



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Zwischen Fiktion und Wirklichkeit

*Zur Ästhetik der Unentscheidbarkeit im Gegenwartstheater am Beispiel
des Theaterparcours X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*

Andreas Fleck

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A - 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	7
2. X WOHNUNGEN.....	11
2.1. <i>X Wohnungen, Duisburg 2002: Geschichte und Intensionen</i>	12
2.1.1. Konzept des Theaterparcours.....	13
2.2. <i>X Wohnungen im Stuwerviertel 2009</i>	16
2.2.1. Das Stuwerviertel geographisch: Eine Insel inmitten der Stadt.....	18
2.2.2. Das Stuwerviertel politisch: Eine Wiener Problemzone(?).....	20
2.2.3. Wohnungen, Bewohner und Künstler.....	23
3. ZWEI PARALELLE ENTWICKLUNGEN.....	27
3.1. Der Einbruch des Realen.....	29
3.1.1. Die Realität des Körpers in der Neo-Avantgarde der 60er-Jahre.....	30
3.1.2. Körper und Alltag des Laien im postdramatischen Theater.....	32
3.1.3. Der Alltagsexperte im Gegenwartstheater.....	36
3.1.4. Der Einbruch des Realen bei <i>X Wohnungen im Stuwerviertel 2009</i>	38
3.2. Der Ausbruch aus dem Theatergebäude in den öffentlichen Stadtraum.....	40
3.2.1. Massentheater und Erschließung neuer Räume an der Wende zum 20. Jahrhundert.....	41
3.2.2. Happenings und Situationismus – die Neo-Avantgarde der 60er Jahre.....	43
3.2.3. Gedächtnisräume im postdramatischen Theater.....	46
3.2.4. <i>Walking performances</i> zu Beginn des 21. Jahrhunderts.....	48
3.2.5. Gehen im öffentlichen Raum bei <i>X Wohnungen im Stuwerviertel 2009</i>	49
4. REALITÄT UND FIKTION.....	51
4.1. Philosophische Positionen zu Realität und Fiktion: Auf der Suche nach begrifflicher Präzision.....	52
4.2. Autopoietische Feedback-Schleife und leibliche Ko-Präsenz.....	58
4.3. Liminalität und <i>communitas</i>	60
4.4. Autonomie der Kunst: Zwischen Kunst und Wirklichkeit.....	67

5. BEISPIELE UND ANWENDUNG.....	72
5.1. <i>tat ort</i> – Feuerbachstraße 5.....	73
5.1.1. Unterwanderung der Realität und Schaffung eines Gedächtnisraumes.....	75
5.1.2. Ökonomie der Aufmerksamkeit; Dinge in Ekstase.....	77
5.2. Angela Richter – Stüwerstraße 1-3.....	79
5.2.1. Selektion und Kombination als Akte des Fingierens.....	80
5.2.2. Überhöhung durch die Arbeit mit Schauspielern.....	83
5.3. Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka – Engerthstraße 223.....	86
5.3.1. Allgemeine Kritik am Konzept <i>X Wohnungen</i>	89
5.3.2. Emotionale Bindung und soziale Verantwortung.....	91
5.3.2.1. Die Entwicklung des Projekts aus Sicht der Künstler.....	93
5.3.3. Wirkungsästhetische Besonderheiten und die Unglaubwürdigkeit der Realität.....	97
5.3.3.1. Einbettung in einen größeren Kontext.....	97
5.3.3.2. Zeitknappheit und eine Überfülle an Informationen.....	99
 6. KONKLUSION.....	 102
 ANHANG	
BIBLIOGRAFIE.....	106
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	113
ABSTRACT.....	114
LEBENS LAUF.....	116

Weder ist ein Fortschritt der Kunst
zu verkünden, noch zu leugnen.

Theodor W. Adorno

1. EINLEITUNG



Abb. 1 & 2: Gemeindebauten im Stuwerviertel

Fiktion und Realität scheinen in ihrer Oppositionalität als Gegenpole, als Antonyme, unvereinbar voneinander getrennt, stehen jedoch seit der Antike, seit Beginn künstlerischen Denkens, in einem engen wechselseitigen Verhältnis. Auch im Theater kollidiert seit jeher die Fiktion des gesprochenen Textes und der dargestellten Rolle mit der Realität des sprechenden und darstellenden Leibes, des Schauspielerkörpers. Realität und Fiktion waren und sind somit dem Theater stets immanent. Das Bewusstsein, dieser Dualität im Theater unabdingbar zu begegnen, führte zu den unterschiedlichsten ästhetischen Strategien und damit zu einem vielfältigen Einsatz dieser beiden Gegenpole.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts beginnt sich eine Form des Theaters zu entwickeln, in der „[i]m Gegensatz zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Theaterformen, wie etwa im geistlichen Spiel oder in der Commedia dell'arte, [...] der Körper des Darstellers weitgehend hinter der verkörperten Rolle zurück[tritt]“¹. Dieser Impuls zu einer weitgehenden Reduktion der Realität im Theater führt – zumindest im französisch- und deutschsprachigen Raum – zu einer vollständigen Wandlung des Theaters zu einer „moralischen Anstalt bürgerlicher Bedeutungsproduktion“², dem Illusionstheater, in dem der Schauspieler und der Zuschauer räumlich vollständig voneinander getrennt werden.

Jenseits der Rampe entfaltet sich von nun an ein von der eigentlichen Lebenswelt des Publikums getrenntes Reich der Ästhetik und der Fiktion, das sich erst durch den Einbruch der Realität im Theater des 20. und 21. Jahrhunderts wieder auflösen wird.³

¹ Keim, „Der Einbruch der Realität ins Spiel“, in Tiedemann/Raddatz [Hg.], *Reality strikes back II*, S. 129.

² Ebd.

³ Ebd.

Nachdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die vom Illusionstheater verbannte Realität wieder in das Theater einzubrechen beginnt, entwickelt sich bis in die Gegenwart ein Theater, in dem sich für das Publikum das Unterscheidungsvermögen zwischen Fiktion und Realität in einer Grauzone zwischen den beiden Positionen aufzulösen beginnt. Ziel meiner Forschung ist es, jene Grauzone im Gegenwartstheater zu beleuchten, in der der Zuschauer nicht mehr zwischen *real* und *fiktiv* zu unterscheiden vermag. Jenen Bereich, in dem das Theater den Besucher durch die Inszenierung von realen (Lebens-)Situationen in einen Zustand höchster Unsicherheit manövriert, da er sich auf das prinzipielle Versprechen von Theater, eine Geschichte zu erzählen, nicht mehr verlassen kann. Ein Bereich, über den sich das Publikum – sicher, passiv und unbemerkt in seinem abgedunkelten Zuschauerraum – bis zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhunderts keine Gedanken machen musste. Es konnte über den Bezug einer Handlung, einer Geschichte zur Realität/zu realen politischen Ereignissen etc. reflektieren, konnte sich aber dennoch während der Dauer des Stücks in eine fiktionale Welt zurückziehen. Seit den Anfängen der historischen Avantgarde um 1900 versuchen immer mehr Theatermacher den Zuschauer genau mit dieser Grauzone zu konfrontieren und dadurch deren Rezeptionsgewohnheiten grundlegend zu verändern. In den dadurch entstehenden „Wahrscheinlichkeitswirklichkeiten“⁴, die der Zuschauer bei der Rezeption von Performance- und Theateraufführungen vermehrt erlebt, kommt es durch die Annäherung von Realität und Fiktion und den Einsatz beider Ebenen als gleichberechtigte Elemente der Inszenierung zu einer Verunsicherung der wahrgenommen Grenzen. Der in diesem Zusammenhang wesentliche Begriff der *Unentscheidbarkeit*, der als zentral für meine weitere Forschung gilt, wurde aus dem theatertheoretischen Vokabular Hans-Thies Lehmanns entnommen, der in Bezug auf den Einbruch des Realen von einer „einsetzende[n] Strategie und *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*“⁵ spricht.

Um diese *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* zu konkretisieren und auch auf praktischer Ebene zu belegen, werde ich mich in meiner Analyse auf den 2009 von *brut Koproduktionshaus Wien* realisierten Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* konzentrieren. Dieses Projekt vereint die wichtigsten Elemente gegenwärtiger Inszenierungsstrategien, die jene *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, jene Grauzone zwischen Realität und Fiktion zum zentralen Thema des ästhetischen Ereignisses machen. Das Grundgerüst dieser Strategien besteht für mich zum einen aus dem Spiel mit dem Einbruch

⁴ Farhad Manjoo zit. nach ebd.

⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 171.

der Realität in das Theater, wie es u.a. Hans-Thies Lehmann in seinem Standardwerk *Postdramatisches Theater* beschreibt und zum anderen aus dem Ausbruch des Theaters aus dem Theatergebäude in den öffentlichen, theatral unbesetzten Raum und die dadurch einsetzende Nutzung von *Specific Sites*. *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* ist ein Theaterparcours im öffentlichen (Stadt-)Raum und gleichzeitig Spiel mit und Aneignung von Alltagsrealität privater Wohnsituationen. Durch die Inszenierung privater Geschichten und Lebensräume – und dem damit verbundenen Einsatz von *Alltagsexperten* – in Kombination mit der ständig mitschwingenden Realität des öffentlichen Raumes, des Stadtviertels, das man durchwandert, entstehen für den Besucher Situationen, in denen er in seiner Wahrnehmung nicht mehr zwischen Realität und Fiktion differenzieren kann.

Zu Beginn dieser Arbeit werde ich ausführlicher auf die Idee hinter dem Projekt *X Wohnungen* eingehen, das 2002 im Rahmen von *Theater der Welt* in Duisburg zum ersten Mal verwirklicht wurde. Aufbauend auf dieser Auseinandersetzung werde ich außerdem näher auf die Bedingungen bei und die Umsetzung von *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* in Wien eingehen und mich in diesem Rahmen näher mit dem Aufführungsort, dem Stuwerviertel im 2. Wiener Gemeindebezirk, den KünstlerInnen und auch den BewohnerInnen des Viertels beschäftigen.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit ist eine Eingliederung von *X Wohnungen* in einen historischen Kontext. Beginnend mit den Theaterexperimenten der historischen Avantgarde im auslaufenden 19. Jahrhundert werde ich eine stringente und gleichzeitig parallele Entwicklung der weiter oben genannten Inszenierungsstrategien – dem Einbruch des Realen einerseits und dem Ausbruch aus dem Theatergebäude andererseits – ziehen. Um diese Stringenz und Parallelität der beiden Entwicklungen zu verdeutlichen werde ich einschneidende Ereignisse und wesentliche Impulse der Theatergeschichte von Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart markieren, die bedeutend für die jeweiligen Prozesse waren. Am Ende der einzelnen Entwicklungsstränge werde ich Bezüge zu *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* herstellen und dieses in den historischen Kontext einbetten.

In einem weiteren Kapitel beschäftige ich mich mit philosophischen, theater- und literaturwissenschaftlichen Positionen und Phänomenen bezüglich der dualistischen Beziehung zwischen Fiktion und Realität. Dabei werde ich zunächst nach einem passenden und präzisen Vokabular und den damit verbundenen wissenschaftlichen Positionen von Fiktion und Wirklichkeit suchen, mit dem sich die bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* gesuchte *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* artikulieren lässt. Zusätzlich werde ich mit Hilfe

von verschiedenen theaterwissenschaftlichen Konzepten Erika Fischer-Lichtes nach Gründen für eine *Unentscheidbarkeit* zwischen Realität und Fiktion suchen und diese mit kurzen Verweisen auf den beispielgebenden Theaterparcours stützen und verdeutlichen.

In einem abschließenden Kapitel werde ich drei Arbeiten bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* einer genaueren Analyse unterziehen⁶. Einerseits werde ich dabei weitere Inszenierungsstrategien beschreiben, die eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* zum Prinzip der künstlerischen Arbeit erklären und andererseits werde ich der Frage nachgehen, ab welchem Moment Realität in einem ästhetischen Kontext unglaublich zu werden beginnt. Dieses letzte Kapitel stellt somit, nach einer ausführlichen theoretischen Beschäftigung mit und einer ebenso theoretischen Suche nach einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, eine praktische Auseinandersetzung mit diesem Thema und eine Anwendung des davor in der Theorie besprochenen dar.

⁶ Diese sind die Wohnungen von *tat ort*: Feuerbachstraße 5, Angela Richter: Stuerstraße 1-3 und Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka: Engerthstraße 223.

2. X WOHNUNGEN

X Wohnungen interessiert mich deswegen, weil mich der Umgang mit dem privaten Raum in der Gesellschaft interessiert. Immer mehr öffentlicher Raum wird privatisiert, immer mehr private Wachdienste machen öffentlichen Raum zum Raum von Geschäften und Shopping-Centren. Und was passiert eigentlich im privaten Raum? Immer mehr Sachen, die vorher im öffentlichen Raum stattgefunden haben, wie Arbeiten und Essen. Plötzlich bestellen alle ihre Pizza beim Lieferservice und essen sie zu Hause. Die Kultur einer öffentlichen Begegnung geht verloren.⁷

Matthias Lilienthal

Zu Beginn dieser Arbeit ist es sinnvoll, das Theaterprojekt *X Wohnungen* in einem kurzen Kapitel vorzustellen. Da dieses Projekt nicht in einem konventionellen Theaterrahmen stattfindet und für dieses Format besondere räumliche Bedingungen gelten, müssen zunächst die Voraussetzungen erläutert werden, unter denen dieses Theater funktioniert. Dieser erste Teil meiner Arbeit soll vor allem die Grundidee, den Ursprung und die Entwicklung von *X Wohnungen* skizzieren und einen kurzen Vergleich zwischen *X Wohnungen, Duisburg 2002* (der ersten Ausgabe dieses Formats) und *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* (dem Schwerpunkt meiner Arbeit) ziehen. Da nicht nur Künstler aus verschiedensten Disziplinen für die Inszenierungen dieses Projekts verantwortlich waren, sondern auch die Bewohner des Stuwerviertels und natürlich auch das Viertel selbst großen Anteil am Verlauf des Theaterabends hatten, möchte ich auch auf den Aspekt der Wohnungsfindung und auf die geografischen wie politischen Voraussetzungen des Viertels eingehen. Viele meiner Beobachtungen und Beschreibungen beziehen sich auf meine persönlichen Erfahrungen, die ich während meiner Arbeit als Produktionsassistent bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* und der dafür getätigten Recherchearbeit gesammelt habe. Zu meinen Aufgabenbereichen zählten vor allem die Suche nach Material über den Spielort, der Kontaktaufbau mit im Viertel ansässigen Organisationen und Multiplikatoren, das Finden und Administrieren geeigneter Locations (Wohnungen) und das Gestalten der Gehwege zwischen den einzelnen Inszenierungen sowie die Betreuung des Startpunktes während der Aufführungstage. Zusätzlich durfte ich als Bindeglied zwischen Künstlern, Wohnungsbesitzern und Wohnungsassistenten fungieren. Die reichhaltigen Erfahrungen und Impressionen die ich in diesen sehr intensiven drei Monaten der Vorbereitung und den anschließenden fünf Aufführungstagen sammeln konnte, werden immer wieder in diese Arbeit mit einfließen.

⁷ Lennartz, „Zwischen Bonn und Duisburg“, Die Deutsche Bühne 6/2002, S. 18.

2.1. X Wohnungen, Duisburg 2002: Geschichte und Intensionen

2002 wurde Matthias Lilienthal zum Programmdirektor des renommierten Festivals *Theater der Welt*⁸ berufen, welches in dieser Ausgabe von den Ruhrmetropolen Köln, Bonn, Düsseldorf und Duisburg gemeinsam veranstaltet wurde. Im Zuge dieser Direktion entwickelte Lilienthal zusammen mit dem Dramaturgen Arved Schultze für die Stadt Duisburg einen Theaterparcours, der seine Zuschauer in private Wohnungen und in zwei der unrepräsentativsten Viertel der Stadt brachte. Die Grundidee war

ein Projekt, das Theater in einen privaten Kontext stellt – ein sogenanntes Site Specific Project, das einer der zentralen Fragen des Festivals Theater der Welt nachgehen sollte: Kann Theater an neuen Spielorten einen neuen Realitätsbezug gewinnen? Und wenn ja, wie sieht »Reality-Theater« aus? Die Idee war, einen Theaterparcours mit einer Vielzahl von Mini-Inszenierungen bzw. Rauminstallationen in Privatwohnungen zu schaffen, deren Inhalte und Geschichten in enger Verbindung mit den Räumen stehen sollten, in denen sie gezeigt wurden. Eine Direktive für die Regisseure gab es nicht, betont wurde nur: »use what you find«.⁹

Der Gedanke hinter dieser Idee deckte sich mit einigen Arbeiten, die in diesem Jahr bei *Theater der Welt* zu sehen waren. Wenn man sich den Spielplan dieser Ausgabe ansieht, findet man unter den gezeigten Inszenierungen einige, die sich sowohl mit der Frage als auch dem Spiel mit Realität an neuen, öffentlichen Spielorten beschäftigen. So waren zum Beispiel die Site Specific Projekte *Deutschland 2* von *Rimini Protokoll*, *Torero Portero* von Stefan Kaegi oder *Apocalypse 1.11* von *Theatro da Vertigem* aus São Paulo zu sehen, die im ehemaligen Bonner Parlament (so war es zumindest geplant), mitten auf einer stark befahrenen Straße beziehungsweise in der Justizvollzugsanstalt Köln-Ossendorf gezeigt wurden. Die Arbeit, die *X Wohnungen* konzeptuell wohl am nächsten kam, war aber *Private Rooms* von der kanadischen Tänzerin und Choreographin Sarah Chase, die ebenfalls private Wohnungen bespielte und für Zuschauer zugänglich machte.

Was *X Wohnungen* nun aber grundsätzlich von den übrigen Arbeiten unterscheidet, ist der Umgang mit privatem *und* öffentlichem Raum. Es ist die Kombination aus privater Intimität und den individuellen Geschichten der Bewohner in ihren vier Wänden auf der einen Seite und der Wahrnehmung des öffentlichen Lebens und der sichtbaren Geschichte eines Viertels, in das man sich sonst womöglich nie begeben würde, auf der anderen. Hinzu

⁸ „Theater der Welt ist ein Festival in Bewegung. Seit seiner ersten Ausgabe 1981 findet es alle drei Jahre in einer anderen Stadt, einer anderen Region Deutschlands statt, unter wechselnder künstlerischer Leitung. [...] Seit seiner ersten Ausgabe [in Köln 1981] hat sich Theater der Welt zum bedeutendsten internationalen Festival für Darstellende Künste in Deutschland entwickelt. Es hat zahlreichen mittlerweile renommierten Künstlern zum Durchbruch in Europa verholfen und immer wieder den Horizont der deutschen Theaterlandschaft erweitert.“ (Theater der Welt, „Theater der Welt 2010“, theaterderwelt.de.)

⁹ Schultze, „Theater und Realität.“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 13.

kommt noch die immer undurchschaubarer werdende Überlagerung der Ebenen Fiktion und Wirklichkeit. Die privaten Räume werden einer künstlerischen Intervention unterzogen, der öffentliche Raum zwischen den einzelnen Wohnungen bleibt unberührt und dadurch unverändert, was es für den Zuschauer umso schwieriger macht, zwischen *Fake* und *Reality* zu unterscheiden. Durch die mehr oder weniger offensichtliche Intervention in den Wohnungen sensibilisiert, verändert sich auch der Blick, mit dem der Zuschauer den Weg durch das ihm meist fremde Stadtgebiet wahrnimmt. Der Zuschauer „erlebt alles, was ihm begegnet, Inszeniertes und Beobachtetes aus einer ästhetisierenden Perspektive, so daß sich seine Eindrücke zu einem theatralem [sic!] Gesamtereignis verdichten“¹⁰. Wie genau diese verschiedenen Faktoren der Verunsicherung funktionieren, wie und welche Mechanismen bei *X Wohnungen* zum Einsatz kommen und warum diese ein Unterscheiden zwischen Fiktion und Realität kaum möglich machen, werde ich in den kommenden Kapiteln noch ausführlich beleuchten. In weiterer Folge möchte ich zunächst einmal das Konzept von *X Wohnungen* beschreiben.

2.1.1. Konzept des Theaterparcours

Da ich mich in meiner Arbeit hauptsächlich mit der Inszenierung des Formats *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* beschäftigen werde, sollen die sozialen Rahmenbedingung Duisburgs, die ausschlaggebend für die Entstehung des Projekts bei *Theater der Welt 2002* waren, in aller notwendigen Kürze umrissen und der Stellenwert dieser sozialen Rahmenbedingung hauptsächlich in Bezug auf das Stuwerviertel in Wien gesetzt werden.

„Duisburg ist Milieu; Schwerindustrie, dreckige Pott-Stadt, geblünte Tapeten, Grauschleier in der Luft und ehrliche, anspruchslose SPD-Wähler“¹¹, schreibt Arved Schultze, Dramaturg von *X Wohnungen, Duisburg 2002*, in einem Essay zum Projekt. Duisburg, eine Kohleindustriestadt mitten im Ruhrpott gelegen, „gleichet einem Patchwork-Teppich, der durch Kontraste wirkt: Wohngebiete, Industrie und Gewerbe, die Häfen – alles greift ineinander und ist voneinander durchsetzt.“¹² Mitten in diesem Durcheinander befinden sich zwei Arbeiterviertel, Marxloh und Bruckhausen, die sich von dieser Struktur deutlich unterscheiden. Sie sind homogene Wohnsiedlungen, die umgeben von

¹⁰ Lilienthal, „Das voyeuristische Erschrecken“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 12.

¹¹ Schultze, „Theater und Realität.“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 13.

¹² Ebd.

Autobahnen, Parks und Industrie, von der restlichen Stadt abgekapselt scheinen und an „Inseln eines Archipels [erinnern], von dem jedes Eiland seinen eigenen Dialekt pflegt und wo unterschiedliche soziale Codes gelten“¹³. Diese Inseln inmitten der Stadt weisen zusätzlich einen besonders hohen Migrationsanteil auf und sind (das gilt aber auch für Duisburg im Allgemeinen) von starker Abwanderung geprägt. Massiver Leerstand, von nahegelegenen Industrieanlagen stark belastete und verschmutzte Luft und fehlende Arbeitsplätze verwandeln die Bezirke in »Geisterstädte« und senken die Mietpreise, wodurch sich hauptsächlich Familien der unteren und untersten Einkommensschichten, vornehmlich Migranten, einfache (Gast-)Arbeiter, aber auch (ausländische) Studenten in Marxloh und Bruckhausen niederlassen¹⁴. Diese sozialen und ökonomischen Verhältnisse und der politisch problematische Hintergrund wurden als Ausgangspunkt für eine Neubeleuchtung und Neuentdeckung dieser Viertel genommen, um im privaten Rahmen und in Bezug auf private Geschichten und Probleme der Bewohner die Aufmerksamkeit auf zwei bis dato kaum beachtete, weil als *No-Go Areas* abgeurteilte Kieze Duisburgs zu lenken. Natürlich macht auch die geografische Abgeschlossenheit und Überschaubarkeit diese zwei Viertel für ein Projekt wie *X Wohnungen* besonders interessant. Ein von der restlichen Stadt abgeschotteter Kosmos, mit eigenen Gesetzen und schlechtem Ruf, der seine Vielfältigkeit erst im Detail offenbart. Natürlich ist diese räumliche Begrenzung auch ein Vorteil bei der Wahl der Routen und der Definition des geografischen Rahmens, da hierdurch Grenzen und Wege überschaubarer zu zeichnen sind.

Für die beiden oben beschriebenen Viertel, Marxloh und Bruckhausen, sowie für die Altstadt Duissern/Neudorf wurde nun jeweils ein Parcours entworfen, der die Zuschauer in jeweils sieben Wohnungen, verteilt im gesamten Stadtteil, führte. Um zu den Startpunkten in Marxloh (Peter Pomms Pusztettenstube) und Bruckhausen (dem evangelischen Gemeindezentrum) zu gelangen, mussten die Zuschauer mit Shuttlebussen vom Festivalzentrum, dem Stadttheater Duisburg, in die Kieze gebracht werden¹⁵. Die Tour durch die Altstadt wurde direkt vom Theater aus gestartet.

Jede der insgesamt 21 Wohnungen, die die Organisatoren in monatelanger Recherche gesucht, besucht und ausgewählt hatten, wurde jeweils von einem (auch an *Theater der Welt* teilnehmenden) Künstler betreut und künstlerisch in Szene gesetzt. Jeder Künstler wurde dazu angehalten, sich so weit wie möglich vom Ort und den darin lebenden

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 15.

Bewohnern inspirieren zu lassen und soziale Kontexte, aber auch ganz persönliche Geschichten, mit in die jeweilige Mini-Inszenierung einzubinden. Denn die

Arbeit in Privatwohnungen bietet den Künstlern neue Erzählkontexte. Die Geschichten konstruieren sich anders. Sie entwickeln sich aus der Wohnung, aus der Einrichtung der Wohnung, aus der Reaktion eines Regisseurs oder Dramaturgen oder Schauspielers auf die Wohnung.¹⁶

Dadurch ergeben sich völlig neue Gestaltungsmöglichkeiten, die man so in einer konventionellen Inszenierung eines (post-)dramatischen Textes nie auffinden würde. Der Künstler muss sich spontan und flexibel auf das vorgefundene Material, auf das »Wenige«, das ihm in einem üblichen Haushalt zur Verfügung steht, einlassen und daraus eine fünfminütige Situation schaffen, die so einfach wie möglich gehalten werden muss, da der Ausgangspunkt dieser Situation schnell wieder hergestellt werden und die Situation selbst über einen längeren Zeitraum wiederholbar sein sollte. In einigen Wohnungen wurden die Bewohner mit in die Inszenierung eingebunden, für andere wurden Schauspieler engagiert. Oft wurden – besonders in leerstehenden Wohnungen und dabei vor allem von bildenden Künstlern – (Video- oder Sound-)Installationen ohne Beteiligung eines Mitwirkenden konzipiert und „manche Wohnungen [waren] zu perfekt, um noch inszeniert zu werden“¹⁷. Der künstlerischen Freiheit waren demnach kaum Grenzen gesetzt. Als einzige Einschränkung durfte die Inszenierung nicht länger als fünf Minuten dauern und musste über vier Tage hinweg mindestens zwanzig Mal pro Tag wiederholbar sein.

Zusätzlich erhielt jede Wohnung einen (meist aus dem jeweiligen Kiez stammenden) Assistenten, der die Künstler in organisatorischen Fragen unterstützte, vor allem aber die einzelnen Zuschauer vor der Wohnung empfing und die Bedingungen erklärte, unter denen sie die Wohnungen betreten dürfen (ob allein oder zu zweit, ob man die Schuhe ausziehen muss usw.). Er koordinierte und regulierte auch mögliche Wartezeiten vor den Wohnungen und achtete darauf, dass die Besucher die Wohnung nach fünf Minuten wieder verließen und sich zur nächsten Wohnung aufmachten.

Am Startpunkt des jeweiligen Kiezes

erhielt jeder Besucher eine detaillierte Wegbeschreibung, zusätzlich konnte er sich an den weißen Sternen orientieren, die in regelmäßigen Abständen auf den Gehweg gesprayt waren. Man war zu zweit unterwegs und wurde an jeder Wohnung von einem Assistenten empfangen. Meistens wurde die Wohnung allein oder zu zweit betreten.¹⁸

¹⁶ Lilienthal, „Das voyeuristische Erschrecken“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 9.

¹⁷ Müller, „Cosima guckt schon wieder Fern“, *Die Tageszeitung*, 07.05.2005, S. 21.

¹⁸ Schultze, „Theater und Realität.“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 16.

Im Fünf-Minuten-Takt wurden die Besucher, paarweise und mit einer Wegbeschreibung ausgerüstet, in das Viertel entlassen. Im Idealfall verließ dadurch das erste Zuschauerpaar genau in jenem Moment eine Wohnung, in dem das nächste Paar diese erreichte. Durch uneinheitliches Gehtempo, unterschiedlich gutes Orientierungsvermögen und verschieden starke Konzentration auf die Umgebung verschoben sich natürlich die Gehzeiten der einzelnen Paare. Prinzipiell war das Konzept aber darauf ausgelegt, dass weder Wartezeiten für das Publikum vor den Wohnungen, noch allzu große Pausen für die Darsteller zwischen den Durchläufen entstehen. Auf diese Weise bekam jeder Zuschauer auf seinem Parcours sieben unterschiedliche Wohnungen des jeweiligen Kiezes zu sehen, in denen sieben unterschiedliche Inszenierungen oder Interventionen von sieben unterschiedlichen Künstlern gezeigt wurden. Auf den Wegen zwischen den einzelnen Wohnungen konnten die Besucher, die ja immer paarweise durch das Viertel wanderten, einander zum einen kennen lernen und sich zum anderen über die gesehenen Eindrücke austauschen, Interpretationsmöglichkeiten diskutieren oder Erlebtes auf die durchwanderte Umgebung beziehen. Dieses intime, gemeinsame Erleben und Reflektieren, das zur Kommunikation (und vielleicht auch zur gemeinsamen Interpretation) geradezu Gezwungen-Sein macht meiner Meinung nach einen großen Teil der Rezeptionserfahrung von *X Wohnungen* aus.

Durch den großen Erfolg dieses Konzepts verkaufte sich *X Wohnungen* im Laufe der nächsten Jahre in mehrere Städte der Welt, in denen jeweils auf einen sogenannten »Problembezirk« ein neues Licht gerichtet werden sollte. Stationen waren bisher: Duisburg (2002), Berlin (2004 und 2005), Caracas (2006), Fribourg (2007), Istanbul (2008), São Paulo (2009), Wien (2009) und Johannesburg (2010). Die aktuell letzte Ausgabe von *X Wohnungen* fand im Sommer 2010 in Warschau statt.

2.2. *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*

Vom 24.09. bis 27.09.2009 war *X Wohnungen* im Stuwerviertel in Wien zu sehen. Produziert und initiiert wurde diese Ausgabe von Haiko Pfof, einem der beiden künstlerischen Leiter des *brut Koproduktionshaus Wien*. Unterstützt wurde dieser vom Dramaturgen Patrick Wymann, der schon in Fribourg und Istanbul die Dramaturgie für *X Wohnungen* übernommen hatte. Die Produktionsleiterin Nicole Schuchardt, deren Assistent ich war, zeichnete sich unter anderem für die Recherche im Viertel und die

Findung der Spielorte verantwortlich. An den vier Spieltagen nahmen rund 300 Interessierte die Möglichkeit wahr, auf einem der etwa dreistündigen Parcours das Stuwerviertel und einige seiner Bewohner von einer völlig anderen Seite kennenzulernen.

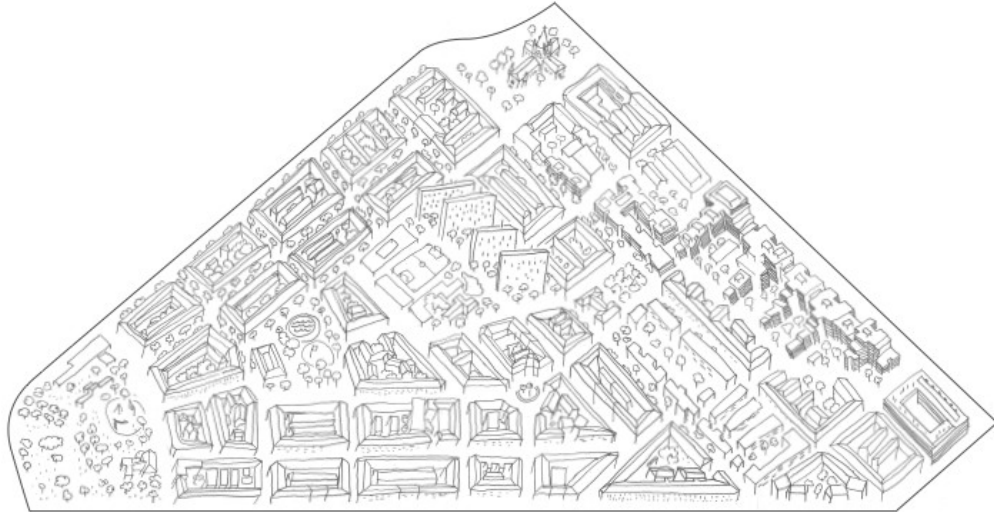


Abb. 3: Flyer, *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*.

Konzeptuell unterschied sich *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* nur leicht von seiner ersten Ausgabe in Duisburg 2002. Zunächst gab es statt der drei Touren in drei verschiedenen Kiezen nur zwei Parcours (Tour A und Tour B), die beide durch dasselbe Viertel führten, wodurch statt 21 Wohnungen nur 14 inszeniert wurden. Die Anzahl der Wohnungen pro Tour blieb daher aber gleich und auch der Startpunkt war für beide Touren derselbe. Als Startpunkt wurde das *Café Santo* in der Stuwierstraße, ein dominikanisches, eher rustikales Lokal, das gleichzeitig auch Reisebüro war und von einer dominikanisch-wienerischen Familie aus dem Stuwerviertel geführt wurde, gewählt. Jedem Besucher wurde mit der Reservierung einer Eintrittskarte auch seine genaue Startzeit bekanntgegeben, zu der er sich im Lokal einzufinden hatte. Durch die gute Anbindung des Lokals zum öffentlichen Verkehr konnte das Publikum direkt per U-Bahn (U2 Station Messe-Prater) zum Startpunkt gelangen und musste nicht extra dort hin gebracht werden. Auch dieses Mal bekam jeder einzelne Besucher eine (sehr genaue) Beschreibung der Wegstrecken zu den Wohnungen mit auf die Parcours. Auf extra Markierungen auf den Gehwegen wurde verzichtet und stattdessen versucht, die Beschreibungen so exakt und eindeutig wie möglich zu gestalten. Eine Wegbeschreibung las sich demnach wie folgt:

Verlassen Sie das Haus nach links und passieren Sie das große Werbeschild. Biegen Sie vor der Kirche links ab, gehen Sie am Penny Markt vorbei und über die Wehlistraße zum Aycan Supermarkt. Dort nehmen Sie die Wehlistraße nach links und gehen an der Volksschule vorbei.

Biegen Sie unmittelbar vor dem großen grauen Block mit den gelben Fenstern nach rechts ab (Telefonzelle); passieren Sie das Basketballfeld zu ihrer Rechten und biegen Sie dann sogleich links in die Engerthstraße ein.¹⁹

Ein weiterer Unterschied fand sich in der Dauer der einzelnen Inszenierungen, die sich von fünf auf zehn Minuten pro Wohnung erweiterte. Die Gehzeit zwischen den Spielorten wurde ebenfalls auf eine einheitliche Länge von ca. 10 Minuten bemessen, was die Gesamtdauer des Abends beträchtlich in die Länge zog und zu einer erheblichen körperlichen Erschöpfung einiger Teilnehmer führte, jedoch die Staugefahr vor den Wohnungen reduzierte.

Sonst wurde relativ wenig vom ursprünglichen Konzept verändert, wodurch meine bisherigen Ausführungen zu *X Wohnungen, Duisburg 2002* auch für *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* geltend bleiben.

2.2.1. Das Stuwerviertel geographisch: Eine Insel inmitten der Stadt

Die geografische Struktur des Stuwerviertels ist durchaus vergleichbar mit jener der Viertel Marxloh und Bruckhausen in Duisburg. Als Teil des 2. Wiener Gemeindebezirks ist es, wie kein anderes Grätzel²⁰ Wiens, von klaren Grenzen umgeben und steht auch (mit einer Ausnahme) mit keinem angrenzenden Wohngebiet in direktem Kontakt. Diese klare geografische Struktur ergibt sich vor allem aus der Geschichte des Stuwerviertels, das bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, bis zur Regulierung der Donau im Zuge der Weltausstellung 1873, Sumpflandschaft war und vornehmlich als Forstgebiet für die kaiserlichen Gärten Wiens diente. Erste Wohnhäuser wurden erst ab 1880 bis 1919 gebaut, in der sogenannten Gründerzeit, in der, durch die rasch wachsende Bevölkerung, schnell neue Wohnsubstanz benötigt wurde. Aus diesem Grund waren die Wohnungen meist klein und mit schlechter sanitärer Ausstattung versehen und boten zusätzlich nur wenig Freiraum für Grünflächen.²¹ Heute liegt dieses keilförmige Stück Lebensraum

zwischen zwei stark befahrenen Autostraßen – linkerhand die Lassallstraße, rechterhand die

¹⁹ brut, „X Wohnungen. Stuwerviertel, 24. bis 27. September 2009, Tour B“, Abendzettel, 24.09.2009.

²⁰ Grätzel, das; -s, -n, (östösterreich. ugs.): Teil eines Wohnviertels, Häuserblock, Teil einer Straße mit Wohnhäusern. (Ebner, *Duden*, S.153). Das Grätzel beschreibt meist einen klar abgrenzbaren Teil innerhalb eines Bezirks. Das Stuwerviertel entspricht genau so einem geschlossenen Kosmos innerhalb des 2. Bezirks in Wien und wird auch von seinen Bewohnern als solches wahrgenommen, wofür auch das neu errichtete »Grätzelzentrum« spricht, das von der Stadt Wien im Stuwerviertel als Kommunikationszentrum konzipiert wurde.

²¹ Vgl.: Redak/Schwaiger, „Stadtentwicklung und Segregation: Das Stuwerviertel.“, in Kurswechsel, Heft 2/99, S. 71.

Ausstellungsstraße. Den unteren Zipfel des Viertels bildet die Venediger Au, den oberen Rand die Vorgartenstraße. In dieser Lage war das Stuwerviertel lange Zeit hinweg an zumindest drei Seiten ohne unmittelbares Gegenüber: an der Venediger Au schließt die Grünfläche des Venediger Parks und der Praterstern mit der S-Bahn-Trassenführung, an der Seite der Ausstellungsstraße liegt das Vergnügungsviertel des Wiener Wurstlprater und an der Lassallestraße wurde das Stuwerviertel bis vor kurzem vom [...] brachliegenden Nordbahnhofgelände begrenzt [dieser Bereich wurde in den letzten Jahren zu einem Wirtschaftszentrum ausgebaut, in dem hauptsächlich Bürogebäude zu finden sind. Anm. d. A.]. Lediglich nach Norden zur Engerthstraße hin schließt das Stuwerviertel an ein weiteres Wohngebiet.²²

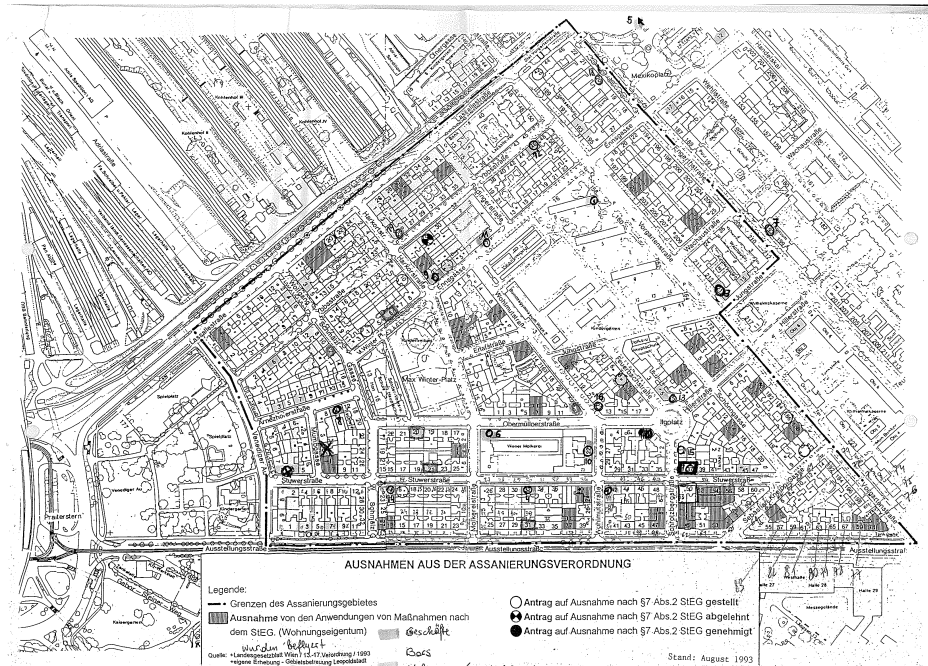


Abb. 4: Das Stuwerviertel

Dieses nach Norden hin angrenzende Wohngebiet, rund um den Mexikoplatz bis hin zum Handelskai und damit zum Donauufer, wurde für *X Wohnungen* als Erkundungsbereich, in dem zusätzlich einige Wohnungen inszeniert wurden, an das Stuwerviertel angeschlossen, wodurch sich endgültig eine nach außen hin abgeschlossene Struktur ergab. Innerhalb dieser Struktur ist vor allem die architektonische Vielseitigkeit besonders auffällig. Angefangen von Gründerzeitvillen an der Venediger Au bis hin zum modernen Wohnbauprojekt, das in den kommenden Jahren tausenden neuen Mietern Platz bieten soll, ist ein gesamtes Jahrhundert Wohnarchitektur in diesem kleinen Teil Wiens versammelt. Neben den dominierenden Gründerzeitbauten, die vor allem im südlichen Teil des Viertels das Straßenbild prägen, findet man in den Lücken, die der erste Börsenkrach Ende des 19. Jahrhunderts hinterlassen hatte, auch einige schöne Gemeindebauanlagen wie den

²² Ebd. S. 70.

Wachauerhof, den Wohlmuthof oder den Lassallehof²³. Neben dieser beeindruckenden Zwischenkriegsarchitektur finden sich vier gigantische Betonwohnblöcke aus den 50er-Jahren an der Vorgartenstraße und ein ausgedehnter Plattenbeton-Gemeindebau aus den 70ern nahe dem Mexikoplatz, die das Stadtbild wohl am auffälligsten prägen. Gemeinsam ist diesem Konglomerat verschiedener Baustile die Zweckmäßigkeit der einzelnen Objekte. Jede dieser Wohnanlagen, unabhängig vom Jahrzehnt ihrer Entstehung, scheint aus der Pragmatik entstanden zu sein, möglichst vielen Menschen, möglichst schnell, für möglichst wenig Geld Platz zu schaffen.

Diese Faktoren und die große Anhäufung von Substandardwohnungen – vor allem in den Gründerzeitbauten – schlagen sich auch auf die demographische Struktur im Stuwerviertel nieder. Demnach lässt sich „vor allem die Dominanz von zwei Bevölkerungsgruppen ausmachen: Migranten und Pensionisten.“²⁴ Der Anteil der Migranten liegt dabei etwa bei 30%, das ist beinahe doppelt so viel wie der durchschnittliche Anteil Wiens. „Beiden Gruppen ist gemeinsam, daß sie aufgrund finanzieller und rechtlicher Restriktionen auf bestimmte Segmente des Wiener Wohnungsmarktes angewiesen sind“²⁵. Womit wir auch schon bei den Problemen des Viertels angelangt sind.

2.2.2. Das Stuwerviertel politisch: Eine Wiener Problemzone(?)



Abb. 5 – 7: (Geschäfts-)Lokale im Stuwerviertel

²³ Durch den Bau der neuen Reichsbrücke sollte das Stuwerviertel für aus dem Osten Anreisende zu einem ersten Blickfang werden. Daher plante man in einiger Entfernung zum Donauufer (heute Vorgartenstraße) zahlreiche Villen zu bauen, die ähnlich repräsentativ waren wie die Döblinger Cottage. Doch der Börsenkrach von 1873 verhinderte diese hochtrabenden Pläne. Die dadurch entstandenen Lücken zwischen den Gründerzeitbauten wurden erst ab Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts durch umfangreiche Gemeindebauten gefüllt. (Vgl.: Chvojka, „Der Mexikoplatz, sein Umfeld und seine Geschichte“, in *Zwischenwelt*, Nr.2 Okt.2002, S.30.)

²⁴ Redak/Schwaiger, „Stadtentwicklung und Segregation: Das Stuwerviertel.“, in *Kurswechsel*, Heft 2/99, S. 70.

²⁵ Ebd. S. 71.

Prinzipiell ist es schwierig, in einer der lebenswertesten Städte der Welt von wirklichen Problembezirken oder von *No-Go Areas* zu sprechen. Da sich *X Wohnungen* seit seiner ersten Ausgabe in Duisburg 2002 aber immer wieder mit in Verruf geratenen Gebieten einer Stadt oder Zonen, in denen starke gesellschaftliche oder soziale Umwälzungen zu beobachten waren oder zu befürchten sind, auseinandersetzte und diese einer neuen Öffentlichkeit zugänglich machte, wurde auch in Wien nach einem Ort gesucht, der diese Parameter zu erfüllen vermochte. Natürlich kann man das Stuwerviertel nicht mit einem Slum in São Paulo oder einem Elendsviertel wie Tarlabasi in Istanbul vergleichen, dennoch stellt das Stuwerviertel in Wien eine kleine, aber in der Wiener Bevölkerung nicht unbekannte Problemzone dar. Das hat mehrere Gründe, die Uwe Mattheiss in einem Artikel für die TAZ zwar überspitzt, aber treffend zusammenfasst:

Im Stuwerviertel überlagern sich zwei Bedrohungsszenarien im öffentlichen Geschäft mit der Angst: die »Übernahme« des Quartiers durch migrantische Bevölkerung und seine »Beschmutzung« durch die Prostitution. Politiker und Boulevardmedien haben das Viertel in ein Amalgam aus Rassismus und Sexismus getaucht, so dass sich der Volksmund an jeder Hausecke kriminelle Asylwerber oder illegale afrikanische Prostituierte ausmalt.²⁶

Bekannt ist das Stuwerviertel, neben dem schon weiter oben angedeutet hohen Anteil an Migranten, der jedoch außerhalb des Viertels nicht als überdurchschnittlich problematisch wahrgenommen wird, vor allem durch das hohe Aufkommen von Prostitution und einem gut strukturierten Rotlichtmilieu.²⁷ Hinzu kommt außerdem der bis in die 90er-Jahre florierende Schwarzhandel am Mexikoplatz²⁸. Diesen drei Faktoren verdankt das Stuwerviertel seinen in ganz Wien verbreiteten, schlechten Ruf und die Aufmerksamkeit durch das Projekt *X Wohnungen*.

²⁶ Mattheiss, „Visconti ohne Sozialarbeiter“, Die Tageszeitung, 29.09.2009, S. 17.

²⁷ Vor allem Geheimplöte und Kinderstrich haben in der Vergangenheit immer wieder für Schlagzeilen in den Medien gesorgt und die Stadt Wien dazu veranlasst, mit großem polizeilichem Aufwand und einem künstlichen Einbahn- und Sackgassensystem, dieses Problem in den Griff zu bekommen. Besonders die Belästigung durch ständig im Kreis fahrende Freier stellt die größte Beeinträchtigung der Lebensqualität für die meisten Bewohner dar.

²⁸ In mehreren Wellen flüchteten seit den 60ern Menschen aus Osteuropa (zunächst vor allem Ungarn, dann Bosnier, Polen und georgische Juden) über die Donau nach Wien. Jene, die sich nicht leisten konnten in einem der besseren Bezirke zu wohnen, blieben am Mexikoplatz, um dort kleine Läden zu betreiben, die Nachkommende oder Durchreisende mit Waren versorgen sollten. Viele dieser Lokale in den Erdgeschoßen um den Mexikoplatz wurden an Neuankömmlinge weitergegeben. Diese bildeten auch einen der wenigen in Wien bekannten und florierenden Schwarzmärkte, wodurch dem Mexikoplatz bald der Nimbus der Kleinkriminalität anhaftete. Mittlerweile stehen viele dieser Geschäftslokale leer und der Schwarzhandel hat sich auf den Verkauf von Zigaretten beschränkt. Der Mexikoplatz ist aber bis heute einer der belebtesten Orte des gesamten Viertels. (Vgl.: Chvojka, „Der Mexikoplatz, sein Umfeld und seine Geschichte“, in Zwischenwelt, Nr.2 Okt.2002, S.33f.)

Ein weiterer Begriff, der des Öfteren mit dem Stuwerviertel in Verbindung gebracht wird, ist der der *Gentrifizierung*²⁹. Experten für Stadtentwicklung befürchten einen ähnlichen Aufschwung des Viertels, wie ihn Kreuzberg in Berlin nach der Wende, zu Beginn der 90er Jahre, erlebte, denn

eigentlich weist das Viertel eine ganze Reihe von Vorzügen auf, die es im Grunde genommen für Gentrifizierungs-Prozesse geradezu anbietet. Im internationalen Vergleich waren sehr häufig vergleichbare Gegenden diesbezüglichen Transformationen unterworfen: vorwiegend Altbaustand, (noch) niedrige Mieten, verhältnismäßig viele Grünanlagen bei gleichzeitig guter Verkehrsanbindung, relative Nähe zum Stadtzentrum, usw.³⁰

Der zusätzliche Bau von neuen Mietwohnungen an der Engerthstraße, der bis zu 20.000 Menschen Platz bieten soll, sowie der geplante Neubau der Wirtschaftsuniversität Wien am nahe liegenden Messegelände, scheinen diese Befürchtungen zu bestätigen. Auch ist bemerkbar, dass immer mehr Menschen aus der bürgerlichen Mittelschicht im Stuwerviertel (noch) billige Wohnungen aufkaufen und die bisher unbenutzten Dachböden zu Wohnflächen ausbauen. All diese Faktoren lassen ein Ansteigen der Mietpreise erwarten, was die bisher ohnehin ärmeren Schichten (wie bereits erwähnt, meist Migranten oder Pensionisten) aus dem Viertel vertreiben und so zu einer völligen sozialen Neuordnung und einer Aufwertung des Stuwerviertels beitragen würde. Diese Szenarien werden schon seit mehreren Jahren prognostiziert und befürchtet, eine tatsächliche Aufwertung ist jedoch noch nicht wirklich zu bemerken. Das Stuwerviertel ist nach wie vor weit davon entfernt, eine dieser »hippen« Wohngegenden, entsprechend dem Berliner Bezirk Kreuzberg, zu werden. Dennoch scheint das Stuwerviertel, mit seinen breiten Straßen, die beinahe alle von Alleen gesäumt sind, seinen überdurchschnittlich vielen Grünflächen und der, durch den Ausbau der U2, weiter verbesserten Anbindung an das Stadtzentrum, als Wohngegend immer attraktiver zu werden.

Diese politischen wie sozialen Voraussetzungen sollten den Künstlern als politische, bereits vorhandene Realität des Viertels dienen, die sie aufgreifen, thematisieren oder mit den persönlichen Geschichten der Bewohner in Verbindung bringen konnten. Nicht jeder Künstler nutzte die Möglichkeit, auf diese Gegebenheiten einzugehen. Diese fehlende Rücksichtnahme auf die lokalen Gegebenheiten diene einerseits der Vielfalt der

²⁹ Gentrifizierung (engl.: »gentrification«) „ist einerseits die ökonomische Aufwertung des innerstädtischen Wohnungsbestandes durch sog. Luxusmodernisierung und Umwandlung von Miet- in Eigentumswohnungen sowie den Zuzug höherer sozialer Schichten, oft verbunden mit der Sukzession der Alteingesessenen und andererseits die sozio-kulturelle Umwertung durch »neue« Haushaltsformen, nicht-bürgerliche Lebensstile und Inhaber moderner Dienstleistungsberufe.“ (Dangschat, „Sag' mir wo Du wohnst, und ich sag' Dir, wer du bist!“, in PROKLA 109, S. 625.)

³⁰ Redak/Schwaiger, „Stadtentwicklung und Segregation: Das Stuwerviertel.“, in Kurswechsel, Heft 2/99, S. 72.

verschiedenen Inszenierungen, andererseits schwangen diese Themen bei der Rezeption des gesamten Parcours ohnehin immer mehr oder weniger intensiv mit, da dies Dinge sind, die der durchschnittliche Wiener über das Stuwerviertel weiß (oder zu wissen glaubt). Deshalb war es vielen Künstlern wichtig, auch andere Aspekte des Viertels und des Lebens darin (oder allgemeiner: des Lebens in einer Stadt) zu thematisieren. Dazu zählten unter anderem der nahe gelegene Würstelprater, der beinahe das gesamte Viertel beschallt und vor allem in der Nacht zum bunt blinkenden Blickfang wird. Weitere Themen waren, als zeithistorische Referenz, die Vertreibung jüdischer Familien aus dem Viertel, die Enteignung jüdischer Hausbesitzer und die Deportation vom (damals) nahegelegenen Nordbahnhof u.a. in die Konzentrationslager Theresienstadt oder Auschwitz. Zusätzlich fanden wir bei unseren Recherchen zwei Institutionen, die Asylwerbern und (Halb-)Illegalen, d.h. Menschen am äußersten Rande unserer Gesellschaft, eine Wohnmöglichkeit und Unterschlupf bieten. Diese sind zum einen die Kirche am Mexikoplatz, in der es sich Pater Mario Maggi zur Aufgabe gemacht hat, Illegalen aus allen Ländern der Welt zumindest eine kurzfristige Bleibe in seinem Pfarrhaus zu gewähren. Zum anderen befindet sich in der Engerthstraße eines der vom Verein Ute Bock betreuten Wohnhäuser, in dem (zumindest für zwei Jahre) Asylwerber ein Zuhause finden. Mit beiden Institutionen konnten wir Kontakt aufnehmen und diese für unser Projekt gewinnen.

Nachdem ich versucht habe die äußeren Bedingungen des Stuwerviertels zu beschreiben und dabei zu verdeutlichen, welche dieser Aspekte besonders interessant für ein Projekt wie *X Wohnungen* sind, soll in einem weiteren Kapitel Einblick in die Wohnungsfindung gewährt und in aller Kürze die beteiligten Künstler vorgestellt werden.

2.2.3. Wohnungen, Bewohner und Künstler

Das Finden der Wohnungen, die wir für das Projekt *X Wohnungen* nutzen durften, gestaltete sich zwar als erstaunlich einfach, war aber zunächst nicht unbedingt zufriedenstellend. Nachdem wir mit dem Grätzelforum Stuwerviertel, organisiert von der Gebietsbetreuung Stadterneuerung am Max-Winter-Platz, Kontakt aufgenommen hatten, mussten wir bald feststellen, dass diese als Kommunikatoren nur wenig geeignet, da noch viel zu unreichend vernetzt waren. Mehr Glück hatten wir mit einem flächendeckenden

Aufruf per Steckzettel, den wir im gesamten Viertel auf Bäumen und in Hauseingängen platzieren ließen. Auf den Aufruf

X Wohnungen Wien – ein Portrait des Stuwerviertels

Liebe BewohnerInnen des Stuwerviertels!

brut Wien sucht für das Kultur-Projekt »X Wohnungen Wien« bewohnte und unbewohnte Wohnungen im Stuwerviertel.

Die Wohnungen werden ca. eine Woche, von voraussichtlich 23.-27. September 09 (Mi-So, ca. 16.⁰⁰-22.⁰⁰) für das Projekt genutzt.

In Zusammenarbeit mit unterschiedlichen KünstlerInnen wird ein Portrait des Grätzels und seiner BewohnerInnen entstehen.

Für jede zur Verfügung gestellte Wohnung gibt es eine Aufwandsentschädigung!³¹

meldeten sich tatsächlich bis zu 20 Bewohner, die an einem Mitwirken an unserem Projekt (teilweise sehr) interessiert waren. Leider waren viele dieser Bewohner mehr oder weniger genau jene »Gentrifizierer«, durch die es, laut Stadtentwicklung, zu einer Aufwertung des Viertels kommen könnte. Gehobene Mittelschicht mit gutem Einkommen, ohnehin kulturinteressiert oder sogar aus dem Kulturbetrieb stammend, aufgeschlossen, mit repräsentativen Wohnungen oder studentische Wohngemeinschaften, für die ähnliches gilt. Damit waren zwar die sogenannten »Verursacher« eines der Probleme des Viertels gefunden, zeigten sich aber als wenig repräsentativ für dessen demographisches Verhältnis. Nichts desto trotz wurden insgesamt sechs Wohnungen, deren Mieter sich bei uns nach diesem Aufruf gemeldet hatten, für eine Bespielung gewählt. Darunter eine seit circa zwanzig Jahren bestehende Studenten-WG in der Venediger Au, eine 250 m² große Altbauwohnung einer selbst im Kulturbereich tätigen Opernsängerwitwe in der Stuwierstraße, die Dachgeschoßwohnung einer Kulturjournalistin in der Ausstellungsstraße und eine sehr verschachtelte, aus drei kleineren Garçonnières zusammengelegte Wohnung einer insgesamt sehr kunstinteressierten Familie am Handelskai.

Zusätzlich ermöglichte uns Pater Mario Maggi das Bespielen zweier Räume in seinem Pfarrhaus und ein sehr engagierter Hausbesitzer in der Feuerbachstraße hätte uns wohl seine gesamte, extrem baufällige Wohnanlage, die er gerade Apartment für Apartment renoviert, zur Verfügung gestellt. Zwei seiner leerstehenden Wohnungen wurden schlussendlich tatsächlich von Künstlern inszeniert. Weiters konnten wir nach einigen Gesprächen Brother Friday aus der »Lord's Pentecostal Evangelistic Ministry«, einer

³¹ brut Wien, Aufrufblatt für *X Wohnungen im Stuwerviertel* 2009.

afrikanischen Glaubensgemeinschaft in der Stuverstraße, für unser Projekt gewinnen. Zusammen mit Brother Patrick und Sister Florence beteiligte er sich selbst an der Inszenierung und stellte uns dafür die Räumlichkeiten der Glaubensgemeinschaft zur Verfügung. Zwei der Künstler suchten selbst nach der geeigneten Wohnung, besonders Kaspar Wimberley verdankten wir den Kontakt zu einigen Bewohnern des Ute Bock Hauses, in dem wir eine weitere Wohnung inszenieren durften.

So entstand ein recht weites Spektrum aus verschiedenen Wohnsituationen, aus bewohnten und leerstehenden Wohnungen, aus Inszenierungen mit performativem und installativem Charakter. Meiner persönlichen Meinung nach wäre ein noch vielfältigeres Spektrum möglich und wünschenswert gewesen, jener Teil der Bevölkerung mit Migrationshintergrund im Viertel (vor allem Serben, Kroaten und Türken) wurde nicht berücksichtigt – vor allem aber, da es hier besonders schwer war, den Kontakt und das nötige Vertrauen aufzubauen. Auch der Kosmos der umfangreichen Gemeindebauten konnte, im Prinzip aus ähnlichen Gründen, nicht näher beleuchtet werden. Schuld daran waren aber bestimmt auch das ohnehin umfangreiche Angebot (insgesamt wurden um die dreißig Wohnungen von uns besucht, die uns schlussendlich auch zur Auswahl standen), sowie die knappe Zeitressource von nur drei Monaten. Ein weiters Vordringen in die verschiedensten Bevölkerungsschichten des Viertels hätte weit mehr Zeit in Anspruch genommen, als uns zur Verfügung stand, wäre aber nötig gewesen, um dem politischen Aspekt des Projekts tatsächlich gerecht zu werden.

Die Künstler, die eingeladen wurden, eine der Inszenierungen bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* zu übernehmen, kamen aus den unterschiedlichsten Bereichen der performativen und bildenden Kunst, waren teils international bekannt, teils direkt aus der Wiener Szene. Mit Angela Richter, Branka Prlić / Tamer Yiğit aus Deutschland und Bobo Jelčić / Nataša Rajković aus Kroatien waren drei Künstler(-kollektive) aus dem Bereich der Performance Art dabei, die ebenso bereits an früheren Ausgaben von *X Wohnungen* teilgenommen hatten, wie die aus Deutschland stammenden Bühnenbildnerinnen Doris Dziarsk und Anke Philipp. Zusätzlich konnten die international bekannte »Skandalperformerin« Ann Liv Young und der ebenso aus New York stammende Jim Fletcher von den *New York City Players* für das Projekt gewonnen werden. Zu den eher unbekannten internationalen, aber aufstrebenden jungen Künstlern, die *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* bereicherten, zählen Susanne Kudielka und Kaspar Wimberley, die als

Deutsch-Britisches Künstlerkollektiv, spezialisiert auf Interventionen im öffentlichen Raum, gemeinsam eine Wohnung im Stuwerviertel inszenierten.

Zu den lokalen Nachwuchskünstlern zählen die Choreografin Marlene Haring, der sich auf Site Specific Art spezialisierte Bildende Künstler Leopold Kessler und das Architektenkollektiv *tat ort*. Ebenfalls in Wien arbeiten die Performancegruppe *toxic dreams*, die schon seit Jahren fixer Bestandteil der Wiener Performanceszene sind, die sehr erfolgreiche Choreografin Anat Steinberg und der aus Russland stammende Tanzchoreograf Oleg Soulimenko. Schlussendlich konnte auch noch der aus Tirol stammende Theater- und Filmautor Händl Klaus für das Projekt *X Wohnungen* begeistert werden, der seine Wohnung zusammen mit den Bühnenbildnern Marco Rop und Charlotte Spichalsky gestaltete.

Da der Platz dieser Arbeit begrenzt und es auch nicht unbedingt zielführend ist, werde ich nicht jedes einzelne Projekt beschreiben und vorstellen können. Bei Gelegenheit werde ich die eine oder andere Inszenierung in kurzen Worten beschreiben, mich aber im weiteren Verlauf dieser Diplomarbeit auf drei künstlerische Konzepte und die darin inszenierten Wohnungen konzentrieren. Dies soll in keinem Fall als Wertung der künstlerischen Arbeiten gelten, ich möchte mich einzig auf jene Inszenierungen beschränken, die für das Thema meiner Arbeit von besonderer Relevanz sind.

3. ZWEI PARALELLE ENTWICKLUNGEN

Im Kampf um die Aufmerksamkeit der Zuschauer hat die Kunst die Illusion aufgegeben und ist in die Realität eingetaucht. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wollte man die Grenzen zwischen Bühne und Publikum, Kunst und Leben einreißen, erklärte das Leben zur Kunst und die Straße zur Bühne.³²

Bezug nehmend auf eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* im Gegenwartstheater, auf die ich mich in meiner Arbeit konzentrieren möchte und um das Theaterprojekt *X Wohnungen* in einen historischen Kontext zu setzen, sind vor allem zwei Strömungen ausschlaggebend, die sich immer wieder gegenseitig befruchteten und bedingten. Beide entwickelten sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts parallel zueinander³³, sind wesentliche Merkmale des Theaterparcours *X Wohnungen* und sind vor allem grundlegend für die Beschreibung einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.

Den einen für die Rezeption von *X Wohnungen* entscheidenden Entwicklungsstrang sehe ich im Einbruch des Realen, wie ihn Hans-Thies Lehmann in seinem Standardwerk *Postdramatisches Theater* beschreibt, begründet. Durch diesen Impuls, den das Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte und der sich stetig weiterentwickelte, wurde eine Differenzierung zwischen der inszenierten, fiktiven Welt des Theaters und der in die Fiktion einbrechenden Lebenswirklichkeit immer schwerer. Dieser Aspekt wird, und das soll in diesem Kapitel nachvollzogen werden, bei *X Wohnungen* zu einem ausschlaggebenden Element der Inszenierung.

Den zweiten Aspekt, der den Einbruch des Realen auch unterstützt und sogar noch verstärkt, sehe ich im Ausbruch des Theaters aus einem festen Theatergebäude in den öffentlichen und in weiterer Folge den privaten Raum, den sogenannten *Specific Site*. Um „zu beschreiben und zu begreifen, wie sich die Welt, in der wir leben, ändert, sich diesen neuen Realitäten zu stellen und das Theater für neue existenzielle Fragen zu öffnen“³⁴, musste das Theater den Schritt heraus aus einem institutionalisierten Rahmen wagen, um Zugang zum Leben, zu Realitäten außerhalb der »verstaubten« Stadttheater zu erlangen. Dort werden nun „mit dokumentarischen Formen, mit Interventionen in den öffentlichen

³² Tiedemann, „Vorwort“, in Tiedemann/Raddatz, *Reality strikes back*, S. 6.

³³ Wenn ich hier von zwei parallelen Entwicklungen spreche, meine ich zwei gleichzeitige und in die selbe Richtung verlaufende Bewegungen oder Strömungen, die geschichtlich zwar unterschiedliche Ausgangspunkte aufweisen, sich aber dennoch gegenseitig berühren und für wechselseitige Impulse und Weiterentwicklungen sorgen.

³⁴ Tiedemann, „Vorwort“, in Tiedemann/Raddatz, *Reality strikes back*, S. 7.

Raum und unter Einbeziehung von *Alltagsexperten* neue Räume sozialer Interaktion erforscht.“³⁵

Diese beiden Strömungen, die in verschiedenster Form das Theaterverständnis des gesamten 20. Jahrhunderts geprägt und verändert haben und die facettenreich Einzug in den verschiedensten Theaterarbeiten fanden, werden seit 2002 im Theaterprojekt *X Wohnungen* auf äußerst spannende Weise kombiniert, um das Verhältnis zwischen fiktionalem Spiel und realer Wirklichkeitserfahrung neu zu definieren, beziehungsweise um über dieses Verhältnis zu reflektieren.

Wenn ich nun behaupte, es gäbe eine direkte historische Entwicklung des Theaters hin zu diesem Projekt *X Wohnungen* und diese Entwicklung ließe sich auf zwei verschiedene Strömungen im vergangenen Jahrhundert zurückverfolgen, muss auch ganz klar festgestellt werden, dass es aus der Intention heraus nicht Ziel von *X Wohnungen* war, diese beiden Entwicklungen zu vereinen. Vielmehr manifestierte sich dies erst schrittweise bei genauerer Betrachtung des Projekts und der analytischen Recherche im Zuge dieser Diplomarbeit. Ebenso hat zwischen diesen beiden Strömungen auch immer eine wechselseitige Abhängigkeit und Beeinflussung stattgefunden. Aus diesem Grund ist der Ausbruch aus dem Theater in den öffentlichen Raum ohne einen Einbruch des Realen in die Fiktion des Theaters nicht zu denken, denn sobald sich das Theater von der illusionsstiftenden (Guckkasten-)Bühne entfernt, um sich den sozialen Wirklichkeiten des Lebens zu öffnen, wird es ganz automatisch mit realen Eindrücken und Begebenheiten konfrontiert. Trotzdem geht es mir darum, in Hinblick auf die Entstehungsgeschichte dieser beiden Strömungen, zu differenzieren, aus welcher Intention heraus der erste Schritt in die jeweilige Richtung gesetzt wurde. Diesbezüglich sehe ich zwei unterschiedliche Ausgangspunkte, weshalb es zunächst Ziel dieses Kapitels ist, die ursprünglichen Impulse dieser beiden Strömungen darzulegen und zu verdeutlichen, um in weiterer Folge wichtige Stationen dieser Entwicklungen zu zeigen, die vor allem *X Wohnungen* direkt oder indirekt beeinflussten. Dass sich diese Entwicklungen im Laufe der Zeit – zumindest einseitig – bedingten und damit auch bewusst gearbeitet wurde, steht außer Frage und soll auch an einigen Beispielen gezeigt werden. *X Wohnungen* soll vor allem dazu dienen, Möglichkeiten, die sich aus dieser Grundkonstellation ergeben, zu diskutieren und deren Auswirkungen auf die Rezeption im Gegenwartstheater herauszustreichen. Gerade die Kombination von realen Elementen, die dem Theater zugeführt werden und öffentlichen

³⁵ Ebd.

beziehungsweise privaten Orten, die vom Theater erschlossen werden, bildet das Fundament einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.

So soll dieses Kapitel die Anfänge beider Tendenzen lokalisieren und ausloten, richtungsweisende und einschneidende Ereignisse markieren und, mit einigen bereits bekannten Beispielen, Möglichkeiten zeigen, wie diese Tendenzen zum Einsatz kommen können und wie sich dabei die Wahrnehmung der Rezipienten verändert. Das Hauptaugenmerk soll dabei vor allem auf den dezidierten Umgang mit Realität und Fiktion und der dazwischen liegenden Grauzone gerichtet werden.

3.1. Der Einbruch des Realen

Dass reale Elemente seit jeher Teil des Theaters sind, steht außer Frage. Theater wurde immer schon auch als ein Live-Erlebnis wahrgenommen, in dem sich Gegenstände und Personen aus dem realen Leben wiederfinden. Ein Tisch war auch schon im 17. Jahrhundert ein realer Tisch, Blumen in einer Vase auch reale Blumen in einer Vase. Auch die Zuwendung zum Publikum und die Belehrung des Zuschauers waren weit verbreitete inszenatorische Mittel, „trotzdem bestand die künstlerische Aufgabe darin, all dies so unauffällig in den fiktiven Kosmos einzubauen, daß die Hinwendung zum realen Publikum, das Aus-dem-Stück-Hinaussprechen nicht störend bemerkt wurde.“³⁶ Was sich nun zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verändern begann, war die Wahrnehmung der in die Fiktion, in die Illusion drängenden Realität.

Im 18. Jahrhundert, so Erika Fischer-Lichte, merkte Johann Jakob Engel in seiner *Mimik* (1784/85) noch kritisch an, dass

der Zuschauer immer dann aus der Illusion gerissen [wird], wenn er den Körper des Schauspielers/der Schauspielerin nicht als ein Zeichen für die Rollenfigur wahrnimmt, sondern als den realen Körper der betreffenden Schauspielerin und daher für sie zu empfinden beginnt. Bei einer möglichen Berührung scheint diese Gefahr besonders groß gewesen zu sein. Denn sie wäre der Einbruch des Realen in die Fiktion.³⁷

Diese Tatsache einer möglichen Berührung wurde nun bei den Theaterexperimenten Max Reinhardts in seinem Zirkus Schumann zu Beginn des 20. Jahrhunderts bewusst forciert. Durch den Einsatz des Hanamichi und die dadurch entstandene körperliche Nähe zum

³⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 171.

³⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 102.

Publikum³⁸ erlangte der phänomenale Leib des Schauspielers jene Präsenz, die diesen als realen Körper und nicht als Körper einer Figur erkennen ließ. Einerseits die Wahrnehmung eines leiblichen In-der-Welt-Seins des Schauspielerkörpers, andererseits die durch die neue Raumsituation aufgebrochene Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, wie sie unter anderem auch von Georg Fuchs oder Wsewolod Meyerhold vehement eingefordert wurde³⁹, begründeten den Einbruch des Realen, der wesentlich für das gesamte Gegenwartstheater werden und nicht nur den Zuschauer, sondern auch den Schauspieler grundlegend verändern sollte. So ist der Schauspieler

heutzutage grundsätzlich weniger Spieler einer Rolle, als Darsteller seiner eigenen Wirklichkeit. Er ist häufig mehr auf die Herstellung einer Spielsituation und auf die Anwesenheit der Zuschauer orientiert, als auf die Idee einer Darstellung einer anderen fiktiven Wirklichkeit, die er zu verkörpern hätte. Seine Entwicklung verlief, wenn man es auf einen schematischen Begriff bringen wollte, von der Repräsentation von etwas Anderem zu einer Präsenz seiner Selbst.⁴⁰

Auch der Zuschauer musste im Laufe des letzten Jahrhunderts immer wieder und immer deutlicher erfahren, dass er selbst und seine Anwesenheit zum Teil der Inszenierung wurde, was Schritt für Schritt auch einen Eingriff in die eigene Privatsphäre bedeutete und den Zuschauerkörper zu einem Öffentlichen, einem Agierenden, vor allem aber zu einem Beobachteten machte. So ist auch seine Entwicklung von einem rein Beobachtenden zu einem ebenso Beobachteten zu sehen, wodurch auch die Präsenz des Zuschauers zu einem wesentlichen Bestandteil der Inszenierung wurde.

3.1.1. Die Realität des Körpers in der Neo-Avantgarde der 60er-Jahre

War am Anfang des 20. Jahrhunderts schon eine potentielle Berührung zwischen Schauspieler und Publikum Grund genug, die Bühnenillusion zumindest für Momente zum Einstürzen zu bringen, gingen Vertreter der Performance-Kunst in den 60er Jahren noch einen deutlichen Schritt weiter. Marina Abramović zum Beispiel zeigte durch die Selbstverletzung ihres eigenen Körpers während der Performance *Lips of Thomas* (1975)⁴¹

³⁸ Erika Fischer-Lichte zitiert hierzu in ihrer *Ästhetik des Performativen* den Theaterkritiker Alfred Klaar, der Reinhardts Aufführung der *Orestie* (1911) im Berliner Zirkus Schumann beschrieb. Demnach hätten sich die Schauspieler immer wieder über den gesamten Zuschauerraum verteilt und wären dem Publikum „mit ihrem Kostümflitter, mit ihrer Perücke und ihrer Schminke [...] an den Leib [gerückt]“ (Alfred Klaar zit. nach Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 48.)

³⁹ Vgl. Ebd., S. 83.

⁴⁰ Lehmann, „Vom Zuschauer“, in: Deck/Sieburg (Hg.), *Paradoxien des Zuschauens*, S. 22f.

⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 6ff sowie Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, in Fischer-Lichte u.a. [Hrsg.], *Theater seit den 60er Jahren*, S. 32f.

nicht nur eine notwendige Neudefinition der moralischen Verantwortung und der Verhaltensnormen des Publikums auf, sondern verwies auch auf ganz eindeutige Weise auf ihren phänomenalen Leib. Die Realität des Blutes, das aus den Wunden ihres Körpers trat und die Einnahme von in diesem Übermaß ungesunden Substanzen, waren nicht gespielt, nicht Teil einer Figur, die nur so tut, als ob. All ihr Handeln war real und führte zu realen, sichtbaren Reaktionen, die ihrem Körper schadeten, ja sogar ihr Leben gefährdeten. Der Zuschauer musste sich nicht nur seiner eigenen Anwesenheit und damit verbunden seiner eigenen Reaktion auf das Gesehene und seiner Verantwortung gegenüber dem Gesehenen bewusst werden, sondern auch, dass er dabei von andern Zusehern beobachtet wurde und auch selbst andere beobachtete. Die schützende Dunkelheit des Theatersaales, in dem man sich ruhigen Gewissens einer Illusion hingeben konnte, war mit einem Schlag verloren.

Eine ganz andere Art der Grenzüberschreitung zwischen fiktiver Figur und realem Körper ereignete sich schon einige Jahre zuvor während der Performance *Dionysus in 69* der *Performance Group* im Jahr 1968⁴²: In den bei Richard Schechner als Geburts- und Todesritual beschriebenen Szenen wurde der Zuschauer „nicht nur zur Teilnahme zugelassen, sondern ausdrücklich ermuntert, ja, geradezu zur Berührung der Schauspieler sowie zur gegenseitigen Berührung aufgefordert, um so eine Art von Gemeinschaftsritual zu vollziehen“⁴³. Es ging dabei also vor allem um die Bildung einer Gemeinschaft, die, zumindest für kurze Zeit, Zuschauer wie Schauspieler zu gleichberechtigten Ko-Subjekten machte. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang auch von leiblicher Ko-Präsenz von Publikum und Performern; dieser Begriff soll jedoch in einem späteren Kapitel genauer beleuchtet werden.

Für die Zeit der Avantgardebewegung der 60er Jahre galt vor allem, bestehende Grenzen, die das Verhältnis zwischen Zuschauer und Performer, Öffentlichkeit und Privatheit oder eben Realität und Fiktion definierten, aufzuheben und die Position und den Status des Publikums grundlegend neu zu definieren. Durch einen bis dahin noch nie dagewesenen Umgang mit dem eigenen Körper – und dem Körper des Zuschauers – sowie der Gestaltung von neuen Raumsituationen konnte der Einbruch des Realen in einer völlig neuen Art und Weise erfahren werden. Zuschauer wie Performer teilten seither nicht nur die gemeinsam gelebte und erlebte Zeit, sie teilten auch einen gemeinsamen Raum – da die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben wurde⁴⁴ – und, als

⁴² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 63ff.

⁴³ Ebd., S. 28.

⁴⁴ Da die Dimension dieser Arbeit eine genauere Beschreibung verschiedener Raumsituation, die diese Argumentation verdeutlichen könnten, nicht ermöglicht, sei auf Richard Schechners *Environmental Theater* verwiesen, der im Kapitel *Space* einige räumliche Versuchsanordnungen seiner *Performance*

gleichberechtigte Ko-Subjekte, eine gemeinsame Realität.

3.1.2. *Körper und Alltag des Laien im postdramatischen Theater*

Als sich in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts das – von Hans-Thies Lehmann beschriebene – postdramatische Theater zu entwickeln und etablieren begann, verließen einige Choreografen und Regisseure die Keller und Galerien der Avantgarde und begannen, zurück an den etablierten Theaterbühnen, nach neuen Formen und Möglichkeiten von Realität im Theater zu suchen. Zwar nahmen sie dabei Abstand von der exzessiven Körperlichkeit, dem Körperfetischismus der Performance Art, bauten aber dennoch auf den Errungenschaften der Avantgarde und ihrer Theaterzeichen auf.

Der veränderte Umgang mit den Theaterzeichen hat zur Folge, daß die Grenzen des Theaters zu Praxisformen, die wie die Performance Art eine Realerfahrung anstreben, fließend werden. Postdramatisches Theater kann man in Anlehnung an Begriff und Sache der »Concept Art« (wie sie zumal um 1970 herum florierte) als einen Versuch verstehen, Kunst in dem Sinne zu konzeptualisieren, daß sie nicht Repräsentation, sondern als eine unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen (Zeit, Körper, Raum) bietet: *Concept Theatre*.⁴⁵

Schon die Vertreter der Performance-Kunst bzw. der Body-Art, wie jene auf den Darstellerkörper bezogene Kunst der 60er-Jahre genannt wird, zeigten in ihren Arbeiten, dass die Repräsentation am Theater scheitern muss, da, und darin griffen sie auf die Ideen Antonin Artauds zurück, das Leben selbst nicht repräsentierbar ist⁴⁶. Diese Idee wurde von den Regisseuren des postdramatischen Theaters aufgegriffen, wodurch viele Produktionen auch an etablierten Stadttheatern performative Züge erhielten, die vor allem das Ende einer Repräsentationsästhetik gemeinsam hatten.

Nachdem in der Performance-Kunst der 60er Jahre der (Überraschungs-)Effekt der Berührung zwischen Akteur und Rezipient und die Ko-Präsenz dieser beiden forciert und ausgelotet wurde und damit ein Maximum an erfahrbarer Realität am Theater erreicht schien, musste man schlussendlich feststellen, dass sich auf Dauer mit dieser Art des Realitätseinbruches kaum noch neue Erfahrungsmöglichkeiten erzielen ließen. Das postdramatische Theater akzeptierte die mittlerweile getroffene Übereinkunft zwischen Publikum und Akteuren Berührung als »Teil des Spieles« zu sehen und setzte die immer

Group in der Garage der Wooster Street in New York sehr genau und anschaulich beschreibt. (Vgl. dazu: Schechner, *Environmental Theater*, S. 1-40.)

⁴⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 241.

⁴⁶ Vgl. Saneh [u.a.], „Keine Angst vor Repräsentation?“, in Tiedemann/Raddatz, *Reality strikes back II*, S. 92.

mitschwingende Realität (des menschlichen Körpers, der Zeit, des Raums, in dem man sich befindet) gezielt in ihren Arbeiten ein, um das Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion zum Programm zu machen und bewusst in die Grauzone zwischen Wirklichkeit und Fiktion einzutauchen.

Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend »mitspielenden« Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* [...] der theatralen Gestaltung selbst gemacht. Dies geschieht auf vielen Ebenen, in besonders aufschlussreicher Weise aber durch eine bei den Basismitteln des Theaters einsetzende Strategie und *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*. [...] Hier führt die Überlegung weiter, dass im postdramatischen Theater des Realen nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt (wie in den Sensationsprodukten der Pornoindustrie), sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat. Von dieser Ambiguität geht die zentrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewusstsein aus.⁴⁷

Mit jener *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* und der Verunsicherung, die aus dieser Ästhetik hervorgeht, beschreibt Lehmann genau jenes Mittel der künstlerischen Manipulation, das als zentral für meine gesamte Arbeit zu begreifen ist. Die selbstreflexive Verwendung von »Realem« per se, welche die Ästhetik des postdramatischen Theaters kennzeichnet⁴⁸, ist ebenso wesentlicher Bestandteil der Ästhetik des Theaterparcours *X Wohnungen*. Interessant ist dabei jener Grenzgang, der durch ein „fortwährendes Umschlagen [...] von »realer« Kontiguität (Zusammenhang mit dem Realen) und »inszeniertem« Konstrukt“⁴⁹ ein Differenzieren zwischen Realität und Fiktion unmöglich erscheinen lässt. Katharina Keim spricht wohl in Anlehnung an Hans-Thies Lehmanns Begriff von einem „Dilemma der Ununterscheidbarkeit von Realität, Fiktion, Virtualität und Imagination“⁵⁰. Auch Odo Marquard spricht in seinem epistemologischen Text *Kunst als Antifiktion* davon, dass seit der Moderne Realität und Fiktion tendenziell ununterscheidbar werden⁵¹. Dazu werde ich mich im Kapitel *Philosophische Positionen zu Realität und Fiktion: Auf der Suche nach begrifflicher Präzision* jedoch noch ausführlicher äußern. Betrachtet man nun die beiden Begriffe *Unentscheidbarkeit* und *Ununterscheidbarkeit* genauer, wird man feststellen, dass diese, wenn auch in ihrer vordergründigen Bedeutung sehr ähnlich, doch einen entscheidenden Unterschied aufweisen. Spricht man von einer *Ununterscheidbarkeit* zwischen Realität und Fiktion, impliziert dies, dass beide Gegenpole nicht mehr voneinander zu *unterschieden*, also identisch und damit austauschbar geworden sind. Der Begriff *Unentscheidbarkeit* hingegen suggeriert, dass dem Beobachter die Möglichkeit

⁴⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 171ff.

⁴⁸ Ebd. S. 176.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Keim, „Der Einbruch der Realität ins Spiel“, in Tiedemann/Raddatz, *Reality strikes back II*, S. 129.

⁵¹ Marquard, „Kunst als Antifiktion“, in Henrich/Iser [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, S. 48.

genommen wird, zu *entscheiden*, „ob [er] es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“⁵². Hiermit haben sich die beiden Gegenpole zwar soweit angenähert, dass sich der Beobachter nicht mehr für eine klare Positionierung der beiden Zustände entscheiden kann, dies bedeutet jedoch nicht, dass beide identisch geworden sind. Lediglich die Grenze zwischen den beiden Gegenpolen ist fließend geworden und somit für den Betrachter *unentscheidbar*. Dadurch lässt sich jener Zustand der Verunsicherung beim Beobachter konstatieren, der ausschlaggebend für die Rezeptionsästhetik eines (Gegenwarts-)Theaters geworden ist, das sich intensiv mit der Erfahrung von Realität, Fiktion und der dazwischen liegenden Grauzone beschäftigt. Eine Verunsicherung, hervorgerufen durch eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* zwischen Alltagsrealität und fiktionaler Intervention, auf die ich in den nächsten Kapiteln meiner Arbeit noch des Öfteren und ausführlicher zu sprechen kommen werde und die den Zuschauer notgedrungen vor die Frage stellt, „ob er auf den [theatralen Vorgang] als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll“⁵³.

Regisseure wie Jan Fabre und Robert Wilson oder die italienische Performancegruppe *Societas Raffaello Sanzio*, um nun wieder auf die historische Entwicklung des Einbruchs des Realen zurück zu kommen, begannen in einem Grenzbereich zwischen Performance und Theater zu arbeiten, der zwar die „Unmittelbarkeit einer gemeinsamen Erfahrung von Künstler und Publikum“⁵⁴ ins Zentrum des Interesses rückte (wie in der Performance Art), dennoch aber auf die räumlichen Gegebenheiten der etablierten Theaterhäuser zurückgriff. Das Interesse an der Erfahrung von Realität galt nun weniger einer physischen Körpererfahrung des Publikums im direkten Kontakt mit den Künstlern, sondern eines Sichtbar- und Spürbarmachens realer Zeitabläufe⁵⁵ und Raumdimensionen sowie einer Abkoppelung von realem Körper und fiktiver Figur des Performers, die zur Wahrnehmung des individuellen Schauspielerkörpers, dessen individueller Physiognomie und dessen individuellen Ausdrucks führen sollte. So stand jener Augenblick im Zentrum des Interesses,

⁵² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

⁵³ *Ebd.*, S. 177.

⁵⁴ *Ebd.*, S. 241.

⁵⁵ Hier ist einerseits vor allem der Begriff der Duration (oder der durativen Ästhetik), wie ihn Lehmann beschreibt, von großer Bedeutung. Dabei wird (reale, oder real (v)erlebte) Zeit durch exzessive Dehnung oder Verlangsamung der Abläufe, auf eine, den Zuschauer entweder quälende oder hypnotisierende Weise, erfahrbar gemacht (Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 331.). Andererseits das Mittel der Repetition, der (extremen) Wiederholung, die die Aufmerksamkeit auf kleinste Veränderungen in den Bewegungsabläufen lenkt und, durch die Anstrengung des Zusehens, Zeit fühlbar macht (Vgl. *Ebd.*, S. 334.)

in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibs umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, indem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.⁵⁶

Robert Wilson arbeitete dabei einerseits immer wieder mit Laiendarstellern, andererseits aber vor allem mit dem Einsatz von Alltagsgesten (wie Sich-Setzen, Sich-Hinlegen, Aufstehen, Über-die-Bühne-Gehen etc.) in Slow Motion oder endloser rhythmischer Wiederholung⁵⁷, um die Aufmerksamkeit auf den realen Verlauf von Zeit zu lenken und diesen fühlbar zu machen. Vor allem aber, um immer wieder den Blick auf die Individualität des Körpers und dessen Bewegungen freizulegen.

Eine ähnliche Strategie dieser Verunsicherung des Zuschauers, des Hin-und-her-Gleitens zwischen Figur und realem Körper, entwickelte die Performancegruppe *Societas Raffaello Sanzio*, die vor allem Körper auf die Bühne brachte, deren individuelle Physiognomie bereits besondere Aufmerksamkeit auf sich zog. Entstellte oder kranke Körper, fettleibige, magersüchtige, alte, zwergenhafte Körper, die vor allem nicht mit der Figur, die sie darstellten, korrelierten.

Die ganz individuelle Physis der Schauspieler wirkte so unmittelbar und verstörend auf die Zuschauer ein, daß sie es kaum fertigbrachten, zwischen ihr und der Figur, die den Schauspielern/-innen zugeordnet war, überhaupt eine Beziehung herzustellen. [...] Körper des Schauspielers und Figur traten im Blick des Zuschauers hier nicht aufgrund spezifischer performativer Verfahren – wie slow motion, Iteration, Befolgung geometrischer und rhythmischer Patterns – auseinander, sondern allein aufgrund des leiblichen In-der-Welt-Seins der Schauspieler, das sich im Akt des bloßen Erscheinens verkörpert und in allen Verkörperungsprozessen weiter verstärkt. [...] Die Wirkung, die von den Schauspielern ausging, hatte daher weder etwas mit der Figur zu tun, die sie darstellten, noch wurde sie von spezifischen schauspieltechnischen Verfahren ausgelöst, die sie einsetzten, sondern vor allem von der Eigenart ihres individuellen phänomenalen Leibes, der in besonderer Weise als gegenwärtig erschien.⁵⁸

Das Theater Robert Wilsons wie auch das der Theatergruppe *Societas Raffaello Sanzio* versuchte, Realität als solche im Theater erfahrbar zu machen. Es versuchte dies durch eine für das Publikum oft als unangenehm oder verstörend empfundene Abgrenzung zur im Theater erwarteten Fiktionalität. Sowohl das Rezipieren der sich ständig wiederholenden Bewegungsabläufe als auch der Anblick der entstellten Darstellerkörper können in mehrerlei Hinsicht als Grenzerfahrung bezeichnet werden. Zunächst brachten

⁵⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 152.

⁵⁷ Diese werden in sogenannte rhythmische und geometrische Patterns gegliedert, die Bewegungsabläufe in Einheiten bündeln, die beliebig oft gesetzt, wiederholt, verschoben und an anderer Stelle wieder aufgenommen oder von verschiedenen Performern ausgeführt werden können. (Vgl. Ebd., S.145f.)

⁵⁸ Ebd., S. 146ff.

sie das Publikum, in gewisser Hinsicht, an die Grenze des Ertragbaren. Einerseits in der Erfahrung Zeit vergehen oder eben nicht vergehen spüren zu müssen – auch dies kann körperlich anstrengend und grenz-wertig sein –, andererseits durch den unumgänglichen, kaum zu ertragenden Anblick der „als von Alter, Krankheit, Siechtum und Tod bzw. vom Exzeß gekennzeichnet“⁵⁹ scheinenden Körper. Zusätzlich agierten die Schauspieler in einem Grenzbereich, der größte körperliche Belastungen an sie stellte. Sowohl die endlose Repetition einer Bewegung als auch das ohnehin anstrengende Schauspiel in gesundheitlich kritischem Zustand des Körpers bedeuten eine Grenzerfahrung für die DarstellerInnen auf der Bühne⁶⁰. Und schlussendlich ist dies natürlich auch eine Grenzerfahrung zwischen Realität und Fiktion, in der jeweils der Schauspielerkörper als realitätsstiftend gegenüber der Fiktionalität der Bühne und der Figur zum Einsatz kommt.

3.1.3. *Der Alltagsexperte im Gegenwartstheater*

Nachdem nun also der Laiendarsteller, der Nicht-Schauspielerkörper Einzug in das Theater, selbst in institutionalisierte Theaterhäuser, gefunden hat, begannen immer mehr Theaterschaffende, diese Alltagsmenschen zum Mittelpunkt der Inszenierung zu erheben und nicht nur ihren individuellen Körper, sondern ihre ganz persönlichen (Lebens-)Geschichten als Ausgangsmaterial für ihre Arbeiten zu nehmen. *Rimini Protokoll* prägten in diesem Zusammenhang den Ausdruck des »Alltagsexperten«, der als non-actor „niemanden darstellt als sich selbst“⁶¹. Das heißt, der non-actor, der *eine* Rolle spielt und allein durch seine Präsenz und körperliche Physis auf seinen phänomenalen Leib aufmerksam machte, wurde abgelöst von einem non-actor, der *seine eigene* Rolle (in der Gesellschaft, in einem sozialen System, in einer politischen Wirklichkeit) spielt. Diese Menschen werden nun als Experten ihrer eigenen Geschichte, ihres Lebens auf die Bühne geholt, um eine ganz neue Form von Alltagsrealität ins Theater zu bringen, in dem „das Verhältnis zur außertheatralen Wirklichkeit kein abbildendes [ist], sondern Realität [...] als solche in das Theater geholt“⁶² wird.

Da diese Arbeiten mit »Alltagsexperten« natürlich auch einer Dramaturgie, einer gezielten

⁵⁹ Ebd. S. 147.

⁶⁰ Tatsächlich starb vor einem Frankfurter Gastspiel (1998) von *Giulio Cesare* der Gruppe *Societas Raffaello Sanzio* eine lebensbedrohlich an Magersucht leidende Darstellerin an den Folgen ihrer Krankheit. (Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 378.)

⁶¹ Karschnia, „THEATERREALITÄT: REALITY CHECK ON STAGE“, in Tiedemann/Raddatz [Hg.], *Reality strikes back*, S. 152.

⁶² Dreyse, „Die Aufführung beginnt jetzt“, in Dreyse/Malzacher [Hg.], *Experten des Alltags*, S. 84.

Inszenierung unterliegen, dennoch aber Elemente realer Ereignisse enthalten (können), eben „Realität [...] in das Theater geholt“⁶³ wird, sieht sich der Zuschauer immer öfter außer Stande, zwischen den verschiedenen Ebenen zu unterscheiden, wodurch dieser zu einer Reflexion seiner bisherigen Wahrnehmungskonventionen gezwungen wird und sich seines eigenen Standpunktes bewusst werden muss. Denn es

wird nicht »Echtes« als Alternative zum Theatralen präsentiert, sondern verschiedene Facetten von Fiktionalität, Realität, Theatralität. Die Entblößung der Fiktionalität eröffnet dabei neue Sichtweisen auf die Wirklichkeit und hinterfragt Gewissheit und Wahrnehmungskonventionen⁶⁴,

die dadurch immer wieder aufs Neue definiert werden müssen. Genau diese Schwierigkeit, die Grenzen zwischen Fiktion und Realität abzustecken, das Gesehene dem Bereich des »Wahren« (dem Realen) und des »Als-ob« (der Fiktion) zuzuordnen, löst Reaktionen im Publikum aus, die, wenn auch nicht kalkulierbar, dennoch gezielt provoziert werden. Dabei stellt diese „Unentscheidbarkeit, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“⁶⁵, den Zuschauer immer wieder vor die Frage, wie er auf das Gesehene reagieren und wie er sich dazu verhalten soll. Der Zuschauer bewegt sich dabei in einer ständigen Grauzone, die oft einen hohen Grad an Verunsicherung auslöst. So meint etwa Mark Siemons über Christoph Schlingensiefs Aktion *Ausländer Raus! Bitte liebt Österreich*⁶⁶, die dieser 2000 für die *Wiener Festwochen* realisierte: „[E]ntscheidend ist, dass der Schwebezustand zwischen erster und zweiter Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, Ernst und Ironie, ständig aufrecht erhalten bleibt; von ihm hängt die Spannung ab, die die Versuchsanordnung braucht“⁶⁷. Auch der 1998 von Schlingensief inszenierte Wahlkampfzirkus der fiktiven Partei *CHANCE 2000* spielt mit genau diesen Mitteln der Irritation und dem Schwebezustand zwischen Ernst und Ironie, Peinlichkeit und Spaß, Theater und Realität⁶⁸. Dabei war die größte Irritation des Publikums jene, die Grenze

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 97.

⁶⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

⁶⁶ Schlingensief ließ dafür einen Container à la Big Brother auf den Opernplatz, einem der größten Tourismusmagneten Wiens platzieren, in dem für eine Woche Asylwerber wohnten, von denen täglich eine/r an die Grenzen Österreichs gebracht und damit abgeschoben wurde. Diese fiktive Konstellation passierte vor der Kulisse ganz realer politischer Turbulenzen; zum ersten mal in der Geschichte wurde eine rechtsextreme Partei (die FPÖ) - nachdem diese einen extrem ausländerfeindlichen und hetzerischen Wahlkampf betrieben hatte - Teil einer österreichischen Regierung. Diese brisante, politische Realität, gepaart mit der völlig fiktiven, aber dennoch ernst und realistisch scheinenden Aktion Schlingensiefs und der allgemeinen Imagesorge um Österreich und dessen Reputation im Ausland, führten zu einem der größten Theaterskandale seit Bernhards *Heldenplatz*. (Vgl. Siemons, „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt“, in Lilienthal/Philipp, *Ausländer Raus*, S. 125.)

⁶⁷ Ebd., S. 123.

⁶⁸ Vgl. Albers, „Scheitern als Chance – Die Kunst des Krisenexperiments“, in Finke [Hg.], *Chance 2000*, S. 46.

zwischen Zuschauenden und Agierenden auszumachen, vor allem weil immer wieder Zuschauende selbst zu Agierenden wurden. Schlingensiefel forderte die Zuschauer sogar offen zum Mitmachen auf und verwandelte so „das Publikum zu Probanden, jede Reaktion und Rezeption zu einem Bestandteil der Inszenierung“⁶⁹.

3.1.4. Der Einbruch des Realen bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*

X Wohnungen, so kann man behaupten, baut genau auf dieser Entwicklung des Einbruchs des Realen auf und verwendet Elemente aus all ihren Bereichen. Zum einen kommt es in einigen Momenten zum Körperkontakt zwischen Performer und Zuschauer, wenn man herzlich von Performern/Bewohnern begrüßt und umarmt wird⁷⁰, wenn man von Kindern als Zirkuspony im Kreis geführt wird⁷¹, wenn man von einem Performer/Bewohner unsanft aus seinem Versteck gezerrt wird⁷² oder wenn man von der spärlich bekleideten Performerin Magdalena Chowaniec gebeten wird, sich auf sie zu legen⁷³.

Zum anderen wird die Erfahrung von realer Zeit und von räumlichen Dimensionen durch die Erwanderung des Viertels, durch die jeweils zehnminütigen Wegdistanzen zwischen den Wohnungen am eigenen Leib spürbar. Durch die Länge dieser Distanzen und die Ermüdung des eigenen Körpers erlangt man ein (körperliches) Bewusstsein für Zeit. Da der »Spaziergang« durch das Stuwerviertel ebenfalls zum performativen Erlebnis gerechnet werden muss und wichtiger Teil der Inszenierung ist, wird auch die beim Durchstreifen des Viertels real (v)erlebte Zeit als Teil der Inszenierung, dennoch aber als real wahrgenommen. In den Wohnungen selbst kann die Zeit jedoch sehr unterschiedlich erlebt werden, aber selbst diese gefühlsmäßig unterschiedliche Dauer, die man in jeder Wohnung verbringt, welche aber real immer die selbe bleibt, macht den Zuschauer auf die stets subjektive Erfahrung von Zeit aufmerksam. Und schlussendlich machen auch die Lichtverhältnisse, die sich im Laufe des Abends verändernden, den Verlauf der Zeit bewusst.

Ebenso der Ort, das Stuwerviertel und seine eigene topografische Struktur, erschließt sich dem Teilnehmer nach und nach beim Durchstreifen der Straßen. Vor allem dann, wenn man Orte wiedererkennt, Straßen kreuzt, auf denen man schon einmal gegangen ist, wenn

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 54.

⁷⁰ Vgl. Angela Richter, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour B*, 00:20:17.

⁷¹ Vgl. toxic dreams, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour A*, 00:02:00.

⁷² Vgl. Anat Steinberg, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour B*, 00:00:37.

⁷³ Vgl. Oleg Soulimenko, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour A*, 00:11:00.

man besonders auffällige Geschäfte oder Lokale wiedererkennt oder die selbe Geschäftskette an verschiedenen Plätzen im Viertel entdeckt. All das lässt einen ganz persönlichen Stadtplan dieses Bezirks im Kopf jedes einzelnen Zuschauers entstehen, einen Stadtplan mit all den architektonischen Einzelheiten und den individuellen Strukturen des Viertels, die allesamt natürlich der Realität entspringen und dennoch in jedem Zuschauer einen ganz individuellen Eindruck hinterlassen.

Schlussendlich wird natürlich die Realität der Bewohner mit einbezogen, die entweder selbst anwesend sind, zumindest aber ihre Spuren in ihren Wohnungen hinterlassen haben. Sie sind die Experten dieses Viertels, sie sind die Experten ihres eigenen Lebens, ihrer Wohnsituation und sie lassen uns direkt oder indirekt an ihrem Expertenwissen teilhaben. Natürlich sind auch ihre Alltagsrealitäten, ihre Geschichten verfälscht, da hier, sehr ähnlich wie bei *Rimini Protokoll*, mit Verfremdung und dem Verwirrspiel zwischen wahrer Identität und künstlerischer Intervention gearbeitet wurde. Dennoch wird sich der Grad der Inszenierung dem Publikum nie gänzlich erschließen. Die von Lehmann beschriebene *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* wird auch hier deutlich und bewusst zum Einsatz gebracht.

Der Unterschied zur Arbeit mit non-actors, mit Laien und deren Alltagsrealität auf der Bühne, wie sie im postdramatischen Theater und auch bei Inszenierungen von *Rimini Protokoll* praktiziert wurde, ist der, dass die Realität der Laien in diesem Fall nicht auf einer Bühne präsentiert und aus der Distanz beobachtet werden kann, sondern, dass der Zuschauer die Menschen in ihrem privaten Lebensraum besucht und dadurch auch tiefer in die jeweiligen Realitäten eintaucht, so tief, dass dem Besucher der distanziert reflektierende (Über-)Blick genommen wird. Der Zuschauer bekommt Einsicht in den intimsten Bereich eines ihm völlig fremden Menschen, der in seinem privaten Lebensraum mehr von seiner Persönlichkeit preisgibt, als er es je auf einer Theaterbühne durch das Erzählen seiner Geschichte tun könnte. Und darin, so denke ich, liegt eine völlig neue Dimension eines Einbruchs des Realen begründet.

3.2. Der Ausbruch aus dem Theatergebäude in den öffentlichen Stadtraum

Wir verlassen den Theaterraum und geben dem Theater das Leben zurück. Und das Leben fragen wir, ob es nicht schon Theater geworden ist, ob es eigentlich nicht nur eine Aufführung ist.⁷⁴

Christoph Schlingensief

Eine sehr ähnliche geschichtliche Entwicklung wie der Einbruch des Realen weist auch die Suche nach neuen Orten außerhalb etablierter Theaterräume und den sich dadurch ergebenden Möglichkeiten auf. Oft steht natürlich die Besetzung nicht-theatraler Orte in einem direkten Verhältnis zu einem Einbruch des Realen, da das bewusste Aufsuchen privater oder öffentlicher Räume außerhalb des Theaters immer auch ein Sich-Aneignen oder ein bewusstes Einbinden jener Realität inkludiert, die ganz automatisch einen Raum des öffentlichen Lebens umgibt. Dennoch sehe ich in der Entwicklung dieser beiden Phänomene ein unterschiedliches Bedürfnis nach Veränderung im Theater. Auch wenn die Impulsgeber beider Entwicklungen die selben waren, möchte ich den Unterschied dieser beiden Intensionen grundsätzlich einmal durch die Richtung markieren, die der jeweiligen Veränderung vorausging. Dabei hoffe ich, dass die Antonyme *Einbruch* und *Ausbruch* jene Tendenz markieren helfen, in der ich den Unterschied sehe. Einerseits wurde also durch die selbstreflexive Verwendung der Realität eine neue Wahrnehmungsebene dem Theatererlebnis injiziert, die sich auch durch eine Veränderung der Raumsituation im Theater selbst ergab. So markiert der Einbruch des Realen einerseits die Hinzufügung einer außerästhetischen Ebene im Sinne von Alltagsrealität (durch »Alltagsexperten« etc.) in ein bereits etabliertes System, das Illusionstheater. Andererseits aber auch eine Entdeckung und ein Exponieren der bisher in diesem Illusionstheater überspielten Bühnenrealität. Der Ausbruch des Theaters aus dem feststehenden Theatergebäude in den öffentlichen, theatral unbesetzten (Stadt)Raum markiert hingegen eine Bewegung aus etablierten, starren Verhältnissen in eine neue Umgebung, die dem Theater damit neue Orte und Spielstätten eröffnet. So wurde das Theater natürlich in beiden Fällen um neue Erfahrungen erweitert, die Intention, die hinter diesen steckte, ging aber jeweils von einem anderen Bedürfnis nach Veränderung aus. Um diesen Vergleich zu Verdeutlichen, möchte ich, ähnlich meiner Ausführungen zum Einbruch des Realen, die Entwicklung des Ausbruchs in den öffentlichen (Stadt)Raum in einem weiteren Kapitel skizzieren, da auch

⁷⁴ Christoph Schlingensief zit. nach Albers, „Scheitern als Chance – Die Kunst des Krisenexperiments“, in Finke [Hg.], *Chance 2000*, S. 48f.

dieser für eine Auseinandersetzung mit dem Theaterprojekt *X Wohnungen* von wesentlichem Interesse ist.

3.2.1. Massentheater und Erschließung neuer Räume an der Wende zum 20. Jahrhundert

Die ersten ausschlaggebenden Impulse für eine Öffnung des Theaters hin in den urbanen Raum sind, ebenso wie beim Einbruch des Realen, am Beginn des 20. Jahrhunderts auszumachen. Wieder war es Max Reinhardt, der durch Inszenierungen an Orten mit thematischem Bezug zum Stück, an »Originalschauplätzen« (Beispiele: die Inszenierung des *Sommernachttraums* in einem Föhrenwald in Berlin-Nikolassee 1910 oder des *Kaufmann von Venedig* am Campo San Trovaso in Venedig 1934) entscheidende Erneuerungen im Theater anstrebte⁷⁵. Aber nicht nur er suchte, um der immer größer werdenden Konkurrenz der neuen technischen Medien stand zu halten, nach Konzepten, die das Theater einem Massenpublikum zugänglich machten. Auch Richard Wagner mit seinen Gedanken zu einem Theater als »Gesamtkunstwerk« oder Hugo von Hofmannsthal mit der Begründung der *Salzburger Festspiele* – während dieser ganze Teile der Stadt zur Bühne umfunktioniert wurden – versuchten, mit der Erschließung neuer Räume (und Raumkonzepte) Aufführungen für tausende Zuschauer und Inszenierungen mit hunderten Akteuren zu ermöglichen. Die Ideen eines Massentheaters scheiterten zwar, nicht zuletzt, da diese im Nationalsozialismus politisiert und zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurden und in den Thing-Spielen zur Inszenierung politischer Auftritte und einer »völkischen« Gemeinschaft zweckentfremdet wurden.⁷⁶ Dennoch war damit der erste Schritt aus dem institutionalisierten Theatergebäude gesetzt; ein Schritt, der vor allem durch die historischen Theateravantgarden der 20er Jahre eine wesentliche Weiterentwicklung erfuhr.

Wsewolod Meyerhold, der sehr ähnliche Tendenzen zu einem Massentheater in der Sowjetunion verfolgte, ging sogar noch einen Schritt weiter und meinte ganz dezidiert, „wir wollen heraus aus dem Theatergebäude. Wir wollen im Leben selbst spielen, am liebsten in Fabriken oder größeren Maschinenhallen.“⁷⁷ Hierbei wurde nicht nur Platz für möglichst große Zuschauermassen geschaffen, sondern der Zuschauer selbst sollte

⁷⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 190f.

⁷⁶ Vgl. Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in Arnold [Hrsg.], *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 10f.

⁷⁷ Wsewolod Meyerhold zit. nach Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, (1. Ausgabe 1982) S. 318.

aktiviert und zum Teil des Spektakels werden.

Das Theatergebäude mit einer festen Bühne – vor allem in Form der Guckkastenbühne – schien dem Zeitgeist der frühen 20er Jahre nicht mehr adäquat, ja, die Kunst dieser bürgerlichen Institutionen mit ihrer illusionistischen Rezeptionsästhetik wurde zum Feindbild der Avantgarde erklärt. Gegen die bourgeoise Kunstauffassung in ihren vom Leben abgeschotteten Kulturpalästen begannen sich mit den Futuristen in Italien und den Surrealisten in Frankreich Kunstströmungen zu entwickeln, die nicht nur dem fest(gefahren)en Gefüge der Guckkastenbühne und dem Rückzug in eine illusionistische Traumwelt abschworen, sondern vor allem der Kunst das Leben zurückgeben wollten und dabei auch ganz vehement an einer Vermischung der verschiedenen Künste arbeiteten. In kleinen Cabarets, in Kellertheatern, in den Straßen der Städte wurden plötzlich Räume geschaffen, die Literatur, Malerei, Theater und Film miteinander und mit dem Leben selbst in Beziehung treten ließen⁷⁸. Vor allem auch die Vertreter der 1916 in Zürich gegründeten Dada-Bewegung, die wiederum futuristische und surrealistische Ideen aufgriffen und weiterentwickelten, „waren angetreten, die Kunst ins Leben zu überführen, beide Sphären zu vermischen, letztlich die Unterscheidung beider aufzuheben“⁷⁹.

Die neuen Bewegungen setzten sich mit großer Bereitschaft zum Skandal in Szene und inszenierten ihre kulturkritische Programmatik als Formen einer neuen Kunst, einer »Aktionskunst« oder »Anti-Kunst«. Ganz überwiegend war es der öffentliche Raum, in dem diese Revolte stattfand. Das Publikum sollte außerstande sein, seine eingeübten Rezeptionsweisen ins Spiel zu bringen. Vor allem sollte es sich als Teil, besser noch als Mitgestalter der Aktionen begreifen; sollte in erster Linie »aktiv« sein, in welcher Weise auch immer.⁸⁰

Die Idee des »aktiven«, mitgestaltenden Zuschauers wurde später von den Vertretern der Neo-Avantgarde wieder aufgegriffen und somit zu einem großen Ziel der Performance-Kunst. Dass mit dem Bruch der Rezeptionsgewohnheiten auch ein Bruch mit der Bühnensituation, mit dem Ort, an dem (eine) Theater(aktion) stattfindet, einhergeht, ist logische Konsequenz. Ein Ort, frei von bekannten und konditionierten Rezeptionsbedingungen, kann ebendiese Wahrnehmungsmuster im Zuschauer am ehesten verändern, da dieser für eine Theatersituation im öffentlichen Raum auf kein anerzogenes Verhalten zurückgreifen kann. So scheint eine Aktivierung des Zuschauers an einem für das Theater aktivierten, ästhetisch unbesetzten Ort am effektivsten.

⁷⁸ Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 315f.

⁷⁹ Ebd. S. 315.

⁸⁰ Ebd.

3.2.2. *Happenings und Situationismus – die Neo-Avantgarde der 60er Jahre*

Nach dem 2. Weltkrieg und der damit verbundenen Kanalisation der künstlerischen Ideen in propagandistische Formen der Inszenierung von Macht und der allgemeinen wie auch kulturellen Repression in den 50er Jahren, waren es zunächst amerikanische (bildende) Künstler, die Ende dieses Jahrzehnts die Ideen der europäischen, historischen Avantgarden der Jahrhundertwende bzw. der Zwischenkriegszeit wieder aufgriffen, mit neuem Zeitgeist erfüllten und um neue Konzepte erweiterten. Die Protagonisten dieser Neo-Avantgarde versuchten nun in einem immer aufgeschlossener werdenden Amerika (und kurz darauf auch in einem ebensolchen Europa), neue Publikumsschichten zu erreichen, indem auch sie den öffentlichen Raum als Schauplatz ihrer Aktionen erschlossen. Einerseits um die Passanten mit ihrer Kunst zu konfrontieren, wodurch neue soziale Schichten mit einer Kunst in Berührung kamen, die sonst nur in Galerien oder Museen zu finden war, andererseits aber auch um besondere – geschichtsträchtige, assoziative oder sonst bemerkenswerte – Orte einer Stadt in den Fokus der Öffentlichkeit zu rücken und über deren Bedeutung zu reflektieren. So hat sich

immer wieder [...] gezeigt, dass der Auszug aus dem Theater nicht nur ein anderes Publikum (und das auf ganz andere Weise) erreichen kann als innerhalb der etablierten Kulturinstitutionen, sondern dass auch die Schauplätze des 'öffentlichen' Lebens dieser Aktionen bedürfen, um als solche überhaupt wieder bewusst zu werden.⁸¹

Besonders Alan Kaprow mit seinen Happenings in Amerika und später Wolf Vostell mit seinen dé-coll/agen in Deutschland arbeiteten intensiv mit einer Form des Theaters, das gezielt den öffentlichen Raum besetzt, um mit dem Leben in diesem in Beziehung zu treten. Damit veränderten sie „die Parameter der bildenden Kunst, indem der fiktive, statische Raum und die »eingefrorene«, verdichtete Zeit durch einen authentischen Echt-Zeit-Raum, in dem Personen re-agieren, ersetzt [wurden]“⁸². So platzierte Kaprow zum Beispiel 1965 in seinem Happening *Calling* „Teilnehmer in Aluminium- und Kunststofffolien larvenhaft verpackt an verschiedene Orte im Stadtgebiet von Manhattan[, um sie] auf diese Weise in den Alltagskontext“⁸³ zu integrieren. Kaprow selbst meinte in Bezug auf seine Happenings: „*The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible. [...] Something will always happen at this juncture*“⁸⁴.

⁸¹ Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in Arnold [Hrsg.], *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 18.

⁸² Marschall, *Theater nach dem Holocaust*, S. 173.

⁸³ Ebd. S. 397.

⁸⁴ Alan Kaprow zit. nach Kaye, *Site Specific Art*, S. 112.

Wolf Vostell entwarf mehrere Happenings (unter anderem *Neun Nein Décollagen* 1963, *You* 1964⁸⁵ oder *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* 1964⁸⁶), in denen er Zuschauer mit Bussen zu mehreren Orten einer Stadt transportierte – im Falle von *Neun Nein Décollagen* waren es ein Kino, der Rangierbahnhof, ein Blumengarten, ein Steinbruch, eine Autogarage, die Schwebebahn, eine Fabrik, ein Käfig und ein Garten in der Stadt Wuppertal⁸⁷ –, um die Zuschauer an den einzelnen Orten mit schriftlichen Anweisungen zur Teilnahme an verschiedenen (inszenierten) Aktionen aufzufordern.

Vostell bezieht die Teilnehmer physisch und psychisch in seine Aktionen ein, indem er die direkte Umgebung nutzt und den für das Ereignis auch thematisch geeigneten, einen [sic!] realitätsbezogenen Ort aufsucht. Vostell erklärt die gesamte Stadt zum Schauplatz. So lässt er die Teilnehmer an verschiedene Orte transportieren, um die Wirkung der Umgebung einzubeziehen und sämtliche Sinne zu sensibilisieren. Aber nicht nur räumliche Situationen sollen ausgelotet werden, sondern auch innere Stimmungen und Befindlichkeiten, wie Hunger, Kälte, Alleinsein sollen am eigenen Leib erlebt und erfahren werden.⁸⁸

Dabei sollen die Zuschauer durch eine „provozierende Unkontrollierbarkeit mit einbezogen werden“⁸⁹, wodurch sie nicht nur zu Mitspielern, sondern auch zu Mitgestaltern der Happenings werden. Sie bestimmen durch die eigene Teilnahme – auf Basis von Ja/Nein-Entscheidungen – den Verlauf und die Intensität der Veranstaltung. Der jeweilige Ort, an dem die einzelnen Szenen, die sich an Aktionen aus dem Alltag orientieren, stattfinden, scheint dabei zunächst in Kontrast zur auszuführenden Handlung zu stehen. Bei genauerer Reflexion thematisiert er diese aber auf einer mehrdeutigen Ebene, indem er das semantische Feld der einzelnen Handlungen mit dem semantischen Feld der einzelnen Orte in wechselseitige Beziehung treten lässt, wodurch sich – und das eben erst durch die Kombination von Handlung und Ort – völlig neue, assoziative Bedeutungsebenen ergeben. So ist es der Ort, an dem und durch den sich Bedeutung allererst generiert. Die Arbeiten Vostells aber auch Kaprows provozieren somit „exchanges between an artwork and its site in a [sic!] which a specificity to site arises in the promise that the viewer's own engagement with *this place* might leave the work behind“⁹⁰.

Die von mir gewählten Beispiele sind natürlich selektiv und können nicht das weite Spektrum an unterschiedlichsten Formen von Arbeiten im öffentlichen Raum abdecken. Sehr wohl schaffen sie es jedoch, so hoffe ich, einen Eindruck über die Veränderungen

⁸⁵ Eine genaue Beschreibung der Aktion unter: Becker/Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 385f.

⁸⁶ Ebd., S. 386-394.

⁸⁷ Vostell, „«in ulm, um ulm und um ulm herum»“, in Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 343.

⁸⁸ Marschall, *Theater nach dem Holocaust*, S. 204.

⁸⁹ Bremer, „Aktionsvortrag zum Vostell-Happening «in ulm, um ulm und um ulm herum»“, in: Becker/Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, S. 395.

⁹⁰ Kaye, *Site Specific Art*, S. 118.

durch die Avantgardebewegungen der 60er Jahre vermitteln, die vor allem den Ort, an dem Theater stattfindet oder stattzufinden habe, völlig neu definierten. Natürlich sollte man in diesem Zusammenhang auch die Auswirkungen der *Situationistischen Internationalen* (S.I.) und die philosophischen Texte ihres Mitbegründers Guy Debord (u.a. *Theorie des Umherschweifens* 1956) erwähnen. Dieser sprach sich vor allem gegen eine Kommerzialisierung und Automatisierung der Städte und für eine Entschleunigung des Alltags im öffentlichen Raum aus. Seine Umherschweifexperimente, auch *dérives* genannt, verlangten ein „temporäre[s] Ablegen automatisierter Routinen und konventioneller Verhaltensmuster“⁹¹. Ralph Fischer schreibt in seiner Dissertation weiters dazu:

Die Nutzung des öffentlichen Raums muss ihrer konventionellen Mechanismen und Funktionen enthoben sein und darf vor allem nicht mit den alltäglichen Praktiken von Arbeit und Konsum verbunden werden. Die Intensivierung von Wahrnehmung und die Entwicklung eines konstruktiven Spielverhaltens, durch den Verzicht auf die »im Allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsmotive«, ist die zentrale Intentionen [sic!] eines Umherschweifexperiments.⁹²

In dieser Intention scheint sich Debords *Theorie des Umherschweifens* mit jener interaktiver Stadtparcours, wie sie Anfang dieses Jahrtausends variantenreich von Theatern und Theaterschaffenden inszeniert wurden, zu decken. Auch bei diesen steht die »Intensivierung von Wahrnehmung« im Vordergrund. Das Umherschweifen im öffentlichen Stadtgebiet in theatralem Rahmen erfolgt auch hier fernab alltäglicher Praktiken oder automatisierter Routinen. Der Zuschauer, auf die ihm erteilten Anweisungen achtend – und diese beachtend –, verfolgt auf seinem Weg durch die Stadt keine alltäglichen Ziele, verhält sich in der Beobachtung seiner Umgebung auch nicht konventionell. Denn der Weg selbst ist zum Ziel und die durch jene intensivierte Wahrnehmung gesammelten Beobachtungen sind zum Teil der Inszenierung und des theatralen Erlebnisses geworden.

Auch die Intentionen des Wiener Aktionismus, allen voran der Aktionen VALIE EXPORTS⁹³, tendieren in Richtung einer künstlerischen Neubesetzung des öffentlichen Raums. Jedoch, denke ich, muss es im Rahmen dieser Arbeit genügen, die Tendenz dieses Ausbruchs in den öffentlichen Raum anhand einiger weniger Arbeiten nachzuvollziehen, die vor allem auch in direktem Bezug auf mein Beispiel *X Wohnungen* zu stellen sind. So sind die oben genannten dé-coll/agen Wolf Vostells, aber auch die *Theorie der*

⁹¹ Fischer, *Walking Artists*, S. 95.

⁹² Ebd.

⁹³ Man denke unter anderem an ihr *TAPP und TASTKINO* (1968) oder an Aktionen zusammen mit Peter Weibel, den sie im Winter 1968 an einer Hundekette um den Hals, auf allen Vieren durch die Wiener Kärntnerstraße führte (*Aus der Mappe der Hundigkeit*).

Umherschweifens von Guy Debord besonders ausschlaggebend für die Form der interaktiven Stadtparcours und in ebensolcher Weise natürlich auch für den Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*.

3.2.3. *Gedächtnisräume im postdramatischen Theater*

In den 80er und 90er Jahren, in denen das postdramatische Theater an Bedeutung gewinnt und, wie schon für den Einbruch des Realen beschrieben, ein allgemeiner Rückbezug auf institutionalisierte und etablierte Theaterhäuser zu erkennen ist, veränderte sich auch der Einsatz vom und das Verhältnis zum öffentlichen Raum. Das postdramatische Theater, das vor allem neue Textformen und eine neue Bühnensprache entwickelte, sich aber auch an neuen Inszenierungsmöglichkeiten probierte, entfernte sich zunehmend von einem öffentlichen Raum als reinem Aktionsraum, an dem sich, in Verbindung mit einem darin agierenden Publikum, Situationen ergeben, die sich in die eine oder andere Richtung entwickeln können. Orte außerhalb des Theaters werden vor allem dann bespielt, wenn diese in Bezug auf einen Text neue Bedeutungsebenen eröffnen, sich mit der ortsspezifischen Historie neue Assoziationsstränge generieren lassen oder der Ort an sich durch die Inszenierung in eine neue Beleuchtung rückt. Dadurch wird der atmosphärisch aufgeladene Raum selbst zum Mitspieler, zum *Specific Site*, zum Gedächtnisraum⁹⁴.

Lehmann meint dazu:

Wenn eine Fabrikhalle, ein Elektrizitätswerk, ein Schrottplatz bespielt wird, so fällt ein neuer »ästhetischer« Blick darauf. Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht. Mitspieler sind aber in solch einer Situation auch die Zuschauer. Was durch das Site Specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern.⁹⁵

Ich werde auf den Begriff der Gemeinsamkeit bzw. der Gemeinschaft (*communitas*) noch später in dieser Arbeit ausführlicher zu sprechen kommen. Für den Moment muss es genügen, auf die Bedeutung der Gemeinsamkeit von Schauspielern und Zuschauern hinzuweisen, die Ort, Zeit und Situation teilen und als gemeinschaftlichen Akt erleben.

Besonders Klaus Michael Grüber und in ebensolcher Weise Josef Szeiler mit seiner Gruppe *Angelus Novus* suchten für ihre Arbeiten nicht bloß alternative Spielorte, sondern

⁹⁴ Der Begriff des Gedächtnisraumes wird in einem späteren Kapitel noch von größerer Relevanz und im Zuge dessen noch ausführlicher beschrieben. Zum Begriff selbst: Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 299.

⁹⁵ Ebd., S. 306.

vor allem eine „Auseinandersetzung mit spezifischen Schauplätzen von Geschichte“⁹⁶. Orte der Inszenierungen waren beispielsweise eine Pariser Nervenheilklīnik (*Faust Salpêtrière* 1975) oder die Ruine des ehemaligen Berliner Nobelhotels Esplanada (*Rudi* 1977) bei Grüber⁹⁷ und die Reparaturwerkstätte der ÖBB in Wien-Floridsdorf (*Prometheus* 1983⁹⁸), das Semper-Depot Wien (*HamletMaschine* 1984⁹⁹) oder die Reparaturwerkstätte der ÖBB in Wien-Simmering (*FatzerMaterial* 1985¹⁰⁰) im Falle Szeilers. Die Übergröße der Räume in Grübers Arbeiten zwang die Zuschauer zu einem aktiven Erkunden des Ortes und setzte sie damit in Bewegung, wodurch der Besucher zu einer selektiven Wahrnehmung gezwungen wurde. In den verschachtelten Räumen des Nobelhotels Esplanada zum Beispiel war es unmöglich, einen Überblick über den gesamten »Bühnenraum« und die Ereignisse in ihm zu wahren. Jeder Zuschauer konnte sich in Eigenregie durch die Räumlichkeiten bewegen, in Räumen beliebig lange verweilen und einen ganz persönlichen Bezug zwischen Text, Bühnenbild und Raum herstellen.¹⁰¹ Auf diese Weise vermengten sich szenisch arrangierte Elemente mit der persönlichen Selektion und Wahrnehmung der Umgebung zu einem jeweils individuellen Theatererlebnis. Auch Szeilers Räume fielen durch ihre Übergröße aus dem üblichen Theaterrahmen, wie die 180 x 14 Meter große Bühne in der Reparaturwerkstätte der ÖBB in Wien-Floridsdorf bewies¹⁰². Dennoch blieb die Erkundung des Raumes ausschließlich den *Blicken* des Publikums vorbehalten, da sich die Zuschauer, auf Sesseln sitzend, nicht frei im Raum bewegen konnten. Dennoch lud die „romantische[...] Industrielandschaft“¹⁰³ in der ÖBB-Halle in Wien-Simmering oder die Ästhetik einer „Kathedrale-Burg-Werkshalle“¹⁰⁴ im Semper-Depot den Zuschauer dazu ein, die spezifische Architektur der Räume zu erkunden und auch die Körper und Bewegungen der Darsteller mit dem bespielten Raum in Beziehung zu setzen. Wie im Falle Grübers war die Auswahl der inszenierten Orte aber keinesfalls eine zufällige. Auch *Angelus Novus* wollten stets „eine der jeweiligen Produktion angemessene Spielstätte suchen“¹⁰⁵. Dabei versuchten sie, ähnlich der Bemühungen der Neo-Avantgarde der 60er Jahre, „mit dem Schritt aus dem kulturellen

⁹⁶ Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in Arnold [Hrsg.], *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 14.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. Thurnher, „Attische Klassik in der Fabrik“, in Falter 4/83, S. 12.

⁹⁹ Vgl. Loibl, „Wunder Theater Hamlet Maschine“, in Falter 10/84, S. 17.

¹⁰⁰ Vgl. Loibl, „Versuche, den Ausbruch zu üben“, in Falter 9/85, S. 21.

¹⁰¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 195ff.

¹⁰² Vgl. Thurnher, „Attische Klassik in der Fabrik“, in Falter 4/83, S. 12.

¹⁰³ Loibl, „Versuche, den Ausbruch zu üben“, in Falter 9/85, S. 21.

¹⁰⁴ Loibl, „Wunder Theater Hamlet Maschine“, in Falter 10/84, S. 17.

¹⁰⁵ Thurnher, „Attische Klassik in der Fabrik“, in Falter 4/83, S. 12.

Zentrum der Bundeshauptstadt neue Publikumsschichten zu erreichen und die herrschende Trennung zwischen kultureller und materieller Produktion wenigstens punktuell zu überwinden“¹⁰⁶.

3.2.4. *Walking performances zu Beginn des 21. Jahrhunderts*

Gehen und Bewegung als Prinzip ästhetischer Theatererfahrung wurde dann vor allem zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den *walking performances* oder Stadt-Parcours zur gängigen Versuchsanordnung junger Theaterregisseure. Eine stetig wachsende Performance- und Off-Theater-Szene, die sich vor allem abseits der großen Stadttheater zu etablieren begann, aber anders als die Neo-Avantgarde der 60er auf international gut vernetzte und staatlich subventionierte (Koproduktions-)Häuser zurückgreifen konnte und auch von diesen gefördert wurde, begann Projekte zu entwickeln, die den Stadtraum zum Erlebnisraum und Gehen zum Ereignis deklarierten.

An die Stelle eines zweckgerichteten Gehens, das bloß dazu dient, mal wieder etwas besonderes zu sehen, an einem bestimmten Ort ein Spektakel mitzuerleben, tritt ein Gehen, das selbst jederzeit zum Ereignis werden kann. Ob alleine oder in Gruppen: Gehen setzt den Körper in Beziehung zum städtischen Raum und zur Landschaft, indem er sich selbst spürbar verausgabt. Durch Erschöpfung entsteht mitunter eine Leere, die neue Wahrnehmungen möglich macht, indem sie die gewohnten Kontroll- und Selektionsleistungen außer Kraft setzt. Auch damit hat es zu tun, dass *walking performances* allerlei Grenzen verunsichern und unterlaufen, Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Erfahrungsräumen ebenso wie zwischen künstlerisch geplantem Ereignis und alltäglichem Verhalten. Gehen als Bewegungsart, die sich selbst vorführt und als solche bereits performativen Charakter hat, zählt mittlerweile zum Repertoire postdramatischer Theaterformen.¹⁰⁷

Damit greifen die *walking performances* ganz eindeutig auf die weiter oben beschriebenen Ideen der *Situationistischen Internationalen* (S.I.) zurück, obwohl diese, weitaus politischer gedacht, „nach einem radikalen Umsturz der bestehenden Verhältnisse [strebte], wobei das urbane System und der Bereich des Alltags als Ort des Politischen und Keimzelle der revolutionären Veränderung betrachtet werden“¹⁰⁸ sollte. Das politisch-revolutionäre Potential Guy Debords *Theorie des Umherschweifens* wurde um die Jahrtausendwende zum politisch-ästhetischen Potential im postdramatischen Theater und der Performance-Kunst. Zwar galt das unkonventionelle Gehverhalten und die „Intensivierung der Wahrnehmung“¹⁰⁹ weiterhin als politisch-subversiv, dennoch wurde

¹⁰⁶ Josef Szeiler zit. nach ebd.

¹⁰⁷ Primavesi, „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis“, in Deck/Sieburg [Hg.], *Paradoxien des Zuschauens*, S. 103.

¹⁰⁸ Fischer, *Walking Artists*, S. 87.

¹⁰⁹ Ebd. S. 95.

das *Umherschweifen* in den *walking performances* um eine dezidiert ästhetische Variable erweitert.

In Arbeiten von *Hygiene Heute* (Verweis Kirchner 2000, *System Kirchner* 2000, *Kanal Kirchner* 2001¹¹⁰) über *Rimini Protokoll* (Call Cutta 2005¹¹¹) zu *matthaei & konsorten* (*Vom richtigen Leben* 2006¹¹²) wird der Zuschauer auf Wanderungen, auf Parcours geschickt, durch städtische, öffentliche Räume, die er unter anderem per Audioguide oder Telefon geleitet, neu entdecken und neu erfahren kann. Der Zuschauer wird aktiv zum Produzenten seiner Theatererfahrung, in der es ganz an ihm selbst liegt, die verschiedenen Ebenen zwischen städtischer Realität und künstlerischer Intervention zu erkennen und sich auf diese einzulassen. Denn

die Grenze zwischen dem, was wir als real empfinden und was als fingiert, verschwimmt hier. Die Wirklichkeit selbst wird inszeniert oder besser: die Betrachtung der Wirklichkeit wird inszeniert. Nicht der Schauspieler trägt zum Theatralischen bei, sondern allein der Zuschauer – allerdings, und das ist wichtig, wird die Wirklichkeit auch (unauffällig) manipuliert durch kleine Hinzufügungen und Verabredungen.¹¹³

Der Unterschied bzw. eine klare Grenze zwischen Realität und Fiktion wird durch diese kleinen Hinzufügungen und die Interpretation des Zuschauers unkenntlich gemacht. Lediglich unterstützt durch die Anweisungen, die der Betrachter auf seiner Tour bekommt, muss er aus einer unüberschaubaren Vielzahl an Eindrücken selektieren, muss versuchen sich einen Überblick über Situationen zu verschaffen oder seinen Blick auf Details konzentrieren, die sonst im Verborgenen bleiben würden. Dieses Theater in den Straßen oder Hinterhöfen, auf Parkdecks oder in Einkaufszentren einer ganz spezifischen Stadt bedient sich einerseits einer real existierenden Umgebung als Kulisse, andererseits vor allem dem eigenen, immer auch phantasmagorischen Part des Zuschauers, um in dessen Kopf eine ganz subjektive, einzigartige und einmalige Inszenierung in Gang zu setzen¹¹⁴.

3.2.5. Gehen im öffentlichen Raum bei *X Wohnungen im Stuwerviertel* 2009

Das Theaterprojekt *X Wohnungen* nimmt sich ebenfalls dieser Elemente an und erweitert

¹¹⁰ Vgl.: Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 198f.

¹¹¹ Vgl.: Deck/Kaegi, „Von ferngesteuerten Zuschauern und einem mobilen Guckkasten“, in Deck/Sieburg [Hg.], *Paradoxien des Zuschauens*, S. 68ff.

¹¹² Vgl.: Karschnia, „THEATERREALITÄT: REALITY CHECK ON STAGE“, in Tiedemann/Raddatz [Hg.], *Reality strikes back*, S. 151.

¹¹³ Gerstenberger/Günther, „Uns geht es gut“, in Arnold [Hrsg.], *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 216.

¹¹⁴ Vgl. Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in Arnold [Hrsg.], *Theater fürs 21. Jahrhundert*, S. 17.

sie durch zusätzliche *Specific Sites*, an denen verschiedene Künstler private Räume inszenieren. Dadurch ergibt sich ein Konglomerat aus der Erfahrung des Er-gehens öffentlicher Räume, in diesem Fall eines bestimmten Viertels einer Stadt, und der künstlerischen Intervention in einem besonderen, in diesem Fall einem privaten Raum. Jede einzelne Wohnung, die künstlerisch manipuliert, in Szene gesetzt wird, erzählt ihre ganz eigene Geschichte – in Verbindung natürlich mit der persönlichen Geschichte ihrer Bewohner. So kann man in *X Wohnungen* Elemente des *Site Specific Theatre* erkennen, die mit einem Stadt-Parcours, einer *walking performance* und all den dafür spezifischen Ebenen und Charakteristika verbunden werden. Es beginnt sich in den einzelnen Wohnungen eine Grauzone zwischen der tatsächlichen, realen Lebenswirklichkeit der Bewohner sowie ihres Wohnraums und der künstlerischen, fiktiven Intervention an diesem Ort zu entfalten. Diese Irritation wird nach dem Verlassen der Wohnungen weiter auf den Gehweg durch den öffentlichen Raum übertragen. Zwar finden in den Straßen selbst keine weiteren fiktiven Hinzufügungen zur Wirklichkeit statt, dennoch kann sich der Betrachter dessen nie gänzlich sicher sein. Denn er ist nach den Erfahrungen in den einzelnen Wohnungen einerseits verunsichert ob der Möglichkeit künstlerischer Irreführung, andererseits sensibilisiert auf kleinste Besonderheiten, die ihm auf seinem Weg durch das Viertel begegnen. Zusätzlich wird natürlich, durch die Themen der künstlerischen Arbeiten in den Wohnungen, der Blick auf bestimmte Besonderheiten des Viertels und seiner Probleme (oder Problemzonen) geschärft. Beschäftigt sich ein Künstler in einer Wohnung zum Beispiel mit dem Thema Prostitution, nimmt der Zuschauer Nachtlokale, die eventuell (oder dramaturgisch ganz gezielt gewollt) seinen Weg durch die Stadt kreuzen, viel deutlicher wahr und setzt beide Erlebnisse – künstlerische Thematisierung in der Wohnung und tatsächliche Lebenswirklichkeit der Stadt – miteinander in Verbindung.

So steht *X Wohnungen* in einer ganz klaren Tradition eines Ausbruchs aus dem Theatergebäude in den öffentlichen Stadtraum, der, wie dieses Kapitel zeigen sollte, seine Anfänge am Beginn des vorigen Jahrhunderts hatte und vor allem im Gegenwartstheater seit den 80er Jahren – und mit starkem Bezug auf Entwicklungen der Neo-Avantgarde der 60er Jahre – zu einem weit verbreiteten Mittel theatraler Gestaltung wurde.

4. REALITÄT UND FIKTION

Bei kaum einem anderen Kunstprojekt verbünden sich soziologische Forschung in den Mikrostrukturen des Alltags und die Frage nach dem Gewordensein des Hier und Jetzt so sehr mit einem ästhetischen Konzept, in dem das Authentische und das Klischee, das Wahre und der Fake nicht mehr zu unterscheiden sind. *X-Wohnungen* bezieht seine Kraft aus dem Hunger der Kunst nach Realität ebenso sehr wie aus der Gleichgültigkeit der Realität gegenüber der Kunst. Es verrät das eine nicht an das andere. Das macht seine Stärke aus.¹¹⁵

Karin Bettina Müller

Nachdem ich in meinem ersten Kapitel das Projekt *X Wohnungen* und im Besonderen *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* besprochen und die künstlerischen, topografischen aber auch politischen Voraussetzungen dargestellt habe, widmete ich mich in einem weiteren, recht ausführlichen Kapitel zwei Aspekten, die für eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* grundlegend sind. Wenn ich mich nun im folgenden Kapitel mit einigen Begriffen der Theaterwissenschaft sowie aus der Philosophie beschäftige, die für die Rezeption von *X Wohnungen* und vor allem für eine weitere Analyse einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* von Bedeutung sind, sollte immer auch das bisher Geschriebene mitgedacht werden, da gerade die konzeptionelle Form von *X Wohnungen* grundlegend für eine weitere Diskussion der von mir gewählten Begriffe sein wird. Dabei muss noch einmal erwähnt werden, dass *X Wohnungen* weder ausschließlich der Kategorie Theater, noch der Kategorie Performance-Kunst zugerechnet werden kann. Natürlich haben die einzelnen Inszenierungen stark performative Züge und mit Theater auf einer konventionellen Theaterbühne wenig gemein. Dennoch kann die Bezeichnung Performance nicht für das gesamte Ereignis geltend gemacht werden. Ich möchte mich jetzt jedoch nicht in eine Diskussion über die Begriffe Performance, Theater oder Ereignis verstricken, obwohl es in diesem Fall interessant wäre, das Format *X Wohnungen* diesbezüglich zu analysieren. Ich möchte mich der Einfachheit halber auf den Terminus *Theaterparcours mit performativem Charakter* festlegen, der meiner Meinung nach am besten die Situation aus Site Specific Theatre und *walking performance*, gepaart mit Elementen der Performance- und Installationskunst, beschreibt.

Die im folgenden Kapitel verwendeten Begriffe stammen vor allem aus dem theatertheoretischen Vokabular Erika Fischer-Lichtes und Hans-Thies Lehmanns, die diese

¹¹⁵ Müller, „Cosima guckt schon wieder Fern“, Die Tageszeitung 07.05.2005, S. 21.

vornehmlich auf Arbeiten aus dem Bereich des Postdramatischen Theaters, aber auch der Performance Art beziehen. Einige Begriffe, die hauptsächlich an Aufführungen in einem konventionellen, institutionalisierten Theaterrahmen angewendet wurden, müssen natürlich auch auf ihre Gültigkeit in Bezug auf ein so offenes (für den öffentlichen Raum konzipiertes) Projekt wie *X Wohnungen* untersucht werden. Jeder dieser Begriffe soll jedoch dazu dienen, diese *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* näher zu beleuchten und Methoden oder Gründe zeigen, unter denen sich die Ebenen Realität und Fiktion aufzulösen beginnen.

Um zu zeigen, dass diese Begriffe Einfluss auf die Rezeption der Besucher von *X Wohnungen* hatten und dass diese Aspekte ganz gezielt oder auch nur nebenbei zum Einsatz kamen, werde ich auch immer wieder praktische Beispiele aus der Inszenierung von *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* wählen, um bestimmte Argumente zu verdeutlichen oder zu festigen. Schlussendlich möchte ich in einem weiteren Kapitel drei ausgewählte Arbeiten bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* mit Hilfe des von mir eingeführten Vokabulars auf jene *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* hin analysieren, die den Rezipienten in einen Zustand höchster Verunsicherung, in einen Zustand des „betwixt and between“¹¹⁶ versetzt. Von diesem wird noch ausführlicher zu sprechen sein, zumal ich ihn für einen der spannungsreichsten Aspekte des Formats *X Wohnungen* halte.

4.1. Philosophische Positionen zu Realität und Fiktion: Auf der Suche nach begrifflicher Präzision

„Die Opposition von Wirklichkeit und Fiktion gehört zu den Elementarbeständen unseres »stummen Wissens«“¹¹⁷, schreibt Wolfgang Iser in seinem Buch *Das Fiktive und das Imaginäre*, um diese sich gegenseitig bedingende Opposition in weiterer Folge zum Einsturz zu bringen.¹¹⁸ Ich möchte, in Bezug auf den von mir gewählten Theaterparcours, diesem »stummen Wissen« folgen und die Opposition zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufrecht erhalten. Jedoch unter der Rücksichtnahme, dass dies „immer schon die

¹¹⁶ Turner, *The Ritual Process*, S. 95.

¹¹⁷ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 18.

¹¹⁸ Iser schlägt in Bezug auf literarische Texte anstatt der Zweistelligkeit von Fiktion und Wirklichkeit eine Dreistelligkeit – die Triade zwischen Wirklichkeit, Fiktion und Imaginärem – vor, deren Komponenten durch den Akt des Fingierens miteinander in Beziehung treten. (Vgl. ebd., S. 18f.) Dies mag auf literarische Texte bezogen ein gangbarer Gedanke sein, lässt sich m. E. aber nur schwer auf das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit im Theater – und noch weniger im Bereich der Performance Kunst – übertragen, da die im literarischen (fiktiven) Text imaginierte Welt im Theater durch eine real existierende, sinnlich erlebbare Bühnenwelt (Bühnenbild, Schauspielerkörper, etc.) vorgegeben wird.

Gewissheit dessen voraus[setzt], was Fiktion und Wirklichkeit sei, wobei die unverkennbar ontologische Bestimmung, die in einem solchen »stummen Wissen« waltet, die Fiktion durch das Absprechen jener Prädikate charakterisiert, die der Wirklichkeit eignen¹¹⁹. Dadurch ergibt sich das Problem, wie „es denn etwas geben könne, das – obwohl vorhanden – nicht den Charakter der Wirklichkeit besitze“¹²⁰.

Da sich Fiktion überhaupt erst über Wirklichkeit bzw. Realität¹²¹ definiert, bedarf es zunächst einmal einer Bestimmung dessen, wodurch sich Wirklichkeit allererst konstituiert. In Bezug auf meine Forschungsfrage und damit auf das Projekt *X Wohnungen* halte ich mehrere philosophische Ansätze oder Gedanken für besonders bemerkenswert, welche im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen werden sollen. Ich versuche mich dabei jedoch nicht in eine philosophische Debatte zu verstricken oder gar ins Kreuzfeuer unterschiedlicher philosophischer Standpunkte zu geraten, sondern werde diverse Gedanken und Beobachtungen, die ich während meiner Recherchearbeit zur Realitäts- bzw. Fiktionserfahrung bei *X Wohnungen* gesammelt habe, mit Standpunkten aus der Philosophie stützen und beschreiben, um die von mir gesuchte und genannte Grauzone zwischen diesen beiden Gegenpolen fassbarer zu gestalten.

Zunächst – und damit ließe sich wohl auch eine allgemeine Stimmung in der Performance-Kunst ableiten, vor allem, wenn man sich diverse Stimmen zu Arbeiten von *Rimini Protokoll* vor Augen hält¹²² – scheint mir eine Beobachtung Odo Marquards bemerkenswert, die in Bezug auf den Begriff der Wirklichkeit lautet: „die moderne Wirklichkeit erhält in wachsendem Maße jene Färbung von Halbwirklichkeit, in der Fiktion und Realität ununterscheidbar werden“¹²³. Dabei fällt auf, dass Marquard hier im Rekurs auf die Wirklichkeit den selben Terminus – und zwar den der *Ununterscheidbarkeit* – verwendet, wie ihn Katharina Keim (an anderer Stelle oben) in Bezug auf Theateraufführungen im Gegenwartstheater einführt. Auch Hans-Thies Lehmanns Begriff der *Unentscheidbarkeit* bezieht sich auf dasselbe Phänomen, dieser zeigt jedoch, dass im

¹¹⁹ Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 19.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ich habe bereits in den vorangegangenen Kapiteln die Begriffe Realität und Wirklichkeit synonym verwendet und werde dies auch in weiterer Folge beibehalten, da ich es für wenig zielführend und eher verwirrend halte, eine genauere Unterscheidung dieser Begriffe anzustreben. Verglichen mit ähnlicher Literatur zu diesem Thema, scheint dies mit der üblichen Verwendung übereinzustimmen. (Vgl. u.a. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*; Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*.)

¹²² Vgl. u.a. Dreyse, „Die Aufführung beginnt jetzt“, in Dreyse/Malzacher [Hg.], *Experten des Alltags*, S. 84.

¹²³ Marquard, „Kunst als Antifiktion“, in Henrich/Iser [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, S. 48.

Theater eine gegenläufige Tendenz auszumachen ist: nicht die Realität erfährt eine immer stärker werdende Fiktionalisierung, sondern die Fiktion der Theateraufführung wird vermehrt von Realität durchbrochen und überlagert. Marquard geht in seiner These sogar so weit zu behaupten, das Fiktive und das Wirkliche werde „der Tendenz nach konvertibel“¹²⁴ und das Fiktive dadurch „zum entscheidenden Definiens der Realität“¹²⁵. Diese epistemologische Position führt zu der Annahme, dass sich die Wirklichkeit völlig in der Fiktion auflösen beginnt, wodurch die Wirklichkeit als Parameter zur Definition von Fiktion obsolet würde. Aus diesem Grund scheint Marquards These für die Untersuchung einer Grauzone zwischen Fiktion und Realität ungeeignet, da sich seiner Meinung nach die Grenzen dieser beiden Gegenpole vollständig auflösen und damit ununterscheidbar werden. Dennoch ist die daraus weiterführende Überlegung gerade für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Performance-Kunst und dem Einbruch des Realen nicht unerheblich. Denn für die Kunst bedeutet diese Überlegung folgendes: Als Abgrenzung zum Leben und um durch diese Abgrenzung den Status der Unersetzbarkeit beanspruchen zu können, war die Fiktion bis zur Wende zum 20. Jahrhundert Domäne der Kunst. Seit sich in der Moderne Wirklichkeit und Fiktion einander bis zur *Ununterscheidbarkeit* annäherten, bis sich die Wirklichkeit, nach Marquard, schließlich völlig in der Fiktion auflösen begann, wurde die Kunst – die sich bis dahin am Begriff des Fiktiven orientierte – gegenüber der Realität, die ja nun ebenso zur Fiktion wurde, prinzipiell ersetzbar¹²⁶. Das führte unter anderem zu einer Entwicklung im zeitgenössischen Theater, die Franziska Schößler und Christine Bähr als „Entdeckung der »Wirklichkeit«“¹²⁷ bezeichnen. In ihrem gleichnamigen Essay beschreiben sie genau jenes Bedürfnis des Theaters nach Wirklichkeit, das sich in einem Streben nach »fiktionaler Authentizität« manifestiert.

Das Theater entdeckt sich zunehmend als sozioökonomisches Laboratorium und wendet sich konkreten Lebenserzählungen zu, um diese in »fiktionaler Authentizität« zu präsentieren. Wirklichkeit wird nicht mimetisch simuliert, sondern die theatrale Fiktionalität mit sozioökonomischen Konkreta überschrieben.¹²⁸

Damit verfolgt das Theater genau jene gegenläufige Tendenz zur Realität, wie sie Marquard für die Wirklichkeit attestiert. Gleichzeitig beschreibt dieser Gedanke auch jene

¹²⁴ Ebd., S. 50.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Marquard, „Kunst als Antifiktion“, in Henrich/Iser [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, S. 52.

¹²⁷ Schößler/Bähr, „Die Entdeckung der »Wirklichkeit«“, in ebd. [Hg.], *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, S. 9.

¹²⁸ Ebd., S. 10.

Arbeitsweise die bei *X Wohnungen* zum Einsatz kommt. *X Wohnungen* kann eben als dieses »sozioökonomische Laboratorium« wahrgenommen werden, das konkrete Lebens- oder Alltagswirklichkeit mit fiktiven Momenten verwebt und diese gleichsam übereinanderlegt.

Diese Entwicklung ist für Marquard die Konsequenz aus der Suche der Kunst nach einer neuen Positionierung und einer daraus folgenden Abgrenzung zu einer zur Fiktion gewordenen Wirklichkeit. So bleibt die Kunst – „unter Bedingungen des modernen Weges der Wirklichkeit ins Fiktive – unbeendet d. h. unersetzlich nur dann, wenn sie sich »gegen« das Fiktive definiert: als Antifiktion“¹²⁹. Spinnt man diesen Gedanken weiter, muss man zu dem Ergebnis kommen, dass Leben und Kunst gegenwärtig immer beides sind: Wirklichkeit und Fiktion bzw. Fiktion und Wirklichkeit. Der Unterschied liegt lediglich in der Tendenz – von Wirklichkeit zu mehr Fiktion im Falle des Lebens und von Fiktion zu mehr Wirklichkeit im Falle der Kunst. Entscheidend in einer Gleichung von »mehr oder weniger« und dem Bestimmen von Verhältnissen bleibt aber nach wie vor die Festlegung zumindest einer fixen Variablen, von der aus sozusagen gerechnet werden kann. Und diese muss weiterhin die Wirklichkeit bleiben, spricht man der Kunst zu, Antifiktion im Sinne Marquards geworden zu sein. Denn auch wenn sich die Dichotomie »Wirklichkeit/Fiktion« nicht aufrechterhalten lässt, da Realität und Fiktion heutzutage nur noch als *Legierung* und nirgendwo mehr »rein« vorkommen¹³⁰ – was durchaus auch kritisch gesehen werden kann – muss es dennoch eine bestimmbare Abgrenzung dieser fiktionalisierten Wirklichkeit zu jener Antifiktion geben, die die Kunst zu werden scheint.

Da ich die Definition von Wirklichkeit immer auch in Bezug auf mein konkretes Beispiel setzen muss, möchte ich mich zur Bestimmung jener Realität, die als Grundlage für jede einzelne Inszenierungen bei *X Wohnungen*, aber auch für das gesamte Projekt, für das gesamte Theatererlebnis herangezogen wurde, auf einen philosophischen Gedanken Nelson Goodmans beziehen.

Goodmans philosophische Überlegungen zum Konzept der Wirklichkeit sind insofern radikal, als er jegliche ontologische Wesensbestimmung der Wirklichkeit sowie die Idee *einer* umfassenden Wirklichkeit kategorisch ablehnt. Goodmans erkenntnistheoretisch-ontologische Position ist dezidiert pluralistisch: Es gibt nicht nur eine Wirklichkeit, nicht nur eine Welt-Version, sondern viele Versionen von Welt, viele Arten von Wirklichkeit.¹³¹

Im Gegensatz zu den monistischen Gedanken einer einzigen wirklichen, allumfassenden

¹²⁹ Marquard, „Kunst als Antifiktion“, in Henrich/Iser [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, S. 48.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 35.

¹³¹ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 70.

Welt, die eine klare Abgrenzung zwischen wahr und falsch schafft, stellt Goodman den Gedanken vieler Welt-Versionen, die „unabhängig voneinander von Interesse und Wichtigkeit sind, ohne daß wir dabei im mindesten fordern oder voraussetzen hätten, sie ließen sich alle auf eine einzige, grundlegende reduzieren“¹³². So ist demnach die Vorstellung von Welt (aber auch von Wirklichkeit) wie sie ein Physiker hat, eine andere als die eines Biologen, eines Psychologen oder eines Künstlers¹³³. Oft überschneiden oder beeinflussen sich die einzelnen Welt-Versionen – eine Welt-Version kann auch auf mehreren verschiedenen Versionen gründen – und um neue Erkenntnisse zu erlangen oder Prozesse in Schwung zu bringen, müssen die einzelnen Welt-Versionen (in harter Arbeit) weiterentwickelt werden.

Eine dieser Welt-Versionen, die Goodman wie folgt beschreibt und die ich als festgesetzte Variable zur Bestimmung von Fiktion, aber auch als Grundlage von *X Wohnungen* heranziehen möchte, kann man wohl am besten als Alltagswirklichkeit beschreiben.

Für den Mann auf der Straße weichen die meisten Versionen der Wissenschaft, der Kunst und der Wahrnehmung auf mancherlei Weise von der vertrauten und dienstbaren Welt ab, die er aus Fragmenten der wissenschaftlichen und künstlerischen Überlieferung und aus seinem eigenen Überlebenskampf zusammengebastelt hat. Am häufigsten wird in der Tat diese Welt für real gehalten; denn Realität in einer Welt ist [...] größtenteils eine Sache der Gewohnheit.¹³⁴

Wenn man diesen sehr pragmatischen Begriff der Alltagswirklichkeit, der nach Goodman zunächst einmal definiert, was Mitglieder einer Gesellschaft als real oder wirklich ansehen¹³⁵, weiter präzisiert, muss man sich fragen, woraus sich dieses „Wissen darum, was als wirklich gilt“¹³⁶, zusammensetzt. Zu diesem Wissen gehört nicht nur „unser aktives, aus unseren Lebensvollzügen hervorgegangenes Erfahrungswissen, sondern auch das sogenannte Expertenwissen, das uns im Sinne der sprachlichen Arbeitsteilung passiv zur Verfügung steht“¹³⁷. Ausgehend von diesem Wissen, von dieser Alltagswirklichkeit, lässt sich nun Fiktion in künstlerischen Prozessen bestimmen.

Die »sozioökonomischen Konkreta«, die bei *X Wohnungen* als Ausgangsmaterial für die künstlerischen Prozesse in den Wohnungen herangezogen wurden, *sind* verschiedenste Formen von Alltagswirklichkeit im Sinne Goodmans, die in weiterer Folge künstlerisch

¹³² Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, S. 17.

¹³³ Vgl. ebd. S. 15.

¹³⁴ Ebd. S. 35.

¹³⁵ Vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 75.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

manipuliert, also fiktionalisiert wurden. Die fiktiven Welten, die aus den konkreten Welt-Versionen der Bewohner erschaffen wurden¹³⁸, unterschieden sich mitunter nur in sehr feinen Nuancen von ihren Ausgangszuständen, waren aber in jedem Fall Resultat der künstlerischen Arbeiten und der Beschäftigung der Künstler mit den vorgefundenen Alltagswirklichkeiten. Das (Er)-Schaffen selbst erfolgte – und hier beziehe ich mich nun wieder auf den eingangs erwähnten Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser, der u.a. die Gedanken Goodmans weiterentwickelte – durch verschiedene Formen des Fingierens. Unter die Akte des Fingierens, durch die Fiktion hergestellt werden kann, reiht Iser die Begriffe Selektion, Kombination und Selbstanzeige¹³⁹. Mit Hilfe dieser Werkzeuge der Fiktionalisierung wurde die von den Künstlern vorgefundene Alltagswirklichkeit manipuliert, um daraus, und allein dies war für den Besucher erfahrbar, eine neue Wirklichkeit – jedoch eine fiktive Wirklichkeit – zu schaffen. In wie weit sich diese – um noch einmal in den Worten Goodmans zu sprechen – künstlerisch erschaffene Welt-Version von der ursprünglichen Welt-Version im Sinne von Alltagswirklichkeit unterschied, blieb in den meisten Fällen äußerst unklar. Dass aber beide Versionen nebeneinander oder miteinander existierten, war wohl der Hauptgrund für jene *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Alltagswirklichkeit (der Bewohner, der Wohnungen, des Viertels) oder künstlerisch fingierter Wirklichkeit zu tun hatte.

Was dieses Unterkapitel zur Begriffserklärung von Realität und Fiktion ganz eindeutig zeigt, ist, dass sich besonders die Benennung der Fiktion als reine Fiktion nicht aufrecht erhalten lässt. Fiktion, auf jene Konstellation mit Wirklichkeit bezogen, wie sie bei *X Wohnungen* vorgefunden wird, ist nicht klar trennbar vom Begriff der Realität, da alles Fiktive – durch die Phänomenalität des Schauspielerkörpers, durch die Realität der privaten oder öffentlichen Räume, durch Elemente des alltäglichen Lebens – immer auch Wirklichkeit ist. Deshalb scheint es mir sinnvoll, in den Worten Niklas Luhmanns, von realer Realität und fiktionaler Realität zu sprechen.

¹³⁸ Goodman spricht davon, dass alles neu Erzeugte, jeder Stoff, jede neue Welt-Version, aus anderen bereits bestehenden Welten geschaffen werden muss. „Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen.“ (Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, S. 19.) In diesem Sinne soll auch hier „erschaffen“ gedacht werden.

¹³⁹ Vgl. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 24ff. Iser bezieht diese Akte des Fingierens konkret auf literarische, fiktionale Texte. Ich denke, dass man diese Möglichkeiten der Manipulation von Ausgangsmaterial – in diesem Fall (Alltags-)Realität – auch auf die Prozesse künstlerischer Arbeit im Bereich der Performance Art anwenden kann.

Das Kunstwerk etabliert [...] eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität. [...] Ohne solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist. Erst die Konstruktion einer Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität ermöglicht es, von der einen Seite aus die andere zu beobachten.¹⁴⁰

Dies vereinfacht noch einmal den Gegensatz von Alltagswirklichkeit und fingierter Wirklichkeit, wie ich ihn weiter oben angeregt habe, da hier mit den bereits verwendeten Vokabeln *Realität* und *Fiktion* gearbeitet werden kann und bietet außerdem eine bi-polare Basis, von der aus eine Grauzone zwischen beiden Realitäten untersucht werden kann.

Diese Überlegung soll nun meine Betrachtungen zu einem Verhältnis von Realität und Fiktion bei *X Wohnungen* abschließen. Wie sich diese Grauzone zwischen den beiden Polen manifestiert, wodurch sie in Erscheinung tritt und welche Folgen dies für die Rezeption durch den Zuschauer nach sich zieht, soll in weiterer Folge noch ausführlicher beleuchtet werden. Auch wenn mit realer und fiktionaler Realität die bestmögliche Beschreibungen dieser Gegenpole gefunden scheint, werde ich dennoch, der Einfachheit halber und um keine weitere Verwirrung zu stiften, das Begriffspaar Realität/Wirklichkeit und Fiktion beibehalten, jedoch mit nachdrücklichem Hinweis darauf, dass Realität immer im Sinne realer Realität und Fiktion in ebensolcher Weise als fiktionale Realität zu denken sind.

4.2. Autopoietische Feedback-Schleife und leibliche Ko-Präsenz

Diese Begriffe von Erika Fischer-Lichte möchte ich ganz an den Anfang meiner weiteren Ausführungen stellen, weil sie, so Fischer-Lichte, *jede* Aufführung konstituieren und besonders bei dem von mir gewählten Projekt Einfluss auf die Entwicklung der Performance ausüben. Mit der Bezeichnung »autopoietische Feedback-Schleife« meint Fischer-Lichte jene Energie, die zwischen Zuschauer und Performer mehr oder weniger stark zirkuliert. Sie entsteht immer dann, wenn sich ein performender, also ein agierender Körper und ein passiver, rezipierender Körper über eine bestimmte Zeitspanne an einem bestimmten Ort gegenüber sind. Diese Konstellation ist auch der mindest notwendige Rahmen, der eine Aufführung konstituiert. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang auch von der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur(en) und Zuschauer(n), die

¹⁴⁰ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229.

eine Aufführung erst möglich macht.¹⁴¹ Diese Feedback-Schleife, die unweigerlich entsteht, sobald jene Voraussetzungen der leiblichen Ko-Präsenz erfüllt sind, entwickelt sich nach folgendem Prinzip: Der Handelnde Teil dieser Konstellation (der Performer) sendet durch sein Spiel (oft allein durch seine Anwesenheit, durch seinen Status als Spieler) Signale an den zuschauenden Teil (das Publikum) aus. Diese Signale beeinflussen die Reaktion des Zuschauenden und veranlassen ihn wiederum dazu, selbst Signale auszusenden (nervöses Husten, unbehagliches Auf-dem-Sessel-hin-und-her-Rutschen, aber auch Lachen, Flüstern u.v.m.). Diese Reaktionen wirken sich nun wiederum auf die weitere Performance des Spielers aus usf. Die Kette dieser in Schleife geratenen Energien bricht erst mit dem Ende der Aufführung, mit dem Beenden der gemeinsam (v)erlebten Zeit ab und ist bis dahin nur sehr bedingt beeinfluss- und vorhersehbar. Gerade auf dieser Unsicherheit der Entwicklung der autopoietischen Feedback-Schleife bauen viele Inszenierungen und Performances auf.¹⁴² So sieht Fischer-Lichte vor allem drei Faktoren, auf die sich Inszenierungsstrategien beziehen, die die Entwicklung dieser autopoietischen Feedback-Schleife besonders hervorkehren:

(1) auf den *Rollenwechsel* zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die *Bildung einer Gemeinschaft* zwischen diesen und (3) auf verschiedene Modi der wechselseitigen *Berührung*, d.h. auf das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt.¹⁴³

Betrachtet man *X Wohnungen* unter diesem Aspekt, kann man feststellen, dass alle drei Faktoren, unabhängig von deren Intensität, zur Wirkung kommen. Zum Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern kommt es zum Beispiel in Anat Steinbergs Wohnung, in der die Besucher in ein Versteckspiel (als Suchende und sich Versteckende) integriert werden¹⁴⁴ oder im Falle der Wohnung von *toxic dreams*, in der die Kinder der Familie Jucies den Besuchern Pferdekopfmasken aufsetzen und diese als Jahrmarkt-Ponys an einer Leine durch das Wohnzimmer führen¹⁴⁵. Insgesamt ist der Zuschauer in jeder Situation, in jeder Wohnung auf irgendeine Weise zum Handeln, zur Eigeninitiative, zum Aktiv-Werden gezwungen, wodurch der Ablauf und die Intensität jeder einzelnen Aufführung stark vom Verhalten und der Präsenz des Zuschauers beeinflusst wird.

Gemeinschaft wird unter anderem in der Wohnung von Kaspar Wimberley und Susanne

¹⁴¹ Erika Fischer-Lichte bezieht sich dabei auf die philosophischen Gedanken der Ritualforscherin Jane Ellen Harrison, die in ihrer Theorie die Entwicklung des griechischen Theaters im Ritual begründet sah. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 45ff.

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 58ff.

¹⁴³ Ebd., S. 62.

¹⁴⁴ Vgl. Anat Steinberg, in brut, *X Wohnungen*, Stuwerviertel. Tour B, 00:00:35.

¹⁴⁵ Vgl. toxic dreams, in brut, *X Wohnungen*, Stuwerviertel. Tour A, 00:01:45.

Kudielka hergestellt, wenn die Besucher zusammen mit den Künstlern und einem Bewohner des Ute Bock Hauses in dessen Küche Zwiebeln schneiden bis bei Künstlern wie Besuchern die Tränen zu fließen beginnen¹⁴⁶.

Die wechselseitige Berührung ergibt sich meist schon aufgrund der Enge der einzelnen Spielorte, wird aber in manchen Wohnungen natürlich noch zusätzlich forciert, wenn zum Beispiel Magdalena Chowaniec in der von Oleg Soulimenko inszenierten Wohnung den Besucher auffordert, sich auf ihren beinahe nackten Körper zu legen¹⁴⁷. Hier wird natürlich ganz bewusst mit Nähe, Privatheit und Intimität gespielt. Insgesamt ist gerade Punkt (3)¹⁴⁸ Fischer-Lichtes Ausführungen jener, der das Publikum über den gesamten Parcours hin begleitet. Schon das Paarweise durchstreifen des Viertels stellt die Privatheit und Intimität der beiden Personen dem öffentlichen Raum gegenüber und auch in den Wohnungen selbst schwingt dieser Kontrast in verschiedensten Variationen, aber dennoch ständig mit.

Meine Erklärungen zur autopoietischen Feedback-Schleife sollen nun zwar nicht unmittelbar dazu dienen, eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, bezogen auf die Gegensatzpaare Fiktion und Wirklichkeit, Kunst und Leben, inszeniert oder real, zu diskutieren, sind aber als Voraussetzung für eine weitere Diskussion immer mitzudenken. Durch die starke Ausprägung der Feedback-Schleife – die Entwicklung der einzelnen Aufführungen und der Wahrnehmung des gesamten Abends ist besonders stark von der Reaktion und der Reaktionsbereitschaft jedes einzelnen Besuchers abhängig – kann erst jene Verunsicherung des Zuschauers entstehen durch die ein Differenzieren zwischen Realem und Fiktivem allererst unmöglich wird.

4.3. Liminalität und *communitas*

Der Begriff der Liminalität geht auf ethnologische Beobachtungen Victor Turners zurück, in denen er rituelle Praktiken, genauer Übergangsriten¹⁴⁹, der Ndembu aus Sambia beschreibt. Dabei bezieht er sich vor allem auf den Begriff der »Schwellenphase« aus Arnold van Genneps Studie *Les rites de passage* von 1909. Dieser zeigte, dass „alle

¹⁴⁶ Vgl. Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour B*, 00:06:02.

¹⁴⁷ Vgl. Oleg Soulimenko, in brut, *X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour A*, 00:09:55.

¹⁴⁸ Inszenierungsstrategien beziehen sich „auf verschiedene Modi der wechselseitigen *Berührung*, d.h. auf das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt“ (Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 62.)

¹⁴⁹ Als Übergangsriten bezeichnet Turner Transformationen, die den gesellschaftlichen Status Einzelner innerhalb eines sozialen Gefüges verändern. So werden zum Beispiel ein Knabe zu einem Krieger, eine unverheiratete Frau und ein unverheirateter Mann zu einem Ehepaar oder ein Kranker zu einem Gesunden. (Vgl. ebd., S. 306.)

Übergangsriten drei Phasen aufweisen: die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase¹⁵⁰. Während er der ersten und dritten Phase, in denen „der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst“ beziehungsweise wieder „aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden“¹⁵¹, weniger Beachtung schenkt, wird für Turner vor allem der Aspekt der potentiellen Performanz in der zweiten, der Schwellenphase, besonders interessant. Den Zustand, den der zu Transformierende in dieser Phase erlangt, bezeichnet Turner als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – Die Schwelle)¹⁵², genauer, als Zustand „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“¹⁵³.

Liminalität im Sinne Turners ist demnach für den Betroffenen ein Zustand der Veränderung (Transformation), der Unsicherheit oder des Dazwischen, ein Zustand, der die ursprünglich geltenden Normen für kurze Zeit außer Kraft setzt und ein besonderes Potential an Performativität besitzt. Dass diese spezifische Performativität des Schwellenzustandes auch Ritualen Aufführungscharakter verleiht, versuchten die Ethnologen Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping in einer auf Turner aufbauenden Studie zu belegen, indem sie auf gemeinsame Rahmenbedingungen von Ritual und Theater aufmerksam machten. So kennen beide Genres

Inszenierung, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen will), Improvisation, Proben, Einstudierung, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rollen verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, andere Wirklichkeiten aufzuzeigen.¹⁵⁴

Mit diesem Gedanken, der die Beziehung zwischen Ritual und Theater verdeutlicht, fand der Begriff der Liminalität auch in theaterwissenschaftliche Überlegungen Einzug und wurde in weiterer Folge auf Theateraufführungen übertragen.

Erika Fischer-Lichte greift die Gedanken Turners, aber auch Rao/Köppings in ihrer *Ästhetik des Performativen* auf, um, vor allem in Bezug auf Turners Folgewerk *Vom Ritual zum Theater*¹⁵⁵, das ästhetische Potential der Liminalität in einen theaterwissenschaftlichen

¹⁵⁰ Turner, *Das Ritual*, S. 94.

¹⁵¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 305.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Turner, *The Ritual Process*, S. 95.

¹⁵⁴ Rao/Köpping, „Die »performative Wende«: Leben - Ritual - Theater“, in Ebd. [Hrsg.], *Im Rausch des Rituals*, S. 11.

¹⁵⁵ In diesem Werk versucht Turner, zur besseren Unterscheidung zwischen Ritual und Veranstaltungen der Freizeitgestaltung (u.a. auch Theatervorstellungen), den Begriff des Liminalen für letzteres zu etablieren, was aufgrund der Ausführungen Turners durchaus Sinn macht (Vgl. Turner, *Vom Ritual zum*

Kontext zu stellen. Dabei weist sie zunächst auf die Unterschiede von Ritual und Theater hin. Diese sieht sie darin, dass

während im Ritual die Schwellenerfahrung, die ein Teilnehmer durchläuft, zur Transformation seines gesellschaftlichen Status, seiner öffentlich anerkannten Identität führen kann, ist dies bei der ästhetischen Erfahrung in künstlerischen Aufführungen höchst zweifelhaft.¹⁵⁶

Das heißt, ähnlich wie bei Turners Ausführungen zu den Übergangsriten in Ritualen, wird der Zuschauer einer Theateraufführung, in einen Schwellenzustand versetzt, in dem sich die üblichen Alltagsnormen und die soziale Wirklichkeit aufzulösen beginnen. Nach dem Ende der Vorstellung kehrt der Besucher jedoch in seine gewohnten Strukturen zurück, ohne dass sich sein gesellschaftlicher Status wesentlich geändert hat. Die Nachwirkungen seiner Transformation, die er im liminalen Zustand der Aufführung erlebt hat, sind (a) eher persönlicher Natur und (b) meist nicht endgültig und/oder dauerhaft. Warum der Zustand der Liminalität für meine Forschung dennoch interessant ist und in wie weit sich damit eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* beschreiben lässt, soll in den nächsten Seiten genauer untersucht werden.

Bevor ich nun aber versuche den Begriff der Liminalität auf mein Beispiel *X Wohnungen* anzuwenden, möchte ich mich kurz dem – in diesem Zusammenhang wichtigen – Begriff der *communitas* widmen. Dieser, ebenfalls von Turner im Zuge seiner Ritualforschung etablierte Begriff, zeigt ein in der Schwellenphase erkennbares Modell von Gemeinschaft, das als „unstrukturierte oder rudimentär strukturierte und relativ undifferenzierte Gemeinschaft, *comitatus*, oder auch als Gemeinschaft Gleicher, die sich gemeinsam der allgemeinen Autorität der rituell Ältesten unterwerfen“¹⁵⁷, erkennbar wird. Neben der Transformation des Einzelnen wird in liminalen Phasen vor allem auch die (vorübergehende) Bildung von Gemeinschaft interessant. Auf das Theater – in diesem Fall auf das Theater Frank Castorfs oder Christoph Schlingensiefes – bezogen, schreibt Fischer-Lichte dazu: Es ist die Aufführung selbst, die

als der Ort ausgewiesen [wird], an dem nicht nur der einzelne in den Zustand der Liminalität versetzt und transformiert werden, sondern auch ein Gefühl von *communitas* entstehen kann, das allerdings die Zeit der Aufführung selbst nicht überdauern wird. Vielmehr handelt es sich

Theater, S. 83ff), in den Kultur- und Kunstwissenschaften aber nur wenig Berücksichtigung fand (Vgl. Fischer-Lichte, „Einleitung“, in Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. viii). Da sich im Allgemeinen und auch in Bezug auf Theateraufführungen der Begriff des Liminalen durchsetzte und auch Erika Fischer-Lichte mit diesem Begriff arbeitet, werde ich in weiterer Folge ebenfalls den Begriff »Liminalität«, im Sinne Turners Beschreibungen der »Liminoidität«, verwenden.

¹⁵⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 307.

¹⁵⁷ Turner, *Das Ritual*, S. 96.

um »theatrale Gemeinschaften«, die sich zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen Gruppen von Zuschauern für begrenzte Zeit in der Aufführung bilden und Möglichkeit zur Reflexion eben dieser Gemeinschaft offen halten.¹⁵⁸

Ähnlich dem Phänomen der Liminalität bleibt auch die Bildung von *communitas* nicht über die Dauer der Aufführung bestehen. Schon während der Aufführung, spätestens aber nach deren Ende, löst sich die kurzfristig gebildete Gemeinschaft auf; die einzelnen Mitglieder dieser »theatralen Gemeinschaft« kehren im Wesentlichen unverändert in ihr gewohntes soziales Gefüge zurück. Liminalität wie *communitas* sind wesentliche Bestandteile einer Aufführung, treten in den unterschiedlichsten Konstellationen, unter verschiedensten Prämissen und in stetig wechselnder Intensität auf, überdauern aber nur in den seltensten Fällen das Ende einer Aufführung und führen in noch weit geringerem Ausmaß zu einem Statuswechsel ihrer Beteiligten. Die Transformation, die der Besucher während dieser Phasen erlebt, ist dabei stets temporär und an keinen konkreten Zweck gebunden. Sie bleibt dadurch ausschließlich Teil der ästhetischen Erfahrung, kann aber dazu führen, die Wirklichkeitswahrnehmung des Transformierten nachhaltig zu verändern. Besonders häufig können diese Eigenschaften ritueller Praktiken, wie sie Turner beschreibt, in offenen Theaterproduktionen, die sich unkonventioneller Präsentationsmechanismen und Aufführungsorte bedienen, gefunden und beobachtet werden. Auch bei *X Wohnungen* wird der Zuschauer immer wieder durch derartige Präsentationsmechanismen und die Nutzung unkonventioneller Orte in Schwellenzustände versetzt, sei es durch die kurzzeitige Bildung einer Gemeinschaft oder den Zustand der Liminalität.

Ein Aspekt für das Zustandekommen von Liminalität im Theater ist die autopoietische Feedback-Schleife, wie ich sie im vorangegangenen Kapitel beschrieben habe, da sie „den Zuschauer in einen Zustand [versetzt], der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet“¹⁵⁹. Ein weiterer, für mich wesentlicherer Faktor für das Auftreten von Schwellenzuständen ist der von Fischer-Lichte attestierte Zusammenbruch von Gegensätzen; denn es scheint „vor allem das Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit sowie aller weiterer von ihm generierten Oppositionen zu sein, welches die Beteiligten in einen Schwellenzustand versetzt“¹⁶⁰. Denkt man nun diese generierten Oppositionen weiter, kommt man über Gegensätze wie Kunst und Leben, Fake und Wahrheit oder inszeniert und real zu Fiktion und Wirklichkeit. Da man, wie im Folgenden zu erläutern sein wird, auch bei *X Wohnungen* in

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, „Einleitung“, in Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. xxiii.

¹⁵⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 313.

¹⁶⁰ Ebd., S. 307.

verschiedensten Situationen in liminale Zustände gerät, kann man daraus schließen, dass auch in diesen Situationen der Zusammenbruch der von Fischer-Lichte beschriebenen Gegensätze wirkt. Dieser Zusammenbruch setzt bis dato „fraglos gültige Regeln und Normen außer Kraft“¹⁶¹ und schafft „für alle Beteiligten [...] den Zustand eines radikalen »betwixt and between«“¹⁶².

Ein gutes Beispiel für die Bildung von *communitas* bei *X Wohnungen* ist die weiter oben angesprochene Inszenierung von Kaspar Wimberley und Susanne Kudielka¹⁶³. Hier wird der Besucher eingeladen, gemeinsam mit Jamal, einem Algerischen Koch und Bewohner des Ute-Bock-Hauses in der Engerthstraße, in dessen Wohnung Zwiebeln zu schneiden. Zusammen mit den beiden Künstlern und deren Wohnungsassistentin Sarah Youssef sitzen jeweils zwei Besucher in der von Zwiebeldunst verhangenen Küche und schneiden, unter der Anleitung Jamals, den wichtigsten Bestandteil algerischer Küche, bis der beißende Dunst den Besuchern Tränen in die Augen treibt¹⁶⁴. Ich möchte den künstlerischen Aspekt und die Intention dieses Konzepts zunächst ausgrenzen und mich vor allem auf die Konstellation dieser Situation konzentrieren, die sich besonders gut eignet, das Zustandekommen von Gemeinschaft zu beschreiben. Einerseits kann man im Akt der Essenszubereitung, in diesem Fall des Zwiebelschneidens, unschwer rituelle Züge erkennen. Vor allem, da das gemeinsame Essen und Kochen in der algerischen Gesellschaft als eines der wichtigsten familiären Zeremonien gilt, die das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Familie stärkt und auch Fremden gegenüber ein Zeichen der Gastfreundschaft darstellt. Während dieses Rituals bildet sich eine „Gemeinschaft Gleicher“¹⁶⁵, die sich der „Autorität de[s] rituell Ältesten unterwerfen“¹⁶⁶, in diesem Fall den Anweisungen und Ausführungen Jamals. Künstler, Assistentin und Besucher sind gleichgestellte Teile innerhalb einer *communitas*, da sie dieselben Tätigkeiten ausführen und gemeinsam die Erfahrung des Weinens erleben. Diese Konstellation ist prädestiniert dafür, ein Gefühl von *communitas* zwischen Akteuren und Zuschauern entstehen zu lassen, das mit dem Verlassen der Wohnung (und damit auch dem Abbruch der autopoietischen

¹⁶¹ Ebd. S.307f.

¹⁶² Ebd. S. 308.

¹⁶³ Diese Arbeit möchte ich in einem weiteren Kapitel noch genauer beschreiben, da die Version des Zwiebelschneidens zusammen mit dem Bewohner des Haushalts in der Engerthstraße, aus persönlichen Gründen nur am Tag der Generalprobe stattfinden hat können. Diese Version ist jedoch die von den Künstlern ursprünglich geplante und auch auf der Dokumentations-DVD festgehaltene, weshalb ich mich zunächst auf dieses Konzept beziehen möchte.

¹⁶⁴ Vgl., Köppel, „X Wohnungen“, ORF/FM4, 24.09.2009.

¹⁶⁵ Turner, *Das Ritual*, S. 96.

¹⁶⁶ Ebd.

Feedback-Schleife) wieder endet. Der Weg zur nächsten Wohnung bietet den (beiden) Zuschauern Zeit, über dieses Gemeinschaftsgefühl zu reflektieren.

Schwellenerfahrungen, also Phasen der Liminalität, die sich aus „der Erfahrung der Unverfügbarkeit sowie der Erfahrung permanenter, wechselseitiger Übergänge zwischen Subjekt- und Objektposition“¹⁶⁷ ergeben, sind bei *X Wohnungen* durch den ständigen Wechsel zwischen performativen oder installativen Momenten und den dazwischen liegenden Wegstrecken natürlich essentieller Bestandteil des Konzepts. Immer wieder entstehen, durch ein gezieltes Aktivieren und Intensivieren der autopoietischen Feedback-Schleife, sei es durch Berührung oder Interaktion zwischen Zuschauer und Akteur, durch den Wechsel zwischen Beobachtenden und Beobachteten, zwischen (erzwungener) Aktivität oder Passivität des Publikums, liminale Situationen. Diese sind in so gut wie jeder Inszenierung in verschiedener Intensität und Ausprägung zu erleben und tragen wesentlich zur Verunsicherung der Teilnehmer bei. Besonders interessant finde ich jene Momente der liminalen Situation, in denen ein Umschlagen, eine Wendung, ein Übergang von einem Zustand in einen anderen stattfindet und die Fischer-Lichte als Schwellensituationen bezeichnet.

Jeder Übergang, jeder Weg über eine »Schwelle« schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.¹⁶⁸

Diese Übergänge, diese Wege über eine »Schwelle« findet man bei *X Wohnungen* natürlich vor allem beim Betreten und Verlassen der einzelnen Wohnungen, beim Übergang vom öffentlichen in den privaten Raum. So gleicht das Betreten einer Wohnung einem Ritual, das sich in dieser Weise vor jeder Aufführung wiederholt und ein Umschlagen vom öffentlichen zum privaten Raum, von Außen zu Innen, von Realität zu Fiktion¹⁶⁹ markiert. Das Läuten an der jeweiligen Türglocke, die Begrüßung durch die AssistentInnen, die (möglichen) Erläuterungen zu einem erwünschten Verhalten in der Wohnung, eventuell das

¹⁶⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 310.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Auf den Zusammenhang von Außen vs. Innen und Realität vs. Fiktion verweist Annemarie Matzke in einem Essay zum Theater von *Rimini Protokoll*: „Im traditionellen Theater ist das Konzept von Raum eng mit dem Modell des Containers verbunden. [...] Die Bühne, der Guckkasten als geschlossener Raum, abgeschirmt von der Außenwelt des städtischen Raums. Das Außen steht für die Realität und das Innen wird der Realität entgegengesetzt: das Unwirkliche, Fiktive, Imaginäre.“ (Matzke, „Riminis Räume“, in Dreyse/Malzacher, *Experten des Alltags*, S. 104.) Dass für die Rezeption von *X Wohnungen* diese Formulierung nicht unreflektiert anwendbar ist, da sich hier genau diese Gegensätze aufzulösen beginnen, steht außer Frage. Dennoch entspricht es in dem Sinne dem Konzept dieses Projekts, in dem die äußere Wirklichkeit des Viertels, im Gegensatz zur inneren Wirklichkeit der Wohnungen, nicht künstlerisch manipuliert, also fiktionalisiert wird.

Ablegen der Schuhe; all diese Erfahrungen markieren den Übergang vom Zustand des Flaneurs¹⁷⁰ in den Zustand des Voyeurs oder Akteurs¹⁷¹. Dass dieser Weg des Besuchers auch tatsächlich über eine Schwelle – wörtlich gesprochen über eine Türschwelle – führt, die noch weitere Assoziationen in diesem Kontext eröffnet, scheint diesen Gedanken zu bestätigen. Gleiches gilt auch für das Verlassen der Wohnung über dieselbe Schwelle, an der die Autopoiesis der Feedback-Schleife abbricht und der Zuschauer, sollte die Transformation geglückt sein, mit verändertem Blick in den öffentlichen (Stadt-)Raum entlassen wird, in dem er über das Erlebte reflektieren kann. So kann man in diesem Zusammenhang bildlich aber auch sinnlich von einem Schwellenparcours sprechen, der den Zuschauer – und das ist das irritierende – permanent die Schwelle zwischen Kunst und Wirklichkeit, Fiktion und Realität passieren lässt und damit ständigen Transformationsprozessen aussetzt.

So stellen für Fischer-Lichte Beginn und Ende einer Aufführung, und damit Beginn und Abbruch der autopoietischen Feedback-Schleife, „eine ganz besondere Art von Übergängen“¹⁷² dar, da der „Übergang von der Alltagswelt in die Aufführung, die Trennung des Zuschauers von seinem vertrauten Milieu und der Eintritt in die Aufführung, die Transformation des Mitbürgers in einen Zuschauer [...] eine deutliche Markierung“¹⁷³ erfährt. Gleiches gilt für das Ende der Aufführung und der damit verbundenen Entlassung in die ihm vertraute Welt. Diese »deutliche Markierung« fehlt nun aber bei *X Wohnungen*, was meiner Meinung nach zusätzlich zur Verunsicherung des Zuschauers beiträgt. Natürlich beginnt der Theaterabend, wenn man ihn so nennen will, im Café Santo¹⁷⁴ und endet mit den in der Beschreibung zu lesenden Worten:

¹⁷⁰ Walter Benjamins Begriff des Flaneurs verwende ich hier zwar bewusst, aber nicht im eigentlichen Sinn, in dem sich der Flaneur als Protest gegen ein „kapitalistisch- industrielles Gesellschaftssystem [...] mit seiner ostentativen Langsamkeit und Gelassenheit [...] der Ideologie des Fortschritts“ (Fischer, *Walking Artists*, S. 86.) widersetzt. Mich interessiert an dieser Form des Gehens, ähnlich dem *dérive* der *Situationistischen Internationalen*, das subversive Potential, diese bereits Zitierte „Ablegen automatisierter Routinen und konventioneller Verhaltensmuster“ (Ebd. S. 95.), das diese mit dem Gehen bei *X Wohnungen* verbindet. Dahingehend finde ich die Bezeichnung des Zuschauers als Flaneur treffend.

¹⁷¹ Meist ist der Zuschauer sogar beides in einem, Voyer und Akteur. So ist er als Voyer immer auch Akteur, wenn dies die ihm zugeordnete »Rolle« in der Situation ist, er ist als Akteur aber immer auch Voyer, da er sich immer in beobachtender Position durch fremde Räumlichkeiten bewegt.

¹⁷² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 311.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Aber selbst hier ist es nicht klar, ob die Erklärung zur Handhabung der Wegbeschreibung durch die betreuenden Assistenten am Startpunkt schon Teil der Theatererfahrung ist oder diese erst mit dem auf die Minute genau bemessenen »Los« der Assistenten und dem darauf folgenden Aufbruch der Zuschauer in die Straßen des Viertels beginnt.

Ihre Tour ist nun zu Ende. Wenn sie Lust haben, besuchen Sie uns noch im Santo (über den Ilgplatz in die Schrotzberggasse). Ansonsten Befindet sich die nächste U-Bahnstation weiter geradeaus an der Ausstellungsstraße (U2, Messe).¹⁷⁵

Aber dieser Beginn und das zitierte Ende setzten nur den größeren Rahmen dieser Theatererfahrung. Innerhalb dieser Grenzen, die Beginn und Ende zeichnen, gibt es, wie bereits weiter oben beschrieben, noch weitere Markierungen; nämlich immer dann, wenn eine der Wohnungen betreten oder verlassen wird. Das heißt, innerhalb dieses Theaterabends durchläuft der Zuschauer immer wieder diese „ganz besondere Art von Übergängen“¹⁷⁶, die Beginn und Ende einer Aufführung darstellen, ohne dass der Abend tatsächlich zu Ende wäre. So entsteht die Irritation, dass man zwar soeben eine Aufführung (in einer Wohnung) verlassen hat – die autopoietische Feedback-Schleife ist abgebrochen, die Transformation vollzogen, die Schwellenphase durchwandert – und dennoch ist man weiterhin innerhalb der Inszenierung, im liminalen Zwischen, das durch Anfang und Ende dieses Theaterabends begrenzt wird. Gerade dadurch nimmt man den öffentlichen, städtischen, nicht künstlerisch intervenierten Raum anders – vielleicht konkreter oder intensiver – wahr und beginnt Manipulationen zu erwarten, wo gar keine gesetzt wurden, gerade weil man sich immer noch innerhalb dieser Grenzen befindet – und »Theater« konsumiert. So wird letztlich das ganze Viertel, der Weg zwischen den Wohnungen, zum liminalen Raum¹⁷⁷.

4.4. Autonomie der Kunst: Zwischen Kunst und Wirklichkeit

Ein weiterer interessanter Begriff, der hier zum Greifen – oder, wie noch zu zeigen sein wird, eben nicht mehr zum Greifen – kommt, ist die Autonomie der Kunst. Ähnlich dem Gedanken Odo Marquards, bei dem sich Fiktion und Wirklichkeit einander bis zur *Ununterscheidbarkeit* annähern, beginnt sich auch der Gegensatz zwischen Kunst und Leben immer weiter aufzuheben. Oft sind die Grenzen zwischen einer sozialen oder politischen Situation und Kunst/Theater so verschwindend dünn gezogen, dass jeder einzelne Zuschauer für sich entscheiden muss, welchen Rahmen er selbst für dieses

¹⁷⁵ brut, „X Wohnungen. Stuwerviertel, 24. bis 27. September 2009, Tour A“, Abendzettel, 24.09.2009.

¹⁷⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 311.

¹⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte, „Einleitung“, in Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. xxi. Fischer-Lichte bezieht sich hier auf geistliche Spiele des Mittelalters, in denen z.B. bei Osterprozessionen der gesamte Stadtraum zum Aufführungsort wurde, der allen Beteiligten Transformationen ermöglichte. Der Kontext ist somit ein anderer, mir war es lediglich wichtig zu zeigen, dass liminale Räume nicht auf ein einziges Gebäude zu begrenzen sind, sondern sich auf den gesamten bespielten Raum, in diesem Fall Stadtraum, ausweiten können.

Ereignis setzt bzw. von welchem Standpunkt aus er dieses Ereignis betrachtet. Und selbst dann greift eine klare Rahmensetzung wie „»[d]ies ist Kunst/Theater« oder »[d]ies ist eine soziale oder politische Situation«“¹⁷⁸ nur noch bedingt, da auch jene Rahmen immer wieder miteinander kollidieren. Damit wird dem Zuschauer ein angemessenes Verhalten gegenüber dieser Situation unmöglich gemacht.¹⁷⁹ So sind in den letzten Jahren

immer wieder Versuche zu beobachten, für den Zuschauer eine Situation herzustellen, in der er nicht mehr sicher sein kann, ob seine Einstellung zu dem Vorgang als einem Kunstvorgang, als einem rein ästhetischen Geschehen, im Grunde genommen die richtige ist. Der Zweifel, ob das, was ich da wahrnehme, Kunst ist oder nicht, ist jetzt konstitutiv für das, was wir Kunst nennen.¹⁸⁰

Im Bereich der Performance Art habe ich bereits weiter oben einige Beispiele dafür näher beschrieben, u.a. Marina Abramovic *Lips of Thomas*. Für das Gegenwartstheater habe ich u.a. Christoph Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich* oder *Chance 2000* als Beispiele genannt. Auch bei *X Wohnungen* wird der Zuschauer immer wieder diesem Zweifelsmoment gegenübergestellt: Ist das überhaupt noch Kunst oder ist das nicht längst schon etwas anderes? Genau in solchen Momenten wird die Autonomie der Kunst, die Abgrenzung von Kunst und Leben außer Kraft gesetzt.

Diente die Autonomie der Kunst bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch dazu, die Souveränität des Künstlers zu wahren und der Kunst einen Wahrheitsanspruch zu übertragen¹⁸¹, begann man mit der Wende zum 20. Jahrhunderts diese Autonomie und die damit generierten dichotomischen Gegensatzpaare wie „ästhetisch vs. sozial, ästhetisch vs. politisch und ästhetisch vs. ethisch“¹⁸² zu hinterfragen und zu untergraben, ja diese Gegensätze „geradezu demonstrativ zum Einsturz“¹⁸³ zu bringen.

Dieser Gedanke, konsequent zu Ende gedacht, würde bedeuten, dass dem Zuschauer schließlich die Möglichkeit genommen wird, zwischen Kunst und Leben, zwischen einer ästhetischen und einer politischen, sozialen, ethischen Situation zu unterscheiden. Es käme demnach einzig und alleine darauf an, unter welcher Rahmensetzung jeder einzelne Zuschauer verschiedene Situationen wahrnimmt. Kunst wäre Alltag, Alltag wäre Kunst, eine politische Wahlveranstaltung könnte als rein künstlerische Aktion gesehen werden, *X Wohnungen* als Sozialstudie gepaart mit Alltagsvoyeurismus. Und verwirrender Weise ist

¹⁷⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 309.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹⁸⁰ Lehmann, „Vom Zuschauer“, in Deck/Sieburg [Hg.], *Paradoxien des Zuschauens*, S. 25.

¹⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 353f.

¹⁸² Ebd., S. 297.

¹⁸³ Ebd.

dies eben auch möglich. Situationen, in denen eine *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Kunst oder Leben, Fiktion oder Wirklichkeit zu tun hat, evident und damit zu einer tatsächlichen *Ununterscheidbarkeit* wird, sind zum beinahe selbstverständlichen Repertoire in der Kunstproduktion geworden. Und dennoch hat die Institution Kunst eine zu lange Tradition; die Autonomie der Kunst, die diese Institutionalisierung voraussetzt, ist zu stark in unserer Rezeptionserfahrung verankert, als dass eine völlige Aufhebung dieser Gegensätze möglich wäre. Denn der Zuschauer entscheidet sich bewusst Zuschauer zu werden, er bestellt – im Falle von *X Wohnungen* – eine Eintrittskarte, fährt zu dem Ort, an dem die von ihm gewählte Aufführung stattfindet, bezahlt dafür und beginnt diesen Parcours im Wissen, Kunst konsumieren zu werden. Die Störung dabei ist lediglich, dass sich dieser Zuschauer als Konsument von Kunst oft nicht sicher sein kann, ob dies überhaupt Kunst ist, was er hier als Kunst zu konsumieren glaubt. Und ich denke, vor allem darin liegt die Verwirrung, die ein Theaterprojekt wie *X Wohnungen* stiften kann. Wird durch den Deckmantel der Kunst alles zu Kunst? Oder sollte man dennoch strikt zwischen Alltag und Kunst unterscheiden (können)? Ich meine – um diese Frage, wenn auch sehr unzulänglich, zu beantworten – dass beides nicht möglich ist und auch nicht möglich sein sollte, denn dieses Im-Unklaren-Bleiben, diese *Unentscheidbarkeit* stellt einen der wesentlichsten Reize am Erlebnis Theater dar.

Schlussendlich sollte man, wie auch Fischer-Lichte sehr überzeugend meint, bevor man die Autonomie der Kunst in Frage stellt, immer mit bedenken,

daß die Künstler in diesen Aufführungen intentional mit künstlerischen Mitteln – und zum Teil mit aufwendigen Vorbereitungen, einem monatelangen Probenprozeß – eine Situation herzustellen suchen, die Situationen des alltäglichen Lebens ähnelt, aber eine Laborsituation ist. Und sowenig wir eine Laborsituation mit der des täglichen Lebens gleichsetzen würden [...], sowenig würden wir eine künstlerische Aufführung mit einer Alltagssituation gleichsetzen.¹⁸⁴

Der Vergleich der Laborsituation ist natürlich eine gute Möglichkeit, auch die Arbeitsweise bei *X Wohnungen* zu beschreiben. Dennoch wird hier nicht erst versucht, *Situationen herzustellen, die Alltagssituationen ähneln*, sondern es werden bereits bestehende Alltagssituation herangenommen, um sie einer künstlerischen Überarbeitung zu unterziehen. Die Laborsituation ist hier anders zu verstehen: Alltagswirklichkeit wird anhand einer künstlerischen Versuchsanordnung auf ihr theatrales Potential überprüft. Gesucht werden hier künstlerische oder performative Momente, die direkt aus dem Alltag eines Stadtbewohners und dessen Leben, dessen persönlicher Geschichte, dessen Wohnsituation entspringen und eine künstlerische – ja künstliche – Setzung erfahren. So

¹⁸⁴ Ebd., S. 299f.

kann es bei *X Wohnungen* durchaus passieren, dass die Herstellung einer Alltagssituation die künstlerische Aufführung ist. In wieweit die dadurch entstandene Situation vom Zuschauer als Alltagssituation oder als künstlerische Aufführung beurteilt wird, hängt wiederum vom Blickpunkt und von der persönlichen Einschätzung des Betrachters ab. Was eine Differenzierung zwischen »nur erfunden« oder »echt« nun aber so schwierig macht, ist, dass die von den Künstlern gewählte Situation „immer zugleich eine ästhetische und eine politische[, soziale, ethische]“¹⁸⁵ Komponente vereint. „Das Ästhetische vom Politischen zu trennen oder gar beide einander entgegenzusetzen“¹⁸⁶, erscheint, auch hier bei den einzelnen Beispielen bei *X Wohnungen*, „ganz unmöglich“¹⁸⁷.

Das Ästhetische verschmilzt mit dem Nicht-Ästhetischen, die Grenze zwischen beiden wird überschritten. Die Autonomie der Kunst wird so Gegenstand der Selbstreflexion von Aufführungen, auch und gerade wenn diese den Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen immer wieder kollabieren lassen. Denn es ist gerade das Einstürzen dieser Gegensätze, ihr Verschmelzen, das sich als eine von den Aufführungen vollzogene Reflexion auf die Autonomie der Kunst verstehen lässt, welche zugleich diese Autonomie radikal in Frage stellt.¹⁸⁸

So bleibt schlussendlich dennoch immer dieser kleine, aber wesentliche Unterschied zwischen realer Realität und fiktiver Realität, zwischen Alltag und Kunst bestehen. Da jedoch beide Gegenpole – und dies in ganz besonderer Weise bei *X Wohnungen* – ständig verschmelzen, in eine gegenseitige Wechselbeziehung treten, immer wieder kollabieren und sich ineinander auflösen, bleibt beim Zuschauer eine bestimmte Rest-Unsicherheit zurück, ob er es nun mit Kunst oder purem alltäglichem Leben zu tun hat.

Nach einer Einführung in das Projekt *X Wohnungen* und in weiterer Folge dessen Einbettung in einen geschichtlichen Kontext versuchte ich nun einen theoretischen Zugang zum Thema Fiktion und Realität bei *X Wohnungen* herzustellen. Dabei habe ich in einem ersten Schritt, mit Hilfe einiger philosophischer, literatur- und sozialwissenschaftlicher Begriffe, ein Vokabular eingeführt, mit dem sich das Problem einer sich immer weiter auflösenden Dichotomie zwischen Realität und Fiktion beschreiben lässt. Wie sich gezeigt hat, liegt ein Grund, warum sich die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion für den Zuschauer immer weniger fassen lassen und ein klares Differenzieren immer unmöglicher machen, schon im Verhältnis dieser beiden Gegenpole selbst. Mit dem Einbruch des Realen im Theater verändert sich auch die Wahrnehmung von Realität im Gegensatz zur

¹⁸⁵ Ebd., S. 298.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd., S. 300.

Fiktion auf ganz wesentliche und einschneidende Weise. Als sich das Gegenwartstheater in weiterer Folge und in immer größerem Ausmaß einer Alltagswirklichkeit – im Sinne Goodmans – bediente und diese mit theatralen Mitteln fingierte bzw. manipulierte, fand sich der Zuschauer Realität wie Fiktion potentiell in gleichem Maße gegenübergestellt. Da, und das habe ich im ersten Teil dieses Kapitels zu verdeutlichen versucht, sich diese Dichotomie dennoch nicht völlig auflöst, ja nicht völlig auflösen kann, braucht es – immer bezogen auf mein praktisches Beispiel *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* – ein präzises, klares und praktisches Vokabular, von dem aus eine Diskussion über eine Grauzone zwischen den Gegensätzen Wirklichkeit und Fiktion geführt werden kann. Dieses Vokabular sehe ich nun in den auf Luhmann gründenden Begriffen der realen und der fiktionalen Realität gefunden.

In weiterer Folge habe ich, auf theoretischer Ebene, ästhetische Entwicklungen beschrieben, die ein Differenzieren zwischen Wirklichkeit (realer Realität) und Fiktion (fiktionaler Realität) unmöglich machen können, und diese theoretischen Gedanken mit einigen praktischen Beispielen aus den Inszenierungen bei *X Wohnungen* veranschaulicht. So liegen weitere wesentliche Elemente einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, wie sie Hans-Thies Lehmann formuliert, – jenseits des bereits beschriebenen Einbruchs des Realen und der Verwendung von *Specific Sites* – in der permanenten Erfahrung verschiedenster liminaler Zustände und der zumindest kurzfristigen Bildung von Gemeinschaft einerseits und andererseits im ambivalenten Verhältnis der Gegenwartskunst zum Begriff der Autonomie der Künste. Die Institution Kunst wird seit den 60er Jahren immer wieder und immer häufigeren Attacken ausgesetzt, die die starren Mauern und festgefahrenen Rezeptionsmuster aufzubrechen versuchen. Mittlerweile hat sich der Zuschauer wohl an diese Attacken und künstlerischen Mittel der Irritation gewöhnt, dennoch bleibt immer eine gewisse Rest-Unsicherheit ob der gezogenen Grenzen bestehen; und diese Ungewissheit (auch des eigenen Standpunkts) macht mitunter den Reiz neuer Theaterproduktionen aus.

Nachdem ich mich dieser *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* nun auf theoretischer Ebene genähert habe, werde ich in einem weiteren Kapitel auf einige praktische Beispiele aus *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* eingehen, anhand dieser ich Möglichkeiten und Methoden zeigen möchte, die den Einsturz der Gegensätze wahr/falsch, Wirklichkeit/Fiktion, Leben/Kunst begünstigen oder überhaupt erst möglich machen.

5. BEISPIELE UND ANWENDUNG

Nach zwei Wohnungen weiß man nicht mehr, was Fiktion ist und was Realität [...]. Und die besten Inszenierungen, die Sie sehen werden, sind gar keine.¹⁸⁹

Haiko Pfof

Das abschließende Kapitel meiner Arbeit soll sich, nach den sehr umfassenden historischen und theoretischen Ausführungen, mit einigen praktischen Arbeiten, die bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* realisiert wurden, auseinandersetzen. Dabei möchte ich einerseits das bisher in der Theorie Formulierte zur Anwendung bringen und anhand der ausgewählten Beispiele festigen, andererseits mit Hilfe dieser Beispiele, immer wieder in kurzen Ausführungen, weitere Inszenierungsmethoden beschreiben, die zu einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* beitragen. Dabei möchte ich vor allem zeigen, auf welcher unterschiedlichen Weise mit Alltagsrealität gearbeitet wurde und wie sich schon die kleinste Akzentverschiebung, die kleinste Kontextveränderung auf die Rezeptionserfahrung der Zuschauer auswirkt. Schlussendlich möchte ich aber anhand dieser Beispiele auch zeigen, wie unglaublich Realität werden kann, wenn man diese in einem Kontext wie »Kunst« oder »Theater« – und damit sei wieder auf die Autonomie der Kunst verwiesen – präsentiert bekommt.

Die von mir gewählten Beispiele sind natürlich immer selektiv und können nur einzelne Aspekte aus der großen Vielfalt der angewandten Inszenierungsstrategien bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* herausgreifen. Sie sollen und können weder als repräsentativ für alle Arbeiten, noch für das Gesamterlebnis dieses Theaterparcours gelten, vor allem, da sich nicht jede einzelne Inszenierung als lohnend für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zu meinem Thema erweist. Außerdem möchte ich mit der von mir getroffenen Auswahl weder auf die Qualität der einzelnen Inszenierungen, noch auf deren künstlerischen Wert gegenüber anderen, nicht erwähnten Arbeiten verweisen. Die von mir gewählten Arbeiten sollen einzig und allein dazu dienen, meine bisherige Forschung um praktische Beispiele zu ergänzen, das bisher Geschriebene zu stützen und womöglich um den ein oder anderen Aspekt zu erweitern. Dabei ist diesen Beispielen vor allem, als konzeptueller Zugang, die direkte Arbeit mit Alltagsrealität und deren Nutzung für das (Performance-)Theater gemeinsam.

¹⁸⁹ Haiko Pfof zit. nach Kralicek, „Auf der Suche nach einem verlorenen Stadtteil“, Falter 39/09 S. 21.

5.1. *tat ort* – Feuerbachstraße 5



Abb. 8 & 9: *tat ort*, Original und Reenactment in der Feuerbachstraße 5

In der Feuerbachstraße 5/12 [...] befindet sich eine wohlstrukturierte Altbauwohnung. Sie steht leer, doch ein Zimmer ist vollgeräumt mit Reliquien, Alltagsgegenständen. Ein Fahrrad lehnt an der Bibliotheksstellage, die hauptsächlich polnischsprachige Literatur enthält. In einer Wand ertönen spooky Geräusche, die irgendwie Publik machen, dass es sich um die Wohnung eines Herren handelt, der eines Tages spurlos verschwunden ist, jedoch die Miete weiterzahlte.¹⁹⁰

So beschreibt ein Journalist in (ver)knappen(den) Worten jene Situation, die sich ihm beim Betreten der vom Architektenkollektiv *tat ort* (Alexandra Berlinger und Wolfgang Fiel) inszenierten Wohnung in der Feuerbachstraße 5 bot. Tatsächlich ist das Konzept, das *tat ort* für *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* verwirklichten, natürlich um einiges komplexer und spielt auf mehreren Ebenen mit fiktiven und vor allem mit realen Elementen. Grundidee ihrer Installation war es, einen Raum im Raum zu schaffen, der sich im ersten Moment jedoch nicht als transformiert, installiert oder manipuliert verrät. Im Zwischenraum zwischen ursprünglicher, äußerer Zimmerwand und der eigens für dieses Projekt aufgestellten, für den Zuschauer sichtbaren Innenwand (auch eine zweite Decke wurde eingezogen, wodurch der Raum zusätzlich niedriger wurde) war Platz für die beiden Architekten, die sich als unsichtbare »Performer« hinter Wand und Decke bewegen (kriechen) konnten. Durch verschiedene, unscheinbare Geräusche, die die Performer hinter den eingezogenen Wänden – durch kratzen, leises pochen, mit Hilfe von Reiskörnern oder kleinen Glaskugeln etc. – erzeugten, sollte der Besucher nach und nach verunsichert und auf die veränderte Raumsituation aufmerksam gemacht werden, bis er sich seiner eigenen Wahrnehmung nicht mehr sicher sein konnte oder an der Echtheit der Wände zu zweifeln begann.

¹⁹⁰ Pranzl, „X Wohnungen, 24.-27.9.2009, Stuwerviertel, Wien 2“, skug 02.10.2009.

Um diese Installation verwirklichen zu können, wurde vom Produktionsteam ein Leerstand im Stuwerviertel gesucht, in dem diese baulichen Veränderungen vorgenommen werden konnten. Dieser Leerstand wurde in der Feuerbachstraße 5 am Ilgplatz gefunden. Schon alleine das Konzept birgt natürlich ein gewisses Potential, um über eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* zu reflektieren; die subtile Veränderung am Raum, der zunächst als »echt« wahrgenommen wird und sich erst mit der Zeit durch nicht verortbare Geräusche als »Fake« enttarnt. Dem Zuschauer wird jedoch eine völlige Auflösung des Rätsels vorenthalten wodurch dieser über den Grad an Manipulation im Unklaren gelassen wird. Interessant für meine Arbeit wurde diese Wohnung jedoch erst durch einen Zufall, der sich durch weitere Recherchen im Haus an der Feuerbachstraße und in Gesprächen mit dem sehr hilfsbereiten Hausbesitzer ergab. Neben der lehrstehenden Dreizimmerwohnung, in der die Installation gebaut werden sollte, befand sich eine kleine, völlig möblierte Einzimmerwohnung, die vom Vermieter seit acht Jahren nicht mehr geöffnet wurde. Ein Pole, der noch einige Zeit weiter seine Miete an den Hausbesitzer zahlte, verließ die Wohnung vor rund acht Jahren in genau diesem Zustand, in dem sie nach der Öffnung vorgefunden wurde und war seitdem spurlos verschwunden. Ein ebenso mysteriöser, wie dennoch realer Fund, der zusätzlich auf seltsame Weise bezeichnend für die chaotischen, unorthodoxen Lebensumstände in diesem auffälligen, in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Haus am Ilgplatz war. Die Idee von *tat ort* war nun, das gesamte Interieur dieser verlassenen Wohnung in dem Raum im Raum der Nebenwohnung zu platzieren, um dort eine Art »Gedächtnishöhle« zu installieren. Als Begleittext zu dieser Installation bekam jeder Zuschauer folgende Zeilen von der Wohnungsassistentin ausgehändigt:

Herr P. wurde vor 8 Jahren das letzte Mal beobachtet wie er seine Wohnung in der Feuerbachstraße Nummer 5/ Tür 13 verlassen hat. Da er noch Jahre danach seine monatliche Miete bezahlt hat, ist dem Hausbesitzer sein Verschwinden lange Zeit verborgen geblieben. Erst als auch der telefonische Kontakt zu ihm abgebrochen war und weiterführende Recherchen zu seinem Verbleib ergebnislos im Sand verlaufen sind, wurde vor kurzem die winzige Einzimmerwohnung geöffnet. Alles was sich darin befand, glich einer Momentaufnahme vom Zeitpunkt seines Verschwindens.

Ein Zimmer in der Wohnung nebenan, Feuerbachstraße 5/ Tür 12, liefert den Rahmen für die Rekonstruktion seines häuslichen Lebensraums, einer Gedächtnishöhle ohne Protagonisten, von dem heute niemand mit Sicherheit weiß oder sagen kann, wo er sich aufhält oder überhaupt noch am Leben ist.¹⁹¹

Die Kombination aus einer unmerklich veränderten Raumsituation und dem gefundenen Inventar aus der Wohnung von nebenan, zusammen mit dem Text, der auf einer wahren Begebenheit basiert – mehr noch, der (Alltags-)Wirklichkeit, wie sie in diesem speziellen

¹⁹¹ Berlinger/Fiel, „The mysterious life of Mr. P.“, tat-ort.net.

Wohnhaus vorgefunden wurde, zitiert – bietet nun verschiedene Ansatzpunkte und Gelegenheiten, um über das Verhältnis von Realität und Fiktion, dessen Wahrnehmung durch den Zuschauer und verschiedene inszenatorische Mittel zur Verklärung dieses Verhältnisses nachzudenken.

5.1.1. Unterwanderung der Realität und Schaffung eines Gedächtnisraumes

Im Zuge eines vergleichbaren Projekts der beiden Künstler/Architekten Berlinger und Fiel – *Shift*, das 2009 im Rahmen der Ausstellung *Fortsetzung folgt* im Kunstraum Niederösterreich zu sehen war¹⁹² – sprachen die beiden von einer „kleinen [...] Verdrehung und Unterwanderung der Realität“¹⁹³ als auffälligstes Merkmal ihrer Arbeiten. War dies bei *Shift* noch wörtlich zu verstehen – in dieser Arbeit brachten *tat ort* eine Wand durch einen kleinen, unscheinbaren Keil beinahe unmerklich aus ihrer angestammten Position und sorgten so dennoch für eine Irritation, die sich dem Zuschauer erst bei genauerem Hinsehen erschloss – kann man diese minimale Manipulation der Realität auch auf ihr Projekt bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* beziehen. Auch hier war es die Wand, die leicht aus ihrer angestammten Position gerückt wurde, nur gab es diesmal die zusätzliche Intention auch den Zwischenraum zwischen den beiden Wänden zu aktivieren. Durch eine minimale Unterwanderung der Realität – wenn man es auch in diesem Fall wörtlich nehmen möchte, einer Verschiebung der Realität – wird aus der realen räumlichen Realität eine fiktive räumliche Realität geschaffen, die sich dem Besucher erst nach einigen Minuten und genauerem Hinsehen zu erschließen beginnt. Da das Rätsel, wie die mysteriösen (»spooky«) Geräusche hinter der Wand entstehen und wie jemand hinter die (schlussendlich offensichtlich) falsche Wand gekommen ist, nicht gelüftet wird, verlässt der Zuschauer die Wohnung mit dem Gefühl, dass hier etwas nicht stimmt, kann dieses Etwas aber dennoch nicht gänzlich greifen. Diese kleine Verschiebung der Realität ist aber nur ein Aspekt, einer von mir gesuchten *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.

Hinzu kommt die bis ins kleinste Detail nachgestellte Nachbarwohnung mit ihrer ganz besonderen Geschichte, mit all den Gegenständen, die von dieser Geschichte und einem Leben(smoment) acht Jahre vor der heutigen Realität erzählen, so dass das Zimmer in einen Zeit-Raum, einen Gedächtnisraum verwandelt wird. Natürlich hätte man auch

¹⁹² Vgl. Feßler, „Wenn der Keil ins Spiel kommt“, Der Standard, 25.09.2009.

¹⁹³ Ebd.

einfach den »Originalraum«, wie er vor acht Jahren verlassen und nun im Zuge der Recherchen von den Künstlern vorgefunden wurde, dem Publikum präsentieren können. Aber dadurch, dass man eben nicht einfach diesen »Originalraum« betritt, sondern dieser ähnlich eines Museums – vielleicht eines zeitgeschichtlichen Museums, man könnte u.a. an das mit Originalteilen eingerichtete »Grillparzer-Zimmer« im Wienmuseum am Karlsplatz denken – in der Wohnung nebenan zwischen anderen leerstehenden Räumen zu besichtigen ist, hebt diesen Ort, das Zimmer und alles, was seine Objekte erzählen, zusätzlich in einen künstlerischen, rahmenden Kontext. Niemand würde jedoch bezweifeln, dass das Interieur des »Grillparzer-Zimmers« im Wienmuseum original ist, von Grillparzer tatsächlich benutzt wurde und detailliert einen Moment aus Grillparzers Leben zeigt; wie aber sieht dies bei einem Projekt wie *X Wohnungen* aus, bei dem man sich ohnehin ständig die Frage stellen muss, ob das Gesehene tatsächlich aus dem Leben (der Bewohner) gegriffen ist oder doch nur gezielt inszeniert wurde. Die Geschichte des verschwundenen Polen an sich scheint so unglaublich, dass man – vor allem in Kombination mit den mysteriösen Geräusche und der seltsam unpassenden Dimension des Zimmers – schnell dazu geneigt ist, diesem Gedächtnisraum eine fiktive Historie, eine fiktive Grundlage zu unterstellen. Auch wenn das Ausgestellte bis ins kleinste Detail stimmig ist.

Ähnlich einer Beschreibung von Elke Langs *Die andere Uhr* (1989) konnten die Zuschauer die Räumlichkeiten der Wohnung und vor allem dieses besondere Zimmer, „nach selbstgesetztem Rhythmus durch[schreiten], [...] wo sie auf eine Fülle unterschiedlicher Erinnerungsmaterialien stießen (Fotos, [Rechnungen, Briefe, Bücher, Münzen], Gegenstände aller Art)¹⁹⁴. Diese »Gedächtnishöhle« konnte vom Zuschauer in Eigenregie erkundet und erforscht werden, wodurch der Rezipient die Dramaturgie und Intensität seiner Eindrücke selbst bestimmen konnte. Wie viel Aufmerksamkeit er den einzelnen Gegenständen widmete, wie tief er sich in die Geschichte dieses Raumes hineinziehen ließ, war ganz alleine die Entscheidung jedes einzelnen Besuchers selbst.

Die Kombination dieser beiden inszenatorischen Mittel – die eingezogenen, verrückten Wände samt den Geräuschen die sich nur schwer verorten ließen und die durch Gegenstände aus der Nachbarwohnung erzählte Geschichte in einem Raum, der in Eigenregie durchschritten werden konnten – verlieh „der Situation den Anstrich des

¹⁹⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 299.

Unheimlichen“¹⁹⁵ und ließ in den meisten Fällen ein sehr unbehagliches, unsicheres und zwiespältiges Gefühl in den die Wohnung verlassenden Zuschauern zurück.

5.1.2. Ökonomie der Aufmerksamkeit; Dinge in Ekstase

Interessant zu beobachten war an diesem Beispiel vor allem, wie die Ökonomie der Aufmerksamkeit das Publikum durch die verschiedenen Räume der Wohnung lenkte. Zunächst schien die Aufmerksamkeit, da außer des weiter oben beschriebenen Begleittextes keine weiteren Handlungsanweisungen für das Publikum und scheinbar keine die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden und dadurch kanalisierenden Performer anwesend waren, auf die gesamte Wohnung verteilt. Jeder Raum, wenn auch leerstehend – vor allem aber das in seiner Geschmacklosigkeit und Eigenart erhalten gebliebene Badezimmer der Wohnung –, schien interessant zu sein. Dem völlig eingerichteten Raum mit den verrückten Wänden wurde zunächst nur wenig Beachtung geschenkt¹⁹⁶. Erst nach einigen Minuten und durch verschiedene, Aufmerksamkeit erzeugende Kriterien, zu denen Fischer-Lichte unter anderem den „Grad der Intensität von Erscheinung, der Abweichung oder Überraschung oder auch Auffälligkeit“¹⁹⁷ zählt, richtete sich die Ökonomie der Aufmerksamkeit auf den eigentlichen »Ausstellungsraum«. In weiterer Folge bindet Fischer-Lichte diese Kriterien an die Präsenz des Schauspielers, an die Ekstase der Dinge und allgemein an die Atmosphäre¹⁹⁸. Da es in diesem Fall keine Performer gab, die durch ihre körperliche Präsenz Aufmerksamkeit erzeugen konnten, waren zunächst jene Kriterien eng an die Objekte in dem eingerichteten Raum und die Atmosphäre, die sie erzeugten, geknüpft.

Bei der Ekstase der Dinge, so Fischer-Lichte, treten (Alltags-)Objekte regelrecht aus sich heraus,

zeigen sich, erscheinen in besonders intensiver Weise als gegenwärtig, so daß sie sich der Aufmerksamkeit des Zuschauers aufdrängen. Dies gilt in besonderer Weise in Hinblick auf die sogenannten sekundären Qualitäten der Dinge, ihre Farben, Gerüche oder Töne. Da es sowohl

¹⁹⁵ Hofleitner, „Türöffner“, Die Presse, 25.09.2009, S. 48.

¹⁹⁶ Diese Beobachtung konnte ich einerseits selbst machen, als ich die Wohnung an einem der Aufführungstage mit meiner mir unbekannten Begleiterin betrat, andererseits bestätigte sich diese Beobachtung in verschiedenen Gesprächen, die ich mit der Wohnungsassistentin Susann Reznicek führte, die über die gesamte Aufführungsdauer in der Wohnung anwesend war und so die Reaktionen der Zuschauer beobachten konnte.

¹⁹⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 288.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 289.

die Präsenz der Schauspieler als auch die Ekstase der Dinge sind, welche Atmosphären konstituieren, erscheinen Atmosphären dem Wahrnehmenden in besonderer Intensität; sie umhüllen ihn, er taucht in sie ein, sie dringen als Licht, Laute und Gerüche in seinen Körper ein.¹⁹⁹

Die Objekte in dem von *tat ort* gestalteten Gedächtnisraum, ja auch der Raum selbst, erfüllten diese Qualitäten auf ganz unterschiedliche Weise. Die meisten Gegenstände zeugten von ihrer Originalität oder schienen zumindest den Wahrheitsgehalt der auf dem Projekttext beschriebenen Geschichte zu bestätigen. Der abgestandene, muffige Geruch, der von den Gegenständen ausging und den gesamten Raum erfüllte, stach dem Besucher bei Betreten des Zimmers sofort in die Nase. Verstaubte und vergilbte Bücher in polnischer Sprache erzeugten ebenso Aufmerksamkeit wie alte Fotos oder Postkarten, die ebenso auf polnisch an den Bewohner des Zimmers gerichtet waren. Besonders intensiv gegenwärtig erschien eine auf dem unaufgeräumten Schreibtisch platzierte Billa-Rechnung im Wert von 5000 Schilling, die sich einerseits aufgrund der Summe, andererseits aber auch wegen der bereits seit 2001 nicht mehr existierenden Währung „der Aufmerksamkeit des Zuschauers aufdräng[te]“²⁰⁰.

All diese Gegenstände konstituierten zusammen eine Atmosphäre, die in sich stimmig und in ihrer Mysteiosität und Unglaublichkeit von besonderer Intensität war und deshalb durchaus als real wahrgenommen wurde, denn diese Dinge in Ekstase und die von Text und Raum erzählte Geschichte waren untrennbar miteinander verbunden. Gebrochen wurde die Vorstellung, dass man es hier mit realer Realität zu tun hatte, so unglaublich diese auch sein mag, meiner Meinung nach erst in dem Moment, in dem ein weiteres Objekt, die Wand, auf akustischer Ebene die Aufmerksamkeit auf sich zog. Erst in diesem Moment, in dem der Zuschauer auf diese doppelte Wand, diese offensichtliche Unstimmigkeit aufmerksam gemacht wurde, begann er am Wahrheitsgehalt dieses Gedächtnisraums samt seiner Geschichte zu zweifeln. So verstärkten diese gewöhnlichen Dinge, da in Ekstase und damit außergewöhnlich, verklärt, durch eine bestimmte Ökonomie der Aufmerksamkeit – die natürlich auch bis zu einem gewissen Grad von den Künstlern/Performern intendiert und geleitet wurde – eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, die für den Zuschauer die Grenze zwischen Real und Fiktiv unkenntlich werden ließ.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

5.2. Angela Richter – Stuverstraße 1-3



Abb. 10 & 11: Angela Richter, Stuverstraße 1-3

Als wir, die Produktionsleiterin Nicole Schuchardt und ich, in der Funktion ihres Assistenten, im Zuge unserer Recherchen im Stuwerviertel zum ersten Mal die riesige 250m²-Wohnung in der Stuverstraße nahe der Venediger Au betraten, wurden wir auf äußerst herzliche und einnehmende Art von der Bewohnerin Konstanze Hollweg empfangen. Die „»geschiedene Witwe« des 2002 verstorbenen Mozart-Tenors Werner Hollweg sowie ehemalige Inspizientin bei den Salzburger Festspielen, am Theater an der Wien und anderen Bühnen“²⁰¹ führte uns, in eine wehende Toga gewandet, durch die weitläufige, stilvoll eingerichtete Wohnung und erzählte uns in jedem Zimmer zu beinahe jedem Gegenstand eine Anekdote, deren pointiertes Ende nicht nur uns zum Schmunzeln sondern vor allem Konstanze zu einem beinahe hämischen Lachen brachte. Konstanze verströmte vom ersten Augenblick unseres Besuches an eine unglaublich gewinnende Energie, füllte mit ihrer außerordentlichen Präsenz jeden Winkel ihrer großflächigen Wohnung und ließ uns erstaunt, etwas irritiert, vor allem aber ausgezeichnet unterhalten den vielen sonderlichen Geschichten lauschen, die sie über sich, ihre Wohnung und das gesamte Viertel zu erzählen wusste.

Einen ähnlichen Eindruck dürfte Konstanze Hollweg auf die Regisseurin Angela Richter²⁰² bei deren ersten Aufeinandertreffen hinterlassen haben. Denn schon nach diesem ersten gemeinsamen Gespräch zwischen Künstlerin und Bewohnerin schien das Konzept klar: die

²⁰¹ Hofleitner, „Tür Öffner“, Die Presse, 25.09.2009, S. 48.

²⁰² Angela Richter, die schon 2008 in Berlin eine der *X Wohnungen* inszenierte, wurde von brut Wien eingeladen, die Wohnung in der Stuverstraße 1-3, in der Konstanze Hollweg seit nunmehr 25 Jahren lebt, künstlerisch zu bearbeiten. Die Entscheidung, diese Wohnung von Angela Richter inszenieren zu lassen, wurde in Absprache zwischen Künstlerin und dem Produktionsteam, allen voran dem künstlerischen Leiter Haiko Pfof, getroffen.

Person Konstanze Hollweg, in ihrer Art und Erscheinung mitsamt ihren Geschichten, soll als Mittel- und Ausgangspunkt für eine zehnminütige Performance herangezogen werden.



Abb. 12: Konstanze Hollweg

Anders als bei der Installation von Alexandra Berlinger und Wolfgang Fiel in der Feuerbachstraße 5, wo alleine (Alltags-)Gegenstände bzw. Objekte die Geschichte eines Bewohners (vor acht Jahren) erzählen sollten, wurde hier direkt auf die Alltagswirklichkeit der Bewohnerin Konstanze Hollweg Bezug genommen. Ihre Erzählungen, ihre Bewegungen, die Art und Weise wie sie mit anderen (fremden) Menschen kommunizierte, aber auch ihr Lebensraum und die Gegenstände, die Grundlage vieler persönlicher Geschichten darstellten, sollten unter der Regie von Angela Richter in eine zehnminütige und leicht wiederholbare Performance verpackt werden. Dieses Unterkapitel soll sich nun damit beschäftigen, welche ästhetischen und inszenatorischen Mittel dabei zur Anwendung gebracht wurden und wie sich dabei die Spanne zwischen realer und fiktiver Realität gestaltete.

5.2.1. Selektion und Kombination als Akte des Fingierens

Wenn ich nun versuche, die folgende Problematik mit Wolfgang Iser's Gedanken zu den von ihm bestimmten Akten des Fingierens zu beschreiben, bringt dies einige Ungereimtheiten und Interpretationsschwierigkeiten mit sich. Iser geht, wie an anderer

Stelle oben beschrieben, anstatt von einer Dualität zwischen Fiktion und Wirklichkeit, von der Triade zwischen Fiktivem, Realem und Imaginärem aus. Jedoch bestimmt Iser diese triadische Beziehung als „eine basale Beschaffenheit des fiktionalen Textes“²⁰³, dem natürlich die visuelle Ebene der Performance vollkommen fehlt – bis auf das Schriftbild sowie die Form und Anordnung der Buchstaben hält der fiktionale Text keine visuellen Reize für den Leser bereit, die dessen Rezeption beeinflussen könnten. Die Akte des Fingierens sind nun, wie ich Iser's Ausführungen interpretiere, Mittler zwischen diesen drei, den Text bestimmenden Positionen, ja konstituieren die einzelnen Positionen allererst, weshalb „auch das Fingieren mit dem Imaginären nicht identisch“²⁰⁴ ist.

Der Akt des Fingierens [gewinnt] seine Eigentümlichkeit dadurch, daß er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung dem Imaginären eine Gestalt verleiht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Wirkung des dadurch Bezeichneten aufhebt. [...] Wird die im Fingieren wiederholte Realität zum Zeichen, dann geschieht zwangsläufig ein Überschreiten ihrer jeweiligen Bestimmtheit. Der Akt des Fingierens ist folglich ein solcher der Grenzüberschreitung.²⁰⁵

Jetzt könnte man versuchen, das Imaginäre im Text mit der Illusion im Theaterstück zu vergleichen bzw. diese Begriffe gleichzustellen. Wenn man nun aber meine bisherigen Ausführungen zu *X Wohnungen* betrachtet, wird man schwer behaupten können, der Theaterparcours *X Wohnungen* – oder auch nur eine einzelne Inszenierung – sei Illusionstheater oder dem Illusionstheater ähnlich. Tatsächlich wird Realität als solche inszeniert, ist zumindest Teil der Inszenierung und wird durch verschiedene Arten der Manipulation mit fiktiven Elementen durchzogen, durch diese verklärt und dadurch unentscheidbar. Und dennoch kommt es – unter anderem in der Performance Angela Richters in der Stüwerstraße 1-3 – zu einer „Wiederkehr lebensweltlicher Realität“²⁰⁶ in der Performance, deren Produkt sich am Besten mit dem bereits eingeführten Terminus der fiktiven Realität beschreiben lässt. Natürlich wird dabei „in solcher Wiederholung“²⁰⁷ einem Zustand „Gestalt“²⁰⁸ verliehen, den man als imaginär bezeichnen könnte. Ich möchte diesen – in Anlehnung an Hans-Thies Lehmanns Begriff der *Unentscheidbarkeit* – jedoch als *Zustand der Unentscheidbarkeit* definieren, der durch den Akt des Fingierens hervorgebracht wird.

Wie man sieht, ist in diesem Fall die Verwendung Iser's Thesen nicht ganz

²⁰³ Iser, „Akte des Fingierens“, in Iser/Henrich [Hrsg.], *Funktionen des Fiktiven*, S. 123.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S. 122.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

unproblematisch. Der *Zustand der Unentscheidbarkeit* kann nicht mit Iser's Begriff des Imaginären gleichgesetzt werden, genauso wenig wie ein fiktionaler Text mit einer Theaterperformance verglichen werden kann. Dennoch wird in beiden Fällen durch Akte des Fingierens eine Position konstituiert, die aus der Realität hervorgeht, aber ebenso fiktive Elemente enthalten kann. Vielleicht könnte man sehr vereinfacht sagen: an jener Position des Imaginären, die eine triadische Beziehung mit den Ebenen Realität und Fiktion eingeht, kommt es in der antiillusionistischen Performance zu einem *Zustand der Unentscheidbarkeit*, die durch Akte des Fingierens hervorgerufen, konstituiert werden. Im Falle der Arbeit Angela Richters sind diese Akte des Fingierens vor allem Selektion und Kombination.

Im Selektionsakt werden bestimmte Elemente aus ihrer üblichen Organisationsform

herausgebrochen und anderer Kontextualisierung unterworfen [...]; das gilt für Werte und Normen genauso wie für Zitate und Anspielungen. Die in den Text [in diesem Fall den Performance-Text, Anm. d. A.] übernommenen Elemente seiner Umwelt sind in sich nicht fiktiv, nur die Selektion ist ein Akt des Fingierens, durch den Systeme als Bezugsfelder gerade dadurch voneinander abgrenzbar werden, daß ihre Grenze überschritten wird.²⁰⁹

Angela Richter übernimmt demnach Zitate und Anspielungen aus dem Alltag Konstanze Hollwegs, die diese mit der ihr eigenen Begeisterung ihren Besuchern erzählt, und unterwirft diese einem neuen Kontext; und zwar dem Kontext der Theaterperformance. Diese somit selektierten Alltagsszenen und Anekdoten werden nun neu kombiniert und in eine zehnminütige Performance verpackt. Die dadurch entstandene Situation ähnelt einem tatsächlichen Aufeinandertreffen mit der Bewohnerin Konstanze Hollweg, wie es Angela Richter erlebt haben dürfte und wie auch wir, Nicole Schuchardt und ich, es erleben durften, wurde aber durch Selektions- wie Kombinationsakte in den künstlichen Kontext einer Theatersituation verpackt. Dadurch basieren Zitate wie „Ein Ei, das ist gut für Feng Shui. Ja. Und wenn die ganzen Huren und Freier da draußen zu laut sind, dann kriegens das aufs Hirn. Ich sag immer: Freier-Land-Ei.“²¹⁰ auf Realität, einer tatsächlich (real) getätigten Formulierung Konstanzes und können deshalb auch nicht dem Bereich der Fiktion zugerechnet werden, überschreiten jedoch durch Akte des Fingierens eine Grenze, wodurch ein Differenzieren zwischen real und fiktiv nicht mehr möglich ist.

So folgt ein Zitat dem anderen, während der Zuschauer durch die großzügig angelegte Wohnung geführt wird. Jedes Zitat ist passend und abgestimmt auf den soeben betretenen

²⁰⁹ Ebd., S. 126.

²¹⁰ *X Wohnungen*, Stuwerviertel.Tour B, Wien 2009, 00:26:00.

Raum, den soeben betrachteten Gegenstand – einem Hühnerei in Konstanzes Wohnzimmer im oben zitierten Fall. Der Zuschauer wird dadurch mit einer Vielzahl kurzer Geschichten, Episoden, Bemerkungen und Hinweisen überflutet, die meist mit einem seltsamen, beinahe hämischen Gekicher beendet werden. Keine der Geschichten wird weiter kommentiert oder ausgeführt, der Zuschauer wird von einem Raum in den nächsten bugsirt, wodurch ihm, durch die Vielzahl an verschiedenen Eindrücken und Geschichten, die nötige Distanz zur Reflexion über den (Realitäts-)Gehalt des Gesehenen und Gehörten genommen wird. Nach zehn äußerst chaotischen, mit Zitaten vollgepackten Minuten und einer herzlichen Umarmung verlässt der Zuschauer die Wohnung mit einem gewissen Gefühl der Überforderung, kann jedoch auf dem nun folgenden Fußweg versuchen, seine Gedanken und Eindrücke zu ordnen und sich fragen, was denn nun dran ist, an den seltsamen Figuren und Geschichten, die er soeben zu sehen bekommen hat.

5.2.2. Überhöhung durch die Arbeit mit Schauspielern

Generell verzichteten bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* die meisten Künstler darauf, mit ausgebildeten Schauspielern zusammen zu arbeiten. Einerseits, weil es einige installative Arbeiten ohne jegliche körperliche Aktion von Akteuren gab, andererseits weil viele Künstler direkt mit den Bewohnern arbeiteten und diese als Akteure in Erscheinung treten ließen oder sich selbst in einer Art Solo-Performance inszenierten. So gab es insgesamt nur drei Arbeiten, die als Regiearbeiten mit Schauspielern und Textvorlage zu bezeichnen sind. Diese waren auf der einen Seite eine inszenierte (fiktive) Kurzgeschichte von Bobo Jelčić am Max Winter-Platz 3 und ein ebenso fiktiver »Tatsachenbericht« über die sexuellen Phantasien einer Frau in einer Männer-WG des Choreografen Oleg Soulimenko in der Venediger Au 2. Auf der anderen Seite die eben diskutierte Zitatmontage von Angela Richter in der Stuwertstraße 1-3.

Angela Richter arbeitete dabei mit Schauspielern, um die ohnehin als absurd zu bewertende, verwirrende Situation dieser Wohnungsführung, samt Darbietung eines Anekdoten-Best-Of, zusätzlich zu überhöhen und um somit eine bloße Nachstellung der Alltagswirklichkeit zu vermeiden. Dies wäre passiert, wenn Konstanze Hollweg als Konstanze Hollweg ihre Gäste empfing und diese in der ihr selbstverständlichen Art durch die Räumlichkeiten führte. So durfte Konstanze zwar sie selbst bleiben, sich selbst spielen,

die Rolle der Gastgeberin und die Begrüßung an der Tür übernahm aber die Schauspielerin Eva Löbau, die sich als Schwester und Mitbewohnerin Konstanzes ausgab. In ihren Gesten, ihrer Mimik, der Artikulation der Worte, vereinfacht: der Art und Weise Geschichten zu erzählen und mit Menschen zu kommunizieren – sei es auf verbaler oder non-verbaler Ebene – orientierte sie sich aber stark an den Eigenheiten der Bewohnerin. Konstanze selbst wurde dem Besucher kurz vorgestellt, durfte einige, völlig deplatziert wirkende Worte auf Altdeutsch deklamieren und ihre erste »Geschichte« über ihre Hundertwassertoilette erzählen, bevor sie bis zum Ende der zehnminütigen Aufführung in eben dieser verschwand. Den restlichen Rundgang durch die verschiedenen Räumlichkeiten, zu denen es jeweils weitere Anekdoten zu berichten gab, übernahm Eva Löbau. Jede Geschichte zu dem dazu passenden Gegenstand/Raum gestattete dem Besucher private Einblicke in Konstanzes Alltag, ihre Lebensgeschichte, ihren seltsamen Humor, ihre Verbindung zum Stuwerviertel, bis zu einem gewissen Grad auch in ihr Wesen, ohne dabei persönlich zu werden. Zwar arbeitet Eva Löbau, durch ihre flüsternde Erzählstimme und den vertraulichen Gesten, durch den immer wieder gesuchten Körperkontakt mit dem Publikum, an einer Vertrauen schaffenden Intimität. Auch die Erzählung der Geschichten aus der Ich-Perspektive²¹¹ steigerte diese noch zusätzlich. Gleichzeitig wurde die Intimität durch das Verhalten der zusätzlichen Schauspieler gebrochen. Die in der Wohnung verteilten Akteure trugen Opernkostüme aus dem privaten Fundus Werner Hollwegs und störten durch diverse Aktivitäten den Rundgang durch die Wohnung und die dadurch entstandene intime Atmosphäre. Die Künstlichkeit dieser Situationen²¹² passte so gar nicht zu der privaten Wohnungsführung, die die »Schwester« Konstanzes den Besuchern gab. Durch diese eindeutig gespielten, inszenierten Momente mussten auch die in ihrer Absurdität ebenbürtigen Geschichten nach ihrem Wahrheitsgehalt hinterfragt werden. Auch diese muteten nach und nach sonderbar inszeniert an, die Texte erdacht und an die Wohnsituation angepasst. So entstand wiederum, nun durch den bewussten Einsatz von Schauspielern und schauspielerischen, dramatischen Mitteln, jener

²¹¹ Die realen Anekdoten Konstanzes werden aus der Perspektive ihrer fiktiven Schwester Berenice erzählt, sodass die Geschichten zwar wortgetreu zitiert, eben in der Ich-Perspektive, wiedergegeben wurden, die Originalquelle dieser Zitate wurde jedoch durch eine fiktive Erzählerin ersetzt. Der Zuschauer kann den Unterschied, diese kleine Veränderung aber nicht erkennen, da die Originalquelle sozusagen nicht ausgewiesen wurde. Alles was der Zuschauer hörte, hörte er aus dem Mund und damit aus der Perspektive der erzählenden Figur Berenice.

²¹² Ein Schauspieler saß in Maske und Kostüm am Flügel im Wohnzimmer und begleitete starr eine Opernarie aus dem Radio, während der Hund Milo jaulend den Gesang der Opernsängerin imitierte (oder ebenfalls begleitete). Ein im Schlafzimmer liegender Schauspieler verlangte lauthals fluchend nach Ruhe, der selbe sprang, ebenfalls maskiert, inmitten einer Erzählung im »Römerbad« der Wohnungsbesitzerin vor ein geöffnetes Fenster und erschreckte die Besucher, wodurch Eva Löbau schimpfend – er habe die Situation versaut – die Zuschauer aus der Wohnung bugsiierte.

Zustand, den ich im vorangegangenen Unterkapitel als *Zustand der Unentscheidbarkeit* beschrieben habe. In diesem Fall wurden wahre (reale) Anekdoten der Wohnungsbesitzerin von Schauspielern interpretiert und von der Regisseurin Angela Richter mittels inszenierten (fiktiven) Sequenzen gerahmt, wodurch die Situation ins künstlich Irreale überhöht wurde. Alltagswirklichkeit wurde zum Bestandteil oder zum Ausgangsmaterial dramatischer Erzählung und so für den Zuschauer als solche unkenntlich gemacht.

Wiederum ist es die Kombination zweier Elemente, die Selektion und Kombination des Textmaterials auf der einen Seite und die künstlerische Überhöhung durch die Arbeit mit SchauspielerInnen und dramatischen Elementen auf der anderen, die zu einer *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit realer Alltagsrealität oder fiktiver Realität zu tun hat, führt. In beiden von mir bisher besprochenen Arbeiten wurden Geschichten der Wohnungsbesitzer als Ausgangsmaterial herangezogen und auf sehr unterschiedliche Weise, aber durch nur geringfügige Veränderungen, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und damit zu Kunst erklärt. Wenn man nun an mein Kapitel über die Autonomie der Kunst zurückdenkt, kann man hier behaupten, die Künstler hätten durch verschiedene Interventionen die vorgefundene Alltagswirklichkeit zu Kunst erklärt und auf eben diese Weise den Rahmen „[d]ies ist Kunst/Theater“²¹³ gesetzt. Ob dieser Rahmen von den Zuschauern erfasst wurde, ob diese beim Betrachten der einzelnen Arbeiten die Rahmensetzung der Künstler mitreflektierten oder ob sie die einzelnen Situationen als rein politisch, sozial, ästhetisch definierten, blieb jedoch dem Auge des Betrachters überlassen. Und da in beiden Fällen die Rahmen Theater, Kunst, Alltag, politische/soziale/ästhetische Situation immer wieder (bewusst) kollidierten, variierte das Verhalten der Zuschauer von Fall zu Fall mitunter beträchtlich.

In beiden von mir besprochenen Beispielen wurde stets der vorgefundenen Realität der Deckmantel der Kunst, sozusagen, übergestülpt. Die jeweiligen Realitätsfragmente dienten zwar als Fundament für die künstlerischen Prozesse, nahmen aber in weiterer Folge nur wenig Einfluss auf die Entwicklung der beiden Arbeiten. Der Alltag als Grundbaustein wurde in beiden Fällen als abgeschlossenes Element, als Momentaufnahme des Lebens gesehen, auf dem jede weitere künstlerische Entwicklung aufgebaut wurde. Das Endprodukt – die Installation, die Performance – war somit zwar eine prozesshafte und schrittweise, dennoch lineare Weiterentwicklung des zugrunde liegenden, eingefrorenen

²¹³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 309.

Realitätsmoments. Das Beispiel, das ich im folgenden besprechen möchte, soll zeigen, wie problematisch es für die Kunst werden kann (und wie problematisch es für das Projekt *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* de facto wurde), wenn sie von der Realität ein- oder gar überholt wird. Denn was passiert, wenn die Realität plötzlich so ernst und tragisch wird, dass man einem Projekt wie *X Wohnungen* unreflektierten Zynismus unterstellen muss, daraus auch noch Kapital zu schlagen? Oder aber schafft es gerade die Kunst, auf subtile, menschliche Weise, die Schrecklichkeit des Alltags zu reflektieren, weiterzuvermitteln, ohne „bevormundendes Betroffenheitstheater“²¹⁴ zu werden oder den Duktus des Alltagsvoyeurismus auf sich zu ziehen? Und welche Rolle spielt dabei das Format, in dem Theater/Kunst stattfindet, welche Rolle nimmt dabei aber auch der Kunstkonsument und Zuschauer ein, wenn er unverhofft auf eine Lebenswirklichkeit stößt, zu der ihm, mehr oder weniger, völlig der Bezug fehlt.

Mit diesem Problem wurde das Künstlerduo Susanne Kudielka und Kaspar Wimberley, das sich in seinem Schaffen vor allem der Intervention im öffentlichen Raum widmet, während seiner Arbeit in der Engerthstraße 223 konfrontiert.

5.3. Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka – Engerthstraße 223



Abb. 13 & 14: Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka, Engerthstraße 223.

Wie schon im Kapitel »Liminalität und *communitas*« beschrieben, arbeiteten Kaspar Wimberley und Susanne Kudielka zusammen mit dem Algerischen Asylwerber Jamal Belhaows in dessen Wohnung im Ute-Bock-Haus in der Engerthstraße 223. Jamal wohnte zu diesem Zeitpunkt bereits seit elf Jahren in Österreich, seit beinahe zwei Jahren zusammen mit seiner Frau und den zwei gemeinsamen Kindern in der kleinen

²¹⁴ Der Standard, „Verlaufen in der Venediger Au“, Der Standard, 25.09.2009.

Zweizimmer-Wohnung. Alleine diese Situation in dieser Umgebung verlangte eine äußerst sensible Arbeitsweise von den Künstlern, die zunächst so viel Zeit wie möglich mit der Familie verbrachten. Zum einen, um die notwendige Vertrauensbasis aufzubauen, zum anderen, um die Menschen und deren Schicksal näher kennenzulernen, vor allem aber, um „one of those »moments of potential«“²¹⁵ zu finden, mit dem sie arbeiten konnten, ohne das Schicksal der Familie auszustellen oder Schaulust und Sozialvoyeurismus zu bedienen. Dieser Moment schien während der Zubereitung eines gemeinsamen Essens gefunden²¹⁶, wonach sich das ursprünglich geplante und schon weiter oben beschriebene Konzept des kollektiven Zwiebelschneidens entwickelte. Am Tag der Generalprobe jedoch überschlugen sich die Ereignisse, welche das gesamte Leben Jamals grundlegend veränderten und die weitere Durchführung des künstlerischen Konzepts gänzlich unmöglich machten. Die Realität hat, vereinfacht formuliert, das Konzept der Künstler und in eben solcher Weise auch das Format *X Wohnungen* vollkommen überrumpelt und im Grunde als banal, unangemessen und substanzlos erscheinen lassen.

After almost 11 years living in Austria, during which he had become a father to three children, Jamal had his application for Asylum turned down. [...] The family went to stay in a friend's house for fear that the police might come and take Jamal away, while we were offered the keys to the house and told we could continue to use the space. It was clear that our contribution for X-Wohnungen, our position and our role within the project, would change considerably in light of these events.²¹⁷

Diese Situation zeigte allen am Projekt beteiligten, Künstlern und Produzenten, wie schnell sich Realität drastisch verändern kann. Und wie schwierig es ist, will man sich künstlerisch auf diese Realität beziehen, sich auf deren Veränderungen einzustellen und dabei auch noch einen adäquaten Umgang mit dieser sich ständig wandelnden Wirklichkeit zu behalten. Will man diese Situation im Nachhinein analysieren – und zwar mit dem Hauptaugenmerk auf der Wechselwirkung zwischen Realität und Fiktion und den daraus entstehenden Wahrnehmungsveränderungen der Besucher – muss man verschiedene Parameter separat voneinander betrachten, vor allem auch, um einen emotionalen, sozialen Standpunkt von einem rein konzeptuellen, wirkungsästhetischen Standpunkt zu trennen. Aus diesem Grund möchte ich zunächst die Entwicklung der Lebensrealität Jamals und die darauf reagierende künstlerische Entwicklung an den vier Aufführungstagen aus Sicht der Künstler betrachten. Diese versuchten, da den Geschehnissen am nächsten und dadurch natürlich auch emotional involviert, der Situation mit größtmöglicher Menschlichkeit und

²¹⁵ Wimberley/Kudielka, „Induced intimacy“, treacle online.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Ebd.

sozialer Verantwortung zu begegnen und stießen dabei vor allem durch Struktur und Aufbau des Formats auch auf dessen Grenzen. Gerade dadurch stellt sich natürlich eine schwierige Frage: Wie viel Realität verträgt nun das Theater, die Performance-Kunst? Und wie viel künstlerische Intervention ist möglich, um noch der – in diesem Fall – Brutalität der Alltagswirklichkeit zu entsprechen ohne diese auszustellen? Diesen Gedanken möchte ich auch eine grundsätzliche Kritik am Format *X Wohnungen* voranstellen, um davon ausgehend, die Situation in der Engertstraße bei *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* kritisch zu betrachten.

In einem weiteren Unterkapitel möchte ich die verschiedenen Aufführungstage aber auch auf einer rein rezeptionsästhetischen Ebene analysieren, die vom Standpunkt des neutralen Beobachters, also des Zuschauers, ausgeht. Dieser kann, ohne Vorkenntnisse und emotionalen Bezug, einzig und allein auf das Gesehene und Gehörte reagieren. Durch die ständig lauende Gefahr, reiner Inszenierung zu begegnen, misstrauisch geworden und im steten Wissen, Kunst zu konsumieren, bleibt dem Besucher keine andere Wahl, als sich sein eigenes, ganz subjektives Bild von der Situation zu machen.

Die Ereignisse in der Engerthstraße 223 sind für mich und meine wissenschaftliche Arbeit gerade deshalb von besonderem Interesse, weil sie eindeutig zeigten – und das wird natürlich noch genauer zu belegen sein – wie das Projekt in diesem Beispiel gegenüber der Realität scheiterte, ja scheitern musste. Versagt haben dabei aber nicht die Künstler, die versuchten, dieser unfassbaren Situation mit größtmöglichem Respekt gegenüberzutreten, sondern das Format *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* und zum Teil auch die Organisation selbst, welche von der effektiv gesuchten und zum ästhetischen Prinzip erkorenen Realität regelrecht überrollt wurden. So scheiterte das Projekt *X Wohnungen*, das auch initiiert wurde, um ein politisches Statement über einen von der Politik vergessenen, zumindest ignorierten Stadtteil zu setzen, für mich genau in jenem Moment, in dem die Realität zum Politikum wurde. Warum für mich gerade dieses Beispiel so deutlich die Grenzen dieses Konzepts aufzeigte und warum dies vor allem an der gesuchten und bewusst gesetzten *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* liegt, soll nun in zwei weiteren Unterkapiteln besprochen werden, wobei ich nach einer allgemeinen Kritik an *X Wohnungen* zunächst die Schwierigkeiten und Intentionen der Künstler darlegen möchte, um danach die Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten einer der Situation entsprechenden Rezeption zu zeigen.

5.3.1. Allgemeine Kritik am Konzept *X Wohnungen*

X Wohnungen stellt unter anderem den Anspruch, Menschen, die sonst keinen Zugang zur Kunst haben, ins Theater zu bringen und Kunst für jeden zugänglich zu machen. Und wenn es diesen Menschen schon nicht daran liegt, selbst ins Theater zu gehen, soll das Theater eben zu ihnen kommen. Dass nun aber, und das bewies auch *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* ganz deutlich, erst recht wieder jene sich als Besucher meldeten, die ohnehin der gehobenen, *bourgeois*, kunstinteressierten Oberschicht angehörten, um jene zu sehen, zu denen das Theater nun gekommen ist, wirkt einer bestehenden Trennung zwischen den sozialen Schichten kaum entgegen. Vielmehr muss sich ein Projekt wie *X Wohnungen* die Kritik des Sozialvoyeurismus und des Elendstourismus nicht ganz grundlos gefallen lassen. Denn was geschieht,

wenn Kunst sich in den Raum derer begibt, die sie sich normalerweise gar nicht leisten würden, wenn sie die eigentlich kunstlosen, arbeitslosen Bewohner dieses Raums zum Bestandteil von Kunst macht? Kann Kunst [...] soziale Räume erschließen sowohl für die, die in ihnen leben als auch für jene, denen sie gleichgültig sind? Oder zumindest zwischen Milieus vermitteln, Blicke aufeinander schärfen, Perspektiven verdrehen?²¹⁸

Für kurze Zeit kann dies womöglich sogar passieren, dennoch wird das Stuwerviertel nach *X Wohnungen* weiter mit seinen Problemen zu kämpfen haben und jene ohnehin tendenziell links-liberalen Kulturmenschen werden sich bestätigt fühlen, dass mehr in Richtung Integration unternommen werden sollte. Politisch sensibilisiert oder gar aktiviert werden sie durch dieses Projekt jedoch höchstwahrscheinlich kaum, auch wenn die Chance besteht, dass „akademisch-bohemistische Diskurse und soziale Realität kurzfristig produktiv kollidieren“²¹⁹.

Hinzu kommt natürlich auch das Problem von *X Wohnungen*, dass „die Wirklichkeit krasser und außergewöhnlicher sein muß, als sie sich in der langweiligen Regel darbietet“²²⁰ oder, dass umgekehrt nur jene Wohnungen für eine Inszenierung gewählt werden, die diesen Voraussetzungen entsprechen. So lastet *X Wohnungen* in gewisser Weise auch der fahle bis opportunistische Beigeschmack einer Sensationsschau der Jahrmarktabsonderlichkeiten an. Eine Auswahl des Außergewöhnlichen wird ausgestellt und einem interessierten Kunstpublikum zugänglich gemacht.

²¹⁸ Behrendt, „Jede Wohnung ist eine Bühne“, in Schultze/Wurster [Hg.], *X Wohnungen, Duisburg 2002*, S. 59.

²¹⁹ Ebd., S. 65.

²²⁰ Ebd.

Den Vorwurf des Elendstourismus müssen sich vor allem jene Ausgaben von *X Wohnungen* gefallen lassen, die in Städten besonders großer sozialer Unterschiede wie Istanbul, São Paulo oder Caracas stattfanden. Dazu meinte Matthias Liliental in einem Gespräch mit der TAZ, „die Atmosphäre in Tarlabasi [Istanbul Anm. d. A.] habe für ihn etwas »zutiefst Verstörendes« gehabt“. Und weiter:

Was »unendlich arm« und »dreckig« ist, soll bald luxussaniert werden. Kurz Vorbeischauen [sic!] im sozialen Brennpunkt, ist das nicht auch bloß billiger Elendstourismus? Natürlich sei dies ein »heikler Akt« mit »voyeuristischen Anteilen« [...]. Andererseits würden bürgerliche Schichten selbst »zu etwas Ausguckbarem«, würden aus Beobachtern Beobachtete werden.²²¹

Wenn man in einer Kritik zu *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* liest, „die Gäste im Schanigarten des Café Alzheimer fragen: »Woher seid's ihr?« Nicht von hier. Diese Worte liegen auf der Zunge. [...] Ja, wirklich nicht von hier.“²²², dann scheint dieses Gefühl des Ausgestellt-Seins wohl auch für die Ausgabe in Wien zu gelten. Die Zuschauer, mit ihren weißen Abendzetteln, den Wegbeschreibungen, in der Hand, werden als Fremdojekte in dieser Umgebung wahrgenommen, sind nicht die einzigen, die beobachten. Als selbst Beobachtete, als Eindringlinge in diesen Kosmos, müssen sie sehr bald über ihre eigene Einstellung und Haltung gegenüber dem Gesehenen reflektieren. So gesehen werden die Zuschauer ebenso den Blicken der Umgebung ausgesetzt, wie sie selbst hier sind, um »Dinge« zu betrachten.

Dass ein Format wie *X Wohnungen*, das einerseits tief in die Privatsphären der Wohnungsbesitzer eindringt und, wenn auch verklärt, ihren Alltag und ihr(en) Leben(sraum) ausstellt, andererseits gezielt mit der voyeuristischen Erwartungshaltung des Publikums spielt und diese auch teilweise bedient, immer auch kritische Stimmen auf den Plan ruft, kann kaum überraschen. Dennoch möchte ich versuchen, mich weitgehend einer kritisch wertenden Stimme zu enthalten, auch wenn dies im konkreten Beispiel in der Engertstraße kaum möglich scheint. Wichtig sollen in meiner Arbeit aber vor allem jene Aspekte sein – und auch diesen werde ich mich selbstredend noch genauer widmen –, mit denen sich jene Grauzone zwischen Realität und Fiktion, jene *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* beschreiben, erforschen und artikulieren lässt.

²²¹ Peter, „Schöne neue Gropiusstadt“, Die Tageszeitung, 07./08. Juni 2008.

²²² Der Standard, „Verlaufen in der Venediger Au“, Der Standard, 25. Sept. 2009.

5.3.2. Emotionale Bindung und soziale Verantwortung

Wie ich im vorigen Kapitel ausführlicher zu zeigen versucht habe, liegt eines der größten rezeptionsästhetischen Probleme von *X Wohnungen* in dem Vorwurf begründet, sozialvoyeuristischen oder elendstouristischen Tendenzen zu unterliegen bzw. diese Tendenzen und eine damit verbundene Sensationslust des Publikums zu bedienen. Dieses Problem ergibt sich jedoch, auch dies wurde an anderer Stelle schon erörtert, in erster Linie aus dem Konzept des Projekts selbst, das unter anderem vorsieht, einen repräsentativen Querschnitt der sozialen Verhältnisse des Viertels und dessen Bewohner zu zeigen. Damit verbindet sich auch das Anliegen, einen sogenannten Problembezirk, der sich politisch und sozial im Abseits befindet, jedoch vor gravierenden gesellschaftlichen Umbrüchen steht (Stichwort: *Gentrifizierung*), in den Blickpunkt der Öffentlichkeit zu bringen und eine Momentaufnahme der bestehenden Verhältnisse zu zeigen. Wenn man nun im Zuge dieser Suche nach repräsentativen Orten und Menschen eine Wohnung im Ute-Bock Haus, das Asylwerbern mit meist noch unabgeschlossenen Asylverfahren ein Zuhause bietet, zur Bühne erklärt und damit den darin lebenden Menschen, die in der öffentlichen Wahrnehmung weder beachtet noch geachtet, im schlimmsten Fall verhetzt und pauschalkriminalisiert werden, eine Plattform bietet, birgt das natürlich gleichermaßen Chancen wie Gefahren.

Nun schätze ich das Potential, bestehende asylpolitische Verhältnisse zu verändern und eine neue, vernünftige und humanere Asyldebatte zu erreichen, alleine durch das Format dieses Projekts, als ohnehin eher gering ein. Einerseits, da die Zeit von zehn Minuten für eine inhaltlich nachhaltige Aufarbeitung der Thematik zu kurz erscheint und dem Thema, durch die Einbettung in sehr unterschiedliche künstlerische/soziale/politische Aspekte, der Fokus genommen wird. Andererseits – und das sehe ich als Problem der politischen Performance im Allgemeinen, kann hier aber nicht in aller Ausführlichkeit debattiert werden – ist der Adressat einer möglichen politischen Aussage²²³, also das Theaterpublikum, ohnehin meist links-liberal orientiert und somit nicht jener Teil der Bevölkerung, der von den Missständen der Österreichischen Asylpolitik überzeugt werden müsste. Aus diesen Gründen sehe ich die Chance dieses Projekts vor allem darin, Berührungsängste (u.a. mit Armut, sozialer Isolation, etc.) abzubauen und auch das Denken des Theaterpublikums, in seiner meist existenzgesicherten Bürgerlichkeit – und wenn nicht in Bürgerlichkeit so dennoch existenzgesichert – doch weit entfernt von den wirklichen

²²³ z.B.: warum eine grundsätzliche Neuorientierung in der derzeitigen Asyldebatte notwendig erscheint.

Abgründen sozialer Realität lebend, für die Zustände am Grunde unserer Gesellschaft zu sensibilisieren.

Die große Gefahr liegt jedoch darin, dass dieses Bedürfnis nach politischem Sendebewusstsein, das ich im Grunde befürworte und schätze, schnell in „bevormundendes Betroffenheitstheater“²²⁴ umschlagen kann, das die Menschen und ihre Probleme mehr ausstellt und den neugierigen Blicken des Publikums ausliefert, denn nachwirkend zu einem Um- oder Nachdenken beiträgt, geschweige denn eine öffentliche Debatte auslöst. Die Situation in der Engerthstraße 223 war, zusammengefasst, von Beginn an eine, in der Scheitern und Chance sehr nahe beieinander lagen. Dass sich die Lebensumstände der Bewohner innerhalb dieser kurzen Zeit der gemeinsamen Arbeit derart drastisch veränderten, machte die Situation, in der sich die Künstler, aber allgemein auch der Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*, wiederfinden noch um einiges diffiziler. Vor allem stellten sich auch hier bald mehrere Fragen: Kann man einen Menschen, dessen Leben, das er seit zehn Jahren in Wien aufgebaut hat, binnen weniger Tage völlig vor ihm zusammenbricht, noch um die Teilnahme an einem Kunstprojekt bitten? Kann man vor allem seine Geschichte für eben dieses Kunstprojekt missbrauchen? Denn was nützt diesem Menschen, der gerade Wohnung und Heimat, vielleicht gar seine Familie verliert, Kunst, die ausschließlich sich selbst und ihrem Publikum dient? Und ich denke, diesen Vorwurf kann und muss man auch dem Konzept von *X Wohnungen* und dessen Durchführung im Stuwerviertel in Wien machen. Zwar war man auf der Suche nach wirkungsvollen, skurrilen, berührenden Geschichten und Orten, war auf der Suche nach der Alltagswirklichkeit in diesem Viertel, aber dennoch nur an deren Verwertbarkeit für den Theaterparcours orientiert. Man war jedoch nicht darauf vorbereitet, und auch nicht daran interessiert, tatsächlichen Schicksalen und lebensverändernder oder politisch brisanter Realität zu begegnen. Und das war meiner Meinung nach das Kernproblem, mit dem sich Wimberley und Kudielka in ihrer Wohnung konfrontiert sahen.

Auch wenn diese Informationen und Gedanken nun nicht ausschlaggebend und essentiell für eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Arbeit sind, ist es mir ein Bedürfnis, diese Fakten aus meiner beobachtenden Sichtweise dargelegt zu haben. Auch wenn das bisher in diesem Unterkapitel Geschriebene sehr subjektiv, ja emotional gebunden erscheinen mag, sollten diese Beobachtungen in meiner weiteren Analyse, in der ich mich diesem Thema wieder etwas distanzierter nähern möchte, immer als persönliche Einschätzung und Reflexion der Situation mitgedacht werden.

²²⁴ Der Standard, „Verlaufen in der Venediger Au“, Der Standard, 25.09.2009.

5.3.2.1. Die Entwicklung des Projekts aus Sicht der Künstler

Nachdem ihr ursprüngliches Konzept²²⁵ durch die sich überschlagenden Ereignisse am Tag der Generalprobe obsolet wurde, da dieses Konzept auf die Anwesenheit Jamals ausgerichtet war²²⁶, entschieden sich Wimberley und Kudielka die weitere Entwicklung der Geschehnisse rund um das Schicksal Jamals und seiner Familie mitzuverfolgen und diese am jeweiligen Abend dem Publikum zu präsentieren.

Although Jamal's presence was no longer possible, we still maintained contact. We decided that we wanted to follow his story in real-time, each evening responding to the previous 24 hours of Jamal's life; A work in progress that would evolve each evening, in many ways reflecting the unpredictability and instability of the site.²²⁷

Dabei versuchten sie Möglichkeiten zu finden, den Menschen die Realität glaubhaft zu machen, wodurch sie auf mehrere Probleme stießen: Zunächst ist das gesamte Konzept von *X Wohnungen* darauf ausgerichtet, mit (Alltags-)Realität zu spielen, das Publikum zu verunsichern und de facto ein Differenzieren zwischen Fiktion und Realität zu verunmöglichen. Jener Moment an Alltagswirklichkeit aber, der sich in den Tagen der Aufführung vor den Augen der Künstler, in dieser zu inszenierenden Wohnung verdichtete, war definitiv nicht dafür geeignet, damit zu spielen. Das Publikum jedoch, das sich natürlich auf die Spielart der übrigen Inszenierungen eingelassen hatte, vermochte nun nicht mehr zwischen Spiel und Ernst, zwischen einfach anzunehmender, unmöglicher oder tatsächlich zu reflektierender Realität zu unterscheiden. Wirklichkeit als Wirklichkeit zu realisieren, so der Wunsch der Künstler, war somit einerseits nicht möglich²²⁸ und hätte

²²⁵ Wie schon weiter oben beschrieben war es die Intention der Künstler mit Hilfe von geschnittenen Zwiebelringen zusammen mit dem Publikum die Intimität des Weinens zu teilen – ein Moment, hervorgerufen durch die etwas absurd scheinende Tätigkeit des gemeinsamen Zwiebelschneidens, dennoch berührend und intensiv. Kaspar Wimberley und Susanne Kudielka reflektierten diese (Theater-)Situation des Weinens auf ihrer Homepage sehr treffend, wenn sie fragen: „Maybe the tears also questioned what we would expect from somebody living in a house like this (or from an artistic response to this predicament), or did they hint at something about the situation that Jamal is in and the philosophy that he lives? Jamal's family do have reasons to cry, but what is it you want, real-life heart-wrenching stories of children being taken away or families left behind? You can't tell the stories that really make you cry, and how much can we sympathise anyway?“ (Wimberley/Kudielka, „Induced intimacy“, treacle online.)

²²⁶ Dabei nutzten sie Jamals Talent Geschichten zu erzählen und seinen zwanglosen, freundlichen Umgang mit seinen Gästen. Jamals spontane, ironisch-absurde Einfälle, wenn er nach dem Zweck des Zwiebelschneidens gefragt wurde – u.a. behauptete er, die Zwiebeln würden nach China geschickt, um dort der hungernden Bevölkerung zu helfen – karikierten ganz treffend die Gier des Publikums nach »unsichtbarer« Fiktion.

²²⁷ Wimberley/Kudielka, „Induced intimacy“, treacle online.

²²⁸ Wobei hier streng genommen auch gesagt werden muss, dass schon alleine durch die Einbettung in einen Kunstkontext und die dadurch entstandene Rahmung Wirklichkeit als Wirklichkeit per se nicht realisiert werden kann. Zwar wurde versucht, den Rahmen »Kunst« so unauffällig wie möglich zu gestalten, was jedoch wiederum durch die Einbettung in den Theaterparcours *X Wohnungen* nicht gelingen konnte.

andererseits das gesamte Konzept von *X Wohnungen* gefährdet, das ja gerade darauf aufbaut, Realität als solche nicht mehr wahrnehmbar – als wahrnehmbar! – zu machen. Mit dieser rezeptionsästhetischen Problematik möchte ich mich im nächsten Kapitel noch ausführlicher auseinandersetzen, dennoch war dieser Gedanke auch für die künstlerische Entwicklung dieser Arbeit zumindest mitentscheidend.

Jedes der daraufhin entstandenen zehnminütigen Konzepte, entwickelt jeweils erst am Tag der Aufführung, beschäftigte sich mit der Frage, wie könne man die Ereignisse der letzten 24 Stunden *glaubhaft* übermitteln? Dadurch entstand ein völlig konträrer Zugang zu dem Projekt selbst. Denn hier wurde nicht wie bei den restlichen Wohnungen überlegt, wie kann ich mit der Verunsicherung des Publikums und der mit Fiktion verwobenen Wirklichkeit spielen, sondern wie schaffe ich es, ein verunsichertes und an diese Verunsicherung bereits gewöhntes und damit zufriedenes Publikum dazu bringen, Realität tatsächlich zu glauben.

Das Konzept des ersten Tages, also das für den Premierenabend

was a response to our initial onion-cutting event, placed within the new context that was now affecting both Jamal and our own artistic process. The video that brut had filmed of the previous day's performance became the basis for a discussion exploring our relationship with Jamal, X-Wohnungen, reality and art. A small bowl of onion soup was served to the audience, cooked with what was left of the chopped onions from the day before.²²⁹

Es wurde also versucht, in Form eines Publikumsgesprächs die Geschehnisse der letzten Stunden zu diskutieren, dem Publikum wurde die Möglichkeit gegeben konkrete Fragen zu stellen und sich mit Hilfe des Videomaterials und den Erzählungen der Künstler ein Bild von der Situation zu machen. Der erste Eindruck, den die kleine Einzimmerwohnung und auch das Ute Bock-Haus, dessen Wände im gesamten ersten Stock von Ruß geschwärzt waren, in den Besuchern hinterließen, hatte jedoch einen enormen Effekt, wirkte unwirklich und in höchstem Ausmaße inszeniert. Damit war alleine durch das Betreten des Hauses genau jener Effekt erzielt, der von den Künstlern in keinsten Weise intendiert wurde, ja eigentlich ostentativ vermieden werden sollte. Dieser erste Eindruck beeinflusste schlussendlich auch die Rezeption der im Grunde ebenso sensationellen Geschichte, die an sich gar nicht sensationell sein sollte, sondern primär zum Nachdenken über bestehende Unverhältnismäßigkeiten anregen sollte und ein trauriges Schicksal einer Familie am untersten sozialen Ende unserer Gesellschaft zum Inhalt hatte. Zusätzlich war eine zehnminütige Diskussion für eine tiefere Auseinandersetzung mit diesem weitverzweigten

Dieses Problem wurde bereits in Bezug auf die Autonomie der Kunst ausführlicher diskutiert.

²²⁹ Wimberley/Kudielka, „Induced intimacy“, treacle online.

und extrem polarisierenden Thema deutlich zu kurz. „A real-life drama was becoming a form of entertainment/sensation, maybe because it was more real than anything else that was taking place.“²³⁰ Die Realität dieser Wohnsituation, die Umstände, die dem Publikum in kürzester Zeit präsentiert wurden, die damit mitschwingende Asylproblematik waren im reinsten Wortsinn unglaublich. Jeder der Besucher hatte in irgendeiner Form schon einmal von ähnlichen Situationen gehört, reale Erfahrungen hatten damit jedoch wohl nur die wenigsten. Und hier fanden sich die Besucher in einer Situation wieder, die im Grunde all den Klischees der Asylpolitik entspricht, die als Musterbeispiel für diese Problematik gesehen werden könnte – und das im Rahmen eines mit Inszenierung und Trug ständig kokettierenden Kunstprojekts. Sehr salopp formuliert könnte man sagen, die Realität habe in diesem Fall eindeutig zu dick aufgetragen.

Teile des brut-Teams, so eine Bemerkung der Künstler, empfanden es mittlerweile als »cool«, dass viele Besucher die Geschichte nicht glauben konnten²³¹, denn damit bestätigte sich ja auf eindeutigste Weise das Konzept von *X Wohnungen*. Genau in dieser Bestätigung liegt aber, betrachtet man die Situation aus einer menschlichen, emotionalen, sozialen Perspektive, auch ihr Scheitern. Denn gerade in dem Moment, in dem sich das Konzept einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* einlöst, ist eine ernste Auseinandersetzung mit diesem Thema – und jede Auseinandersetzung mit diesem Thema *muss* eine ernste (im Sinne von kritisch interessiert und engagiert) sein – nicht mehr möglich und damit unverantwortlich. Auch aus diesem Grund versuchten Wimberley und Kudielka in den folgenden Tagen ihre Herangehensweise weiter zu ändern: „It was not only the wrong forum for this kind of debate, it also failed to utilise the skills of interpretation, communication and provocation that we try to employ as artists“²³².

Am folgenden Tag konnte das Publikum einen Mittschnitt von einem Beratungsgespräch mit einem Asylexperten hören, während es alleine die leere Wohnung erkundete. Danach konnte man eine Petition für ein lebenslanges Bleiberecht für Jamal und seine Familie unterschreiben, was zwischen 70 und 90 Prozent der Zuschauer tatsächlich taten²³³. Tags darauf wurde dem Publikum die aktuelle Situation mit Hilfe eines kurzen, biografischen Textes erklärt und jeder einzelne Zuschauer gebeten, Vater oder Mutter anzurufen, um diese zu fragen, wie sie sich in besagter Situation verhalten würden. Diese Überlegung

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. ebd.

basierte auf der tatsächlichen Unmöglichkeit für Jamal, zurück in sein Heimatland zu gehen, weil er aus Ehrgefühl und Stolz ein Scheitern vor seinem Vater nicht eingestehen konnte. Am letzten Tag wurde der Zuschauer, nachdem ihm erklärt worden war, dass der Asylantrag eines Bewohners dieses Hauses endgültig zurückgewiesen wurde und dieser nun das Land verlassen musste, vor die Wahl gestellt: Entweder ein Gespräch über die heikle Situation mit den Künstlern, dafür durfte man jedoch das Haus, in dem Jamal gewohnt hatte, nicht mehr betreten. Oder man konnte das Haus erkunden und mit Hilfe einer Leiter durch ein kleines Fenster oberhalb der Türe in Jamals Wohnung schauen, diese aber nicht mehr betreten. Auch ein aufklärendes Gespräch mit den Künstlern war nach der Entscheidung zum voyeuristischen Blick nicht mehr möglich. Insofern scheint mir dieses Spiel mit der voyeuristischen Verlockung und der aktiven Wahl des Publikums zwischen erklärendem Gespräch und in gewissem Sinne verklärendem Blick am konsequentesten und wahrscheinlich auch am adäquatesten gegenüber der Situation. Interessant ist dabei, dass sich ca. 60 bis 70 Prozent der Besucher für die Erkundung des Hauses und gegen ein Gespräch mit den Künstlern entschieden²³⁴. Diese Entscheidung zwischen entweder/oder scheint mir vor allem deshalb gelungen, da man in beiden Situationen Realität am unverfälschtesten erfährt. Im Gespräch mit den Künstlern wurde man nicht von der Wucht des Objektes – des verstörenden Stiegenhauses, der Atmosphäre der Wohnung etc. – in die Irre geführt, sondern konnte sich alleine mit (dem Wahrheitsgehalt) der Geschichte auseinandersetzen. Umgekehrt hingegen, wurde man beim Betreten des Hauses ausschließlich mit der dort existierenden Realität, der leeren Wohnung, konfrontiert und musste für sich zusätzlich reflektieren, warum man der Versuchung des voyeuristischen Blicks erlegen ist.

Zusammenfassend kann man sagen, die Arbeit der beiden Künstler während dieser vier Aufführungstage war eine Suche nach der bestmöglichen – oder vielleicht auch einzig möglichen – Form dieser Situation auf künstlerischer Ebene zu begegnen. Mit dem Ergebnis, dass dies in diesem Kontext, den *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* bot, im Grunde nicht möglich war. Denn Wimberley/Kudielka wollten den schnellen Effekt, das geil Sensationelle, das spektakuläre Aha-Erlebnis vermeiden, was aber, wenn schon nicht in Kontrast zum restlichen Programm stehend, so zumindest einer grundsätzlichen Intention vor allem der Ausführung im Stuwerviertel in Wien widersprach. So ist von einem politischen bzw. sozialen Standpunkt aus betrachtet genau jenes Projekt an der Struktur von *X Wohnungen* gescheitert, bei dem Realität so unverfälscht als möglich in das

²³⁴ Vgl. ebd.

Konzept integriert wurde und diese auch als Realität wahrgenommen werden sollte.

5.3.3. *Wirkungsästhetische Besonderheiten und die Unglaubwürdigkeit der Realität*

Betrachtet man nun die Situation in der Engerthstraße 223 aus rezeptions- oder wirkungsästhetischer Perspektive, entsprach das Ergebnis dem intendierten Besuchererlebnis voll und ganz. Fiktion war von Realität im Grunde nicht mehr zu unterscheiden. Nur war es in diesem Fall nicht eine gezielte Irreführung der Zuschauer durch den gleichzeitigen und gleichwertigen Einsatz von Alltagswirklichkeit und inszenierten Elementen, sondern die Einbettung der vermittelten Realität – die in diesem Fall ein Maximum an realer Realität sein sollte – in die Struktur des Theaterparcours verwischte die Grenzen und machte so ein Begreifen der gezeigten Realität als Realität unmöglich. Ich habe weiter oben schon in kurzen Bemerkungen verschiedene Gründe für diese *Unentscheidbarkeit* – in diesem Fall könnte man sogar von einer *Ununterscheidbarkeit* im Sinne Odo Marquards sprechen – angedeutet, im folgenden möchte ich einige dieser Beobachtungen noch einmal genauer analysieren. Denn gerade bei dieser Arbeit, die wie keine andere versuchte Alltagswirklichkeit glaubhaft zu vermitteln und eben nicht inszeniert zu wirken, stellt sich schlussendlich die Frage: Wieso ist es gerade hier so schwierig, dies den Zuschauern zu vermitteln? Ist zu viel Realität unglaubwürdig? Oder sind wir als Zuschauer im Zuge einer künstlerischen Arbeit einfach nicht dazu bereit, uns mit dieser Realität auseinanderzusetzen, auch weil wir (durch unsere Erfahrungen und die allgemein verbreitete Rezeptionsästhetik, hervorgehend aus der europäischen Theatergeschichte) gar nicht auf diese Art der Realitätserfahrung konditioniert sind?

5.3.3.1. *Einbettung in einen größeren Kontext*

Ein entscheidender Faktor, warum es hier zu einer „*Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“²³⁵, kommen muss, obwohl dies von den Künstlern vermieden werden wollte, ist, weiter oben schon angedeutet, die Einbettung ihrer Arbeit in einen größeren Kontext. Dieser Kontext ist zunächst ganz allgemein die Kunst und das

²³⁵ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

Gegenwartstheater selbst. Denn seit die Realität in das Gegenwartstheater eingebrochen ist, bedeutet dies für den Zuschauer, dass potentiell alles möglich ist. Im Gegensatz zur dekontextualisierten Alltagsrealität, die wir tagtäglich erleben und damit prinzipiell als nicht manipuliert oder inszeniert wahrnehmen²³⁶, sind Realität sowie Inszenierung in der Gegenwartskunst kontingent. Alleine die *Möglichkeit*, beides – in unterschiedlich stark ausgeprägter Form – zu erleben, bedeutet für den Zuschauer, dass ein Differenzieren zwischen realer Realität und fiktionaler Realität nur noch bedingt möglich ist. Wesentlicher für diese Analyse ist jedoch das übergeordnete Konstrukt *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*, das als Kontext vom Zuschauer stets mitreflektiert und durch die ohnehin geltende Potentialität noch um ein Vielfaches gesteigert wird. Der ständige Wechsel zwischen öffentlichem Stadtraum und privater Wohnsituation trägt zu einer grundlegenden Verunsicherung des Publikums bei. Wie bereits erwähnt, werden selbst zufällige Ereignisse auf der Straße als inszeniert wahrgenommen, zumindest wird mit einer möglichen Intervention spekuliert. Eine potentielle Inszenierung lauert für den Zuschauer sozusagen an jeder Ecke. Auch lernt der Zuschauer natürlich, sofern er dies nicht bereits im Vorhinein ahnt, dass es sich bei den einzelnen Arbeiten der Künstler um ein Spiel mit der Wirklichkeit der jeweiligen Bewohner handelt und beginnt sich mit diesem Spiel und den daraus entstehenden rezeptionsästhetischen Auswirkungen zu arrangieren – und „nach drei Stunden on the road weiß man nicht mehr, was Wirklichkeit ist und was Inszenierung“²³⁷. Genauer gesagt, setzt diese Unsicherheit natürlich nicht erst nach drei Stunden »on the road« ein, sondern ist von Beginn an ein stetiger Begleiter des Besuchers und steigert sich lediglich mit Fortdauer des Theaterparcours. So betritt der Besucher jede einzelne Wohnung stets mit einer konstitutiven Skepsis gegenüber dem Wahrheitsgehalt des Gesehenen und/oder Gehörten. Diese konstitutive Skepsis gegenüber der wahrgenommenen und tatsächlich realen Realität ist auch der Grund für das Scheitern einer der (sozialen) Wirklichkeit verpflichteten Arbeit und einer dementsprechenden Rezeption durch den Zuschauer. Damit ist klar, dass der Versuch, ein Bewusstsein für die realen Lebensumstände der Bewohner zu schaffen, scheitern musste, da die Besucher aufgrund ihrer im Laufe des Parcours gesammelten Erfahrungen nicht darauf eingestellt waren, sich mit tatsächlicher, unverfälschter Alltagsrealität zu beschäftigen, ohne hinter

²³⁶ Hierzu muss man natürlich auch sehr deutlich sagen, dass unser Alltag durch Medien und Politik eine ständige Manipulation, in weitester Form auch eine Inszenierung erfährt, die der durchschnittliche Bürger jedoch nicht als solche registriert. Diese hochkomplexe Diskussion kann innerhalb dieser Diplomarbeit jedoch leider nicht weiter vertieft werden, sodass ich von der These ausgehen muss, dass Alltagsrealität prinzipiell als nicht inszeniert wahrgenommen wird.

²³⁷ Siemens, „Runter von der Bühne, rein ins Leben“, *Die Zeit*, 28/2002.

dem gesehenen eine Inszenierung zu vermuten. Noch dazu wo die Geschichte Jamals und seiner Familie für den neutralen Beobachter höchst konstruiert erscheint und auch der Zufall in der Entwicklung des Konzepts eine große Rolle spielte. Und genau dieser Aspekt des Zufalls ist es, der die gesamte Situation so unglaublich erscheinen lässt. Denn dass man im Zuge eines Projektes, das einen gesellschaftlichen Querschnitt eines sogenannten Problembezirks zeigen sollte, auch auf Menschen mit Migrationshintergrund stößt, deren Asylverfahren noch offen ist – vor allem, da Migration ein großes, stets präsent Thema in diesem Viertel ist – ist weiters noch nicht ungewöhnlich. Dass jedoch genau dieser Mensch, der an dem Projekt teilnimmt, am Tag der Generalprobe erfährt, dass sein Asylantrag negativ entschieden wurde, er sich damit aus Angst vor Verhaftung und Schubhaft und der Trennung von seiner Familie zum Untertauchen gezwungen sieht, könnte sich ein Künstler dramaturgisch nicht besser, nicht spektakulärer ausdenken. Die Realität hat sich in ihrer Unerbitterlichkeit, in ihrer grausam zynischen Willkür selbst unglaublich gemacht. Vor allem, da wohl die meisten Zuschauer sich zwar privat mit dieser Thematik (allgemein: der Asylpolitik Österreichs) auseinandergesetzt haben dürften, derartige Einzelschicksale – die im Grunde ja keine Einzelschicksale sind, sondern sehr viele um Asyl werbende Menschen betrifft – medial aber kaum an eine breitere Öffentlichkeit kommen²³⁸. So kennt man derartige Geschichten aus Zeitungen oder vom Hörensagen, aber auch Zeitungen sind mitunter manipulativ und schreiben aus ihrer eigenen (politischen) Perspektive und in eigenem Interesse. Ein direkter Kontakt von Besuchern kultureller Institutionen wie dem *brut im Künstlerhaus Wien* mit den Menschen hinter diesen Geschichten ist, denke ich, auch wenn dies eine Unterstellung ist, sehr selten gegeben.

5.3.3.2. Zeitknappheit und eine Überfülle an Informationen

Zu dieser Unglaublichkeit der Realität und der Unmöglichkeit einer Differenzierung zwischen Realität und Fiktion durch die Einbettung in den Kontext *X Wohnungen* kommen noch zwei zusätzliche, nicht minder entscheidende Faktoren. Diese sind zum einen die sehr knapp bemessene Zeit von nur zehn Minuten pro Zuschauer und zum anderen eine

²³⁸ Dies änderte sich mit dem Fall Arigona Zogaj zwar etwas, was auch der allgemeine mediale Aufschrei nach der Abschiebung zweier 8-Jähriger kosovarischer Zwillinge unter Polizeieinsatz im Oktober 2010 zeigte. Dennoch wurden auch diese Fälle hauptsächlich dazu instrumentalisiert und dadurch manipuliert, um auf teils unerträgliche Weise Parteipolitik zu machen. (Vgl. u.a.: Maria Fekter zit. nach Sterkl, „Recht muss Recht bleiben“, *derstandard.at*)

allgemeine Überfülle an Informationen und Eindrücken.

Bei kaum einer anderen Intervention von *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* spielte die Dauer von zehn Minuten, die der Zuschauer in der Wohnung verbringen konnte, eine so ausschlaggebende Rolle für eine *Unentscheidbarkeit* zwischen Wirklichkeit und Fiktion und dabei in gleicher Weise gegen das Konzept der Künstler wie in der Engerthstraße 223. Der Zuschauer wird für zehn Minuten mit einer der komplexesten politischen Fragen sozialen Zusammenlebens und gleichzeitig einem unfassbaren Schicksal eines ihm unbekannten Menschen konfrontiert. Er soll in dieser kurzen Zeit die Geschichte und ihren politischen wie emotionellen Kontext begreifen, seinen eigenen Standpunkt reflektieren, eine adäquate Reaktion auf diese Situation finden und sich zusätzlich noch über den Wahrheitsgehalt der Geschichte Gedanken machen. Und das mit einem Minimum an Information zu den Bewohnern selbst, zu ihrer Biografie und ihrem Leben in Österreich. Die teilweise banal wirkenden Antworten des Publikums vom dritten Aufführungstag, auf die Frage, was es machen würde, wäre es selbst in solch einer Situation²³⁹, zeugen von der zeitlichen Unmöglichkeit, dieses Thema hinreichend reflektieren zu können. Die Unsinnigkeit dieser Frage unter diesen Voraussetzungen und die Unmöglichkeit diese zu beantworten war im Nachhinein auch den beiden Künstlern bewusst, die für den letzten Aufführungstag die bereits beschriebenen Konsequenzen zogen.

Zusätzlich strömten in dieser kurzen Zeit von nur zehn Minuten, sowie in permanenter Intensität auch davor und danach, eine wahre Flut an Informationen und Eindrücken auf den Besucher ein. Mit den Erlebnissen und Gedanken aus der letzten Wohnung und auch den sich ständig vermehrenden Eindrücken während des Spazierganges durch die Straßen des Viertels, wird der Besucher in eines der heruntergekommensten, ärmlichsten Wohnhäuser des Bezirks gelotst. Die Wegbeschreibung bzw. der Abendzettel gaben keinerlei Informationen darüber, was die Besucher in diesem Haus erwartete, wer darin wohnte, noch in welcher Situation sich die darin wohnenden Menschen befanden²⁴⁰. Alles, was der Besucher beim Betreten des Hauses sah, waren eine unverschließbare Eingangstür, aufgebrochene Briefkästen, ein von Ruß geschwärztes Stiegenhaus und eine allgemein baufällige Wohnsubstanz. Von diesen intensiven Eindrücken noch etwas verstört, erfuhr der Zuschauer von einer schier unglaublichen Geschichte. Die Wohnung selbst war mit Dusche in der Küche, die gleichzeitig Vorzimmer ist, und Klo am Gang eine typische

²³⁹ Einige der gegebenen Antworten waren zum Beispiel: Get married / become famouse / run away to Mexico / go back to Algeria. Die wohl beste Antwort war die ehrlichste, dass man in der Kürze der gegebenen Zeit keine Lösung finden könne. (Vgl.: Wimberley/Kudielka, „Induced intimacy“, treacle online.)

²⁴⁰ Vgl. brut, „X Wohnungen. Stuwerviertel, 24. bis 27. September 2009, Tour B“, Abendzettel, 24.09.2009.

Substandard-Wohnung, einfach, aber dennoch gemütlich und den Umständen entsprechend liebevoll eingerichtet. Nichts deutete auf das eben gehörte Schicksal der Familie hin, keine Zeichen von überhastetem Aufbruch, alles schien an seinem Platz und darauf zu warten, wieder in gewohnter Weise verwendet zu werden. Mit diesen verwirrenden und tatsächlich auch überfordernden Eindrücken wurde das Publikum alleine gelassen, um für die verbleibenden Minuten seine Gedanken zu ordnen, was in dieser kurzen Zeit selbstredend unmöglich war²⁴¹. Auch danach blieb nur wenig Zeit, das Gesehene und Gehörte zu diskutieren oder zu reflektieren, da man sich mit dem Verlassen des Wohnhauses wieder auf die recht komplizierte Wegbeschreibung, die eigene links-rechts Koordination und die Ereignisse entlang des Weges konzentrieren musste. Und in der nächsten Wohnung warteten auch schon die nächsten fordernden Eindrücke.

Diese kurze Schilderung der Situation – und dies gilt nicht ausschließlich für die Wohnung von Kaspar Wimberley und Susanne Kudielka, sondern für das gesamte Projekt *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* – macht deutlich, dass für die Fülle an Informationen, die auf unterschiedlichste Weise auf die Zuschauer einströmten, viel zu wenig Zeit für deren Verarbeitung zur Verfügung stand. Aber dies ist, hinsichtlich einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, auch unabdingbar und dahingehend genau so intendiert, da natürlich eine Überforderung und eine pausenlose (Über-)Reizung der Sinne jene *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* begünstigt. Der Zuschauer ist mit der Verarbeitung laufend neuer Reize so beschäftigt, dass er durch diesen straff kalkulierten Zeitplan kaum die Möglichkeit bekommt, zwischen erlebter Realität und erlebter Fiktion klar zu differenzieren.

²⁴¹ Diese Beschreibung gilt im Grunde nur für die Situationen am Tag der Premiere und den zwei darauf folgenden Abenden. Am letzten Tag war, wie beschrieben, die Situation eine grundlegend andere. Die Besucher konnten die Wohnung nicht mehr betreten und mussten sich schon vor der Eingangstür an der Straße zwischen einem Gespräch mit den Künstlern und einer Erkundungstour durch das Haus ohne weitere Informationen entscheiden. Dadurch wurde auch diese Überfülle an Eindrücken etwas reduziert. So konnte man sich stärker auf einzelne Details konzentrieren, dabei verlor man zwar den Gesamtüberblick über das Geschehene, was in diesem Fall aber letztlich sogar von Vorteil war.

6. KONKLUSION

X Wohnungen im Stuwerviertel 2009 war für Wien eine einmalige Gelegenheit, sich mit einem Viertel der Stadt, das vor tiefgreifenden politischen und sozialen Veränderungen zu stehen scheint, künstlerisch auseinander zu setzen. Das Konzept dieses Theaterparcours wurde zwar, wie das erste Kapitel dieser Arbeit zeigt, nicht explizit für das Stuwerviertel in Wien entworfen, von den Verantwortlichen von *brut Koproduktionshaus Wien* jedoch bestmöglich adaptiert. Die Themen, die die sogenannte *No-Go Area* Stuwerviertel weitgehend belasten – Prostitution, Schwarzhandel, *Gentrifizierung*, Migration –, aber auch die geografische Struktur, die Abgeschlossenheit des Viertels als »Insel« inmitten der Stadt, weisen eine große Ähnlichkeit zur ersten Ausgabe dieses Formats in Duisburg 2002 auf. Am Konzept *X Wohnungen* wurde somit grundsätzlich wenig geändert. Dies zeigt schlussendlich jedoch auch, dass die Idee von einem Theater im öffentlichen und sogar privaten Raum in Form eines Theaterparcours in jeder Stadt möglich scheint. Selbst in einer der lebenswertesten Städte der Welt lassen sich Orte finden, die einer künstlerischen als auch politischen Intervention bedürfen, um in den Blickpunkt der Öffentlichkeit gerückt und in einen breiteren öffentlichen Diskurs integriert zu werden.

Wie diese Arbeit zeigt, war *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*, neben einer äußerst interessanten Erfahrung auf inszenatorischer aber auch Rezeptionsästhetischer Ebene, vor allem ein ideales Beispiel um eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, wie sie Hans-Thies Lehmann für das Gegenwartstheater beschreibt, zu lokalisieren und zu analysieren. Diese *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* definiert sich über inszenatorische Mittel und ästhetische Konzepte, die, bewusst zum Einsatz oder durch die Konstellation der Spielsituation automatisch hervor gebracht, für den Zuschauer in einer „Unentscheidbarkeit, ob [er] es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“²⁴², kulminiert. Dabei habe ich angenommen, dass die grundlegenden Faktoren für eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* im Einbruch des Realen und in gleicher Weise im Ausbruch des Theaters aus dem geschlossenen Theaterraum in den öffentlichen (Stadt)Raum zu finden sind. Da Entwicklungen im Theater stets prozesshaft sind, Strömungen sich gegenseitig bedingen und/oder befruchten, Impulse aus anderen künstlerischen Disziplinen aufgegriffen und adaptiert werden und diese Einflüsse Zeit brauchen, um sich in Tendenzen zu manifestieren, scheint es mir notwendig, den

²⁴² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

Ursprung dieser Tendenzen zu finden, um heutige Errungenschaften und Spielarten des Theaters verstehen zu können. Dies war die Aufgabe meines zweiten Kapitels. Meine Ausführungen zu diesen beiden, für eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* wesentlichen Tendenzen zeigten, dass deren Ursprung zirka zum selben Zeitpunkt in der Theatergeschichte zu finden sind und diese sich im Laufe des folgenden Jahrhunderts immer wieder gegenseitig befruchteten und von sehr ähnlichen Vertretern und Akteuren der Kulturgeschichte forciert, beeinflusst und weiterentwickelt wurden. Angefangen von den historischen Avantgarden zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, über die Neo-Avantgarde der 60er-Jahre, zum postdramatischen Theater seit den 80er-Jahren und den *walking performances* des 21. Jahrhunderts wurden diese beiden Strömungen stets aktualisiert und trugen durch unterschiedlichste Konzepte und Weiterentwicklungen bereits bestehender ästhetischer Mittel zu einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* bei. *X Wohnungen* und im Besonderen *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* stehen in einer direkten Tradition dieser beiden Entwicklungen und arbeiten gezielt mit dem ästhetischen Repertoire hervorgehend aus dem Einbruch des Realen in die Fiktion und dem Ausbruch aus dem Theaterraum in den öffentlichen (Stadt)Raum.

In einem weiteren Kapitel habe ich zunächst nach einer praktischen, wissenschaftlich korrekten und, bezogen auf die Situation eines Theaterparcours, präzisen Definition des Begriffspaares »Fiktion und Wirklichkeit« gesucht, mit der ich meine weiteren Überlegungen konkretisieren konnte. Wie ich im Unterkapitel »Philosophische Positionen zu Realität und Fiktion. Auf der Suche nach begrifflicher Präzision« zeigte, war mit der Unterscheidung zwischen realer Realität und fiktionaler Realität aus dem soziologischen Vokabular Niklas Luhmanns die präziseste Definition der für diese Arbeit entscheidenden Ebenen gefunden. In weiterer Folge habe ich, mit Hilfe des theaterwissenschaftlichen Vokabulars Erika Fischer-Lichtes, ästhetische Konzepte im Bereich der Performance-Kunst beschrieben, die eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* weiter konkretisieren. Diese theoretischen Überlegungen habe ich mit praktischen Beispielen aus *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* veranschaulicht, um meine Argumentation zu verdeutlichen. Dabei stellte sich heraus, dass der Zuschauer vor allem dann nicht mehr zwischen real und fiktiv entscheiden kann, wenn dieser, im Zuge einer Performance, Transformationsprozessen ausgesetzt wird. Diesbezüglich habe ich in Rekurs auf Erika Fischer-Lichte und Victor Turner die Begriffe »Liminialität« und »*communitas*« untersucht und auf ihr transformatorisches Potential hin überprüft. Diese Untersuchung zeigte, dass für den

Zuschauer vor allem Schwellenzustände, die Bildung einer vorübergehenden Gemeinschaft, aber auch eine temporäre Transformation in einen Akteur ein Differenzieren zwischen Realität und Fiktion unmöglich machen, da er sich dabei im „Zustand eines radikalen »betwixt and between«“²⁴³ befindet. Zusätzlich wurde durch meine Ausführungen deutlich, dass auch die Autonomie der Kunst und die damit verbundene Rahmensetzung des Publikums eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* weiter verstärkt, da der Zuschauer in diesem Fall stets im Sinne der Kunst – und damit in einem ästhetischen Kontext – denkt und dementsprechend schwerer zwischen einer künstlerischen Intervention und Alltagswirklichkeit differenzieren kann.

Das letzte Kapitel dieser Diplomarbeit beschäftigt sich mit drei sehr unterschiedlichen Arbeiten, die im Zuge des Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009* entstanden sind. Mit Hilfe einer genauen Analyse der einzelnen Beiträge wurden einerseits weitere Begriffe, die einer Konkretisierung dieser *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* dienen, eingeführt, andererseits wurde das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Realität durch die Beschreibung praktischer Beispiele aus den einzelnen Beiträgen weiter veranschaulicht. Die Installation von *tat ort* in der Feuerbachstraße 5 diente mir dazu, die Auswirkungen einer gezielt gesetzten Ökonomie der Aufmerksamkeit und der damit verbundenen Ekstase der Dinge zu beschreiben. Diese leiten den Zuschauer durch einen »Gedächtnisraum« und vermitteln glaubhaft unglaubwürdige Realität, bis dieser Glaube an die Echtheit des Erlebten und Gesehenen durch die Aktivierung des wesentlichen Elements der Installation, einer »verrückten« Wand, untergraben wird. Das Spiel mit der Aufmerksamkeit des Zuschauers und die Unterwanderung der Realität durch die Aktivierung der Wand werden dabei zu den wesentlichen Elementen der Inszenierung und einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*.

In der Wohnung von Angela Richter in der Stuwertstraße 1-3 wird diese *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* durch Selektion und Kombination von Alltagselementen und deren Transformation in einen dramatischen Stücktext sowie die Überhöhung der Situation durch die Arbeit mit Schauspielern hervorgerufen. Real getätigte Zitate aus dem Leben der Bewohnerin werden fragmentarisch selektiert, neu kombiniert und im Rahmen einer Wohnungsführung von der Schauspielerin Eva Löbau in Szene gebracht. Durch weitere Schauspieler wird die Situation ins Absurde überhöht, wodurch der Besucher nicht mehr zwischen realen und inszenierten Elementen der Wohnungsführung differenzieren kann.

²⁴³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 308.

In meinem letzten Beispiel beschäftigte ich mich einerseits mit der Unglaubwürdigkeit realer Realität in einem künstlerischen Kontext, die vor allem durch die Struktur des Formats, das *X Wohnungen* definiert, hervorgerufen wird. So haben die Künstler Kaspar Wimberley und Susanne Kudielka in ihrer Arbeit versucht, dem Zuschauer Realität so unverfälscht als möglich zu präsentieren. Dies scheiterte aufgrund mehrerer Kriterien, die ich (a) im Übereinkommen des Zuschauers mit den durch das Format vorgegebenen Spielregeln der Verunsicherung und einer damit verbundenen Gewöhnung an eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, (b) in einer Überfülle an Informationen, die die Entscheidungsfähigkeit des Zuschauers außer Kraft setzt und (c) in der vorgegebenen Dauer der Arbeit von nur zehn Minuten, die eine differenzierte Reflexion des Gesehenen und Gehörten unmöglich macht, sehe. Andererseits beschäftigte ich mich mit einer grundlegenden, aber auch ganz spezifischen Kritik an *X Wohnungen* und *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*, die, vereinfacht, im Vorwurf des Alltagsvoyeurismus und Elendstourismus begründet liegt. So wird (Alltags)Realität in einem künstlerischen Kontext einerseits in jenem Moment unglaublich, in dem der Zufall massiven Eingriff in die Entwicklung von Lebenswirklichkeit zu nehmen beginnt. Andererseits setzt diese Unglaublichkeit auch dann ein, wenn Lebenswirklichkeit Kunst mit einer Ironielosigkeit und Brutalität konfrontiert, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit Realität unangebracht und banal wirken lässt. Und dieser Moment, in dem Kunst machtlos gegenüber den politischen, sozialen oder ethischen Auswirkungen einer sich ständig (ver)ändernden Realität wird und dennoch mit allen Mitteln den Zweck der Unterhaltung zu erfüllen versucht, ist mitunter Ausgangspunkt meiner Kritik an der Durchführung des Formats *X Wohnungen* im Stuwerviertel in Wien.

In meiner Arbeit „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zur *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* im Gegenwartstheater am Beispiel des Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*“ habe ich versucht, eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Grauzone zwischen Realität und Fiktion zugrunde liegt, in einen historischen, theoretischen und praktischen Kontext zu setzen, diese auf einer historischen, theoretischen wie praktischen Ebene zu konkretisieren und gleichzeitig diese Ebenen stets aufeinander zu beziehen und miteinander in Verbindung treten zu lassen, um dadurch zu einer Präzisierung einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* beizutragen.

BIBLIOGRAFIE

- ALBERS, Irene: Scheitern als Chance – Die Kunst des Krisenexperiments. In: FINKE, Johannes [Hrsg.]: Chance 2000. Die Dokumentation; Phänomen, Materialien, Chronologie. Agenbach: Lautsprecher-Verl. 1999. S. 43-71.
- BECKER, Jürgen / VOSTELL, Wolf: Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.
- BEHREND, Eva: Jede Wohnung ist eine Bühne. Elendstourismus. In: SCHULTZE, Arved / WURSTER, Steffi: X Wohnungen Duisburg. Theater in Privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag 2003. S. 59-65.
- BERLINGER, Alexandra / FIEL, Wolfgang: The mysterious life of Mr. P.. tat-ort.net: http://www.tat-ort.net/?page_id=437. Zugriff: 28.07.10.
- BREMER, Claus: Aktionsvortrag zum Vostell-Happening «in ulm, um ulm und um ulm herum». In: BECKER, Jürgen / VOSTELL, Wolf: Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965. S. 394-399.
- BRUT KOPRODUKTIONSHAUS WIEN: X Wohnungen. Stuwerviertel, 24. bis 27. September 2009. Tour A. Abendzettel vom 24.09.2009.
- BRUT KOPRODUKTIONSHAUS WIEN: X Wohnungen. Stuwerviertel, 24. bis 27. September 2009. Tour B. Abendzettel vom 24.09.2009.
- BRAUNECK, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1982.
- BRAUNECK, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare Vollst. überarb. und erw. Neuausg. Reinbeck:Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009.

- CHVOJKA, Erwin: Der Mexikoplatz, sein Umfeld und seine Umgebung. In: Zwischenwelt. Literatur – Widerstand – Exil. Nr. 2/Okt. 2002.
- DANGSCHAT, Jens S.: Sag' mir wo Du wohnst, und ich sag' Dir, wer du bist! Zum aktuellen Stand der deutschen Segregationsforschung. In: PROKLA Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft Heft 109, Nr.4 1997. S. 619-647.
- DECK, Jan / KAEGI, Stefan: Von ferngesteuerten Zuschauern und einem mobilen Guckkasten. In: DECK, Jan / SIEBURG Angelika [Hg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 63-72.
- DREYSSE, Miriam: Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion. In: DREYSSE, Miriam / MALZACHER, Florian [Hg.]: Experten des Alltags. Das Theater von *Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag 2007. S. 76-97.
- EBNER, Jakob: Duden. Wie sagt man in Österreich? 4. Aufl., Mannheim: Dudenverlag 2009.
- FESSLER, Katrin: Wenn der Keil ins Spiel kommt. In: Der Standard, 25.09.2009.
- FISCHER, Ralph: Walking Artists. Gehen in den performativen Künsten. Diss. Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater. In: TURNER, Victor: Vom Ritual zum Theater. Das Ernst des menschlichen Spiels. Neuausgabe. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2009. S. i-xxiii
- FISCHER-LICHTE, Erika: Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer

neuen Ästhetik des Performativen. In FISCHER-LICHTE, Erika / KREUDER, Friedemann / PFLUG, Isabel [Hrsg.]: Theater seit den 60er Jahren. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag 1998. S. 21-91

GERSTENBERGER, Judith / GÜNTHER, Matthias: Uns geht es gut. Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des bürgerlichen Theater Basel. In: ARNOLD, Heinz Ludwig [Hrsg.]: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik 2004. S. 209-218.

GOODMAN, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Dt. Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1984.

HOFLEITNER, Johanna: Türöffner. In: Die Presse, 25.09.2009.

ISER, Wolfgang: Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? In: HENRICH, Dieter / ISER, Wolfgang [Hrsg.]: Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. S. 121-152.

ISER, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.

KARSCHNIA, Alexandra: THEAERREALITÄT: REALITY CHECK ON STAGE. Wirklichkeitsforschungen im zeitgenössischen Theater. In: TIEDEMANN, Kathrin / RADDATZ, Frank: Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2007. S. 146-158.

KAYE, Nick: Site Specific Art. Performance, Place and Documentation. London / New York: Routledge 2000.

KEIM, Katharina: Der Einbruch der Realität ins Spiel. Zur Synthese von Faktizität und Fiktionalität im Zeitgenössischen semi-dokumentarischen Theater und den Kulturwissenschaften. In: TIEDEMANN, Kathrin / RADDATZ, Frank M. [Hg.]: Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft

in einer globalisierten Welt. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2010. S. 127-138.

KÖPPEL, Barbara: X Wohnungen. ORF/FM4, 24.09.2009. fm4.orf.at:

<http://fm4.orf.at/stories/1627976/>, Zugriff: 12.08.2010.

KÖPPING, Klaus-Peter / RAO, Ursula: Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater. In: KÖPPING, Klaus-Peter / RAO, Ursula [Hrsg.]: Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Münster-Hamburg-London: LIT Verlag 2000. S. 1-31.

KRALICEK, Wolfgang: Auf der Suche nach einem verlorenen Stadtteil. In: Falter 39/2009.

LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 4. Auflage 2008. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

LEHMANN, Hans-Thies: Vom Zuschauer. In: DECK, Jan / SIEBURG Angelika [Hg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 21-26.

LENNARTZ, Kurt: Zwischen Bonn und Duisburg. In: Die deutsche Bühne 6/2002.

LILIENTHAL, Matthias: Das voyeuristische Erschrecken. Zu Idee und Konzept von X Wohnungen. In: SCHULTZE, Arved / WURSTER, Steffi: X Wohnungen Duisburg. Theater in Privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag 2003. S. 9-12.

LOIBL, Elisabeth: Versuche, den Ausbruch zu üben. FatzerMaterial. Eine kollektive Arbeit von Angelus Novus. In: Falter 09/1985.

LOIBL, Elisabeth: Wunder Theater Hamlet Maschine. Fragmentarische Notizen zu einem Ereignis. In: Falter 10/1984.

LUHMANN, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003

MARQUARD, Odo: Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins

Fiktive. In: HENRICH, Dieter / ISER, Wolfgang [Hrsg.]: Funktionen des Fiktiven. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. S. 35-54

MARSCHALL, Brigitte: Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening. Skriptum zur Hauptvorlesung „Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien im Sommersemester 2006.

MATTHEISS, Uwe: Visconti ohne Sozialarbeiter. In: Die Tageszeitung, 29.09.2009.

MATZKE, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. In: DREYSSE, Miriam / MALZACHER, Florian [Hg.]: Experten des Alltags. Das Theater von *Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag 2007. S. 104-115.

MÜLLER, Katrin Bettina: Cosima guckt schon wieder fern. In: Die Tageszeitung, 07.05.2005.

PETER, Anne: Schöne neue Gropiusstadt. In: Die Tageszeitung, 07./08.06.2008.

PRANZL, Alfred: X Wohnungen, 24.-27.9.2009, Stuwerviertel, Wien 2. In: skug #, 02.10.2009.

PRIMAVESI, Patrick: Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: ARNOLD, Heinz Ludwig [Hrsg.]: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik 2004. S. 8-25.

PRIMAVESI, Patrick: Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis. In: DECK, Jan / SIEBURG Angelika [Hg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: transcript Verlag 2008. S. 85-106.

RADEK, Vanessa / SCHWAIGER, Eva: Stadtentwicklung und Segregation. Das Stuwerviertel. In: Kurswechsel. Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen. Heft 2/1999.

- SANEH, Lina [u.a.]: Keine Angst vor Repräsentation? Im Fadenkreuz von Artaud und Brecht, Body Art und Zuschauerpartizipation. In: TIEDEMANN, Kathrin / RADDATZ, Frank M. [Hg.]: Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2010. S. 90-99.
- SCHECHNER, Richard: Environmental Theater. New York [u.a.]: Applause 1994.
- SCHÖSSLER, Franziska / BÄHR, Christine: Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater. In: SCHÖSSLER, Franziska / BÄHR, Christine [Hg.]: Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript 2009. S. 9-22.
- SCHULTZE, Arved: Theater und Realität. Die Inszenierung des Fremden. In: SCHULTZE, Arved / WURSTER, Steffi: X Wohnungen Duisburg. Theater in Privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag 2003. S. 13-19.
- SIEMENS, Christof: Runter von der Bühne, rein ins Leben. In: Die Zeit, 28/2002.
- SIEMONS, Mark: Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere. In: LILIENTHAL, Matthias / PHILIPP, Claus: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. 120-127.
- STANDARD, der: Verlaufen in der Venediger Au. In: Der Standard, Printausgabe vom 25.09.2009.
- STERKL, Maria: Recht muss Recht bleiben. derStandard.at, 17.11.2009.
<http://derstandard.at/1256745044689/Fall-Zogaj-Recht-muss-Recht-bleiben>
Zugriff: 06.04.2011
- THEATER DER WELT: Theater der Welt 2010. theaterderwelt.de:
<http://www.theaterderwelt.de/de/about/about.php> Zugriff: 04.12.2010.

- THURNHER, Armin: Attische Klassik in der Fabrik. Angelus Novus spielt „Prometheus“.
In: Falter 04/1983.
- TIEDEMANN, Kathrin: Vorwort. In: TIEDEMANN, Kathrin / RADDATZ, Frank: Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2007. S. 6-9.
- TURNER, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Neuauflage. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2005.
- TURNER, Victor: The Ritual Process – Structure and Anti-Structure. London 1969.
- TURNER, Victor: Vom Ritual zum Theater. Das Ernst des menschlichen Spiels. Neuausgabe. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2009.
- VOSTELL, Wolf: «in ulm, um ulm und um ulm herum» - Was ich will: Zum Happening aus 24 verwischten Ereignissen. In: BRAUNECK, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Vollst. überarb. und erw. Neuausg. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2009. S. 339-345.
- WIMBERLEY, Kaspar / KUDIELKA, Susanne: Induced intimacy.
treacleonline.wordpress.com: <http://treacleonline.wordpress.com/archive1/x-wohnungen-wien/onions/>, Zugriff: 23.10.2010.
- ZIPFER, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.
- BRUT KOPRODUKTIONSHAUS WIEN: X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour A. Videodokumentation DVD. 45 Minuten, Wien 2009.
- BRUT KOPRODUKTIONSHAUS WIEN: X Wohnungen, Stuwerviertel. Tour B. Videodokumentation DVD. 45 Minuten, Wien 2009.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 & 2

Gemeindebauten im Stuwerviertel

Nicole Schuchardt (07/2009)

Abb. 3

Flyer, *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*

© Atzgerei (09/2009)

Abb. 4

Das Stuwerviertel

Ausnahmen aus der Assanierungsverordnung

Landesgesetzblatt Wien / 13.-17. Verordnung / 1993

Stand: August 1993

Abb. 5 - 7

(Geschäfts-)Lokale im Stuwerviertel

Nicole Schuchardt (07/2009)

Abb. 8 & 9

tat ort, Original und Reenactment in der Feuerbachstraße 5

© Barbara Palffy (09/2009)

Abb. 10 & 11

Angela Richter, Stuwestraße 1-3

© Barbara Palffy (09/2009)

Abb. 12

Konstanze Hollweg

Nicole Schuchardt (07/2009)

Abb. 13 & 13

Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka Engerthstraße 223

© Barbara Palffy (09/2009)

ABSTRACT

Ziel meiner Forschung ist es, jene Grauzone im Gegenwartstheater zu beleuchten, in der der Zuschauer nicht mehr zwischen »real« und »fiktiv« zu unterscheiden vermag. Jenen Bereich, in dem das Theater den Besucher durch die Inszenierung von realen (Lebens-)Situationen in einen Zustand höchster Unsicherheit manövriert, da er sich auf das prinzipielle Versprechen von Theater, eine Geschichte zu erzählen, nicht mehr verlassen kann. Ein Bereich, über den sich das Publikum – sicher, passiv und unbemerkt in seinem abgedunkelten Zuschauerraum – lange Zeit keine Gedanken machen musste. Es konnte über den Bezug einer Handlung, einer Geschichte zur Realität/zu realen politischen Ereignissen etc. reflektieren, konnte sich aber dennoch während der Dauer des Stücks in eine fiktionale Welt zurückziehen. Seit Anfang der 80er Jahre versuchen immer mehr Theatermacher den Zuschauer genau mit dieser Grauzone zu konfrontieren und dadurch deren Rezeptionsgewohnheiten grundlegend zu verändern. Dies geschieht unter anderem durch eine von Hans-Thies Lehmann attestierte *Ästhetik der Unentscheidbarkeit*, die als Zentraler Begriff meiner Diplomarbeit zu sehen ist. Diese definiert sich über inszenatorische Mittel und ästhetische Konzepte, die für den Zuschauer in einer „Unentscheidbarkeit, ob [er] es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“²⁴⁴, kulminiert. Dabei nehme ich an, dass die grundlegenden Faktoren für eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* im Einbruch des Realen und in gleicher Weise im Ausbruch des Theaters aus dem geschlossenen Theaterraum in den öffentlichen (Stadt)Raum zu finden sind.

Weitere ästhetische Mittel, die ich einer genaueren Untersuchung unterziehe, entnehme ich dem theaterwissenschaftlichen Vokabular von Erika Fischer-Lichte. Dabei zeigt sich, dass der Zuschauer vor allem dann nicht mehr zwischen real und fiktiv entscheiden kann, wenn dieser, im Zuge einer Performance, Transformationsprozessen ausgesetzt wird. Diesbezüglich untersuche ich in Rekurs auf Erika Fischer-Lichte und Victor Turner die Begriffe »Liminalität« und »communitas« und überprüfe diese auf ihr transformatorisches Potential. Diese Untersuchung zeigt, dass für den Zuschauer vor allem Schwellenzustände, die Bildung einer vorübergehenden Gemeinschaft, aber auch eine temporäre Transformation in einen Akteur ein Differenzieren zwischen Realität und Fiktion unmöglich machen, da er sich dabei im „Zustand eines radikalen »betwixt and

²⁴⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 173.

between«²⁴⁵ befindet. Zusätzlich wird durch meine Ausführungen deutlich, dass auch die Autonomie der Kunst und die damit verbundene Rahmensetzung des Publikums eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* weiter verstärkt, da der Zuschauer in diesem Fall stets im Sinne der Kunst – und damit in einem ästhetischen Kontext – denkt und dementsprechend schwerer zwischen einer künstlerischen Intervention und Alltagswirklichkeit differenzieren kann.

Auf der Suche nach einer wissenschaftlich korrekten, praktischen und präzisen Definition der Begriffe »Fiktion« und »Wirklichkeit«, befasste ich mich mit verschiedenen philosophischen, literatur- und sozialwissenschaