassenden Restauration unterworfen. Man „fixierte sich auf die Reproduktion klassischer und gegenwärtiger Literatur und auf die eher konservative Ausstellung bedeutender Schauspieler.“<sup>10</sup> Erst in den 60er Jahren fand ein erneuter „Auszug aus den Häusern“ statt, dessen Zielsetzungen sich an den Ideen und Themen der Avantgarde angeschlossen.

---

<sup>9</sup> Fischer-Lichte, Erika: A.a.O., 1999, S.268

<sup>10</sup> Vgl.: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlee. Eggersdorf, 2003, S.9

Als „das, was zwischen Zuschauer und Schauspieler stattfindet“<sup>11</sup> definierte Grotowski das Theater. Die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern wurde wieder zum zentralen Experiment vieler Theaterprojekte. Neue Räume, die eine aktive Publikumsbeteiligung ermöglichen sollten, wurden gebraucht und gefunden. Spätestens seit den 70er Jahren war die Eigenständigkeit des Theaters als Kunstform, in der jedes Element einer Theateraufführung (Raum, Licht, Bewegung, Ton, etc.) als eigenständiges Element und als Bedeutungsträger zu sehen ist, anerkannt. Der Bühnenraum wurde als reiner Kunstraum verstanden und akzeptiert. Gerade die Besinnung auf die Zeichenhaftigkeit der Elemente einer Theateraufführung machte die Räume außerhalb der Bühnenhäuser für das Theaterspiel attraktiv. Man wollte keine Illusionsmaschinerien. Die Offenlegung der Materialität neuer Spielräume (wie etwa leer stehende Fabrikhallen) und die Bloßstellung der Methoden und Techniken des Theaters waren Konzept. Räume, die nicht für das Theater gebaut wurden, boten ideale Voraussetzungen hierfür. Jeder beliebige Raum stellte für die Theatermacher einen vollständig begeh- und bespielbaren Kunstraum dar, dessen einzelne Elemente „durch Aktionen der Schauspieler und/oder nach Maßgabe des Erinnerungs-, Assoziations-, und Vorstellungsvermögens des einzelnen Zuschauers mit unterschiedlichem Bedeutungspotential aufgeladen werden“<sup>12</sup> konnten.

Man spielte in ausgedienten Werkräumen<sup>13</sup>, Fabriken<sup>14</sup>, Schlachthöfen, Kinos, in Messehallen<sup>15</sup>, im Straßenbahndepot, oder im Berliner Olympiastadion von 1936. Für jede Inszenierung wurden neue räumliche Anordnungen geschaffen.<sup>16</sup>

Auch gründeten sich in den 60er Jahren Ensembles, die sich als Lebens- und Arbeitsgemeinschaft verstanden und damit die zu Beginn des Jahrhunderts geforderte Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben realisierten. Prominentes Beispiel ist das Living theatre, dessen Theaterexperimente fast alle Bereiche und Orte gesellschaftlichen Lebens bespielten.<sup>17</sup> Eine örtlich verankerte Bühne war für diese Gruppen nicht mehr relevant.

Auch die Kunstform des Happenings, das u. a. aus Impulsen der bildenden Kunst, dem Dadaismus, der Tanzgymnastik und aus Schriften des Theatermachers Artaud

---

<sup>11</sup> Vgl. Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. Zürich, 1966, S.23

<sup>12</sup> Fischer-Lichte, Erika: A.a.O., 1999, S. 420

<sup>13</sup> Richard Schechners „Performance Garage“ in New York

<sup>14</sup> Ariane Mnouchkines „Théâtre du Soleil“

<sup>15</sup> Beispielfhaft sei das „Antikenprojekt“ der Schaubühne Berlin genannt.

<sup>16</sup> Fischer-Lichte, Erika: A.a.O., 1999, S.410

<sup>17</sup> Bauer, Uschi; Herms, Dieter: Living theatre. In Brauneck, Manfred: A.a.O., 1992, S.558

entstand, griff Ideen der Avantgardisten auf. Das Happening lehnte jede Bedeutungsproduktion und Sinnhaftigkeit, wie man es aus dem Bürgerlichen kannte, ab und fixierte sich auf das Rein-Performative. Künstlerisches Handeln war hierbei nicht mehr auf traditionelle Ausstellungs- und Aufführungsorte, Bilder und Kunstobjekte beschränkt, sondern erstreckte sich auf beliebige Innen- und Außenräume, Stoffe und Gegenstände aller Art. Happenings wurden überall dort möglich, wo akustische, visuelle und haptische Reize die Sinne ohne Vermittlung durch Sprache angesprochen werden konnten. Künstler wie Zuschauer waren hierbei gemeinsam potentiell darstellerische Elemente.<sup>18</sup>

Seit den 70er Jahren wurde, insbesondere in den Theaterproduktionen Peter Brooks, deutlich, dass sich ein Theater, das sich vom Leben „draußen“ nicht unterscheidet, keinen Sinn macht. Die spezifische Qualität des Theaters erkannte Brook in dessen Fähigkeit, Leben in konzentrierter Form zu präsentieren.<sup>19</sup> Eine Aufgabe, für die die festen Theaterhäuser bestens gerüstet waren und sind.

### **Besondere Orte als eine Frage des Konzepts**

In der Gegenwart stellt sich nicht mehr die Frage, welches die besonderen Orte des Theaters sind, sondern was das Besondere am Theaterspiel an diesen Orten ist. Die Qualität eines "besonderen Ortes" liegt dabei stets in der Relevanz des gewählten Ortes für die theaterspezifische Absicht. Theater an „besonderen Orten“ braucht ein überzeugendes Konzept. Der theatergeschichtliche Abriss lässt erkennen, dass die Motive für Theaterspiel in und außerhalb fest etablierter Bühnen zumeist repräsentative, gesellschaftsspezifische, politisch-funktionalisierende, aber auch, wie etwa im Agit-Prop-Theater, schlicht pragmatische Zielsetzungen hatte. Gerade in den letzten 150 Jahren waren es verstärkt künstlerische Motive. Die Vielfalt der "besonderen Orte" zeigt, dass Theaterspiel prinzipiell überall existieren kann, seine Form jedoch von den Bedingungen des jeweiligen gesellschaftlichen Milieus geprägt wird und gerade hierdurch seine Relevanz erhält.

Abschließend soll ein aktuelles Beispiel gezeigt werden, dass auf eine neue Art dem Theater „besondere Orte“ im öffentlichen Raum schafft. Im Projekt "Grocery Store Musical"<sup>20</sup> des New Yorker Performers Charlie Todd tritt ein schlicht gekleideter

---

<sup>18</sup> Schröter, Johannes Lothar: Happening. In Brauneck, Manfred: A.a.O., 1992, S.409f

<sup>19</sup> Vgl. Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Theater. Köln, 1995, S.167f

<sup>20</sup> Die offizielle Website von Charlie Todd: [www.improveeverywhere.com](http://www.improveeverywhere.com)

Kunde an einen Obststand und beginnt laut eine Musicalmelodie zu singen. Die Irritation der anderen Kunden wird größer als nacheinander drei scheinbar unbeteiligte Kunden und schließlich ein vermeintlicher Angestellter in Supermarktschürze in einem Einkaufswagen stehend mit einstimmen. Sie vollführen typische Musical-Choreographien und gehen nach Ende des gemeinsam gesungenen Liedes wieder unbeteiligt auseinander.

Die besondere Qualität dieses Theaters an „unvorhersehbaren Orten“ liegt in der temporären Theatralisierung öffentlicher Räume für den Moment der Darbietung. Eine Bühne wird ebenso wenig gebraucht wie eine Akquirierung von Zuschauern, denn das Event findet „mittendrin“ statt. Das Konzept Todds, der durch die Möglichkeiten des Web 2.0 weltweit bekannt ist und vielerorts spezifisch modifiziert nachgeahmt wird, ist klar: Menschen sollen in ihren alltäglichen Routinen ertappt, irritiert und uneingeschränkt positiv überrascht werden. Den öffentlichen Raum verzaubert er damit für kurze Zeit in einen ganz besonderen Ort.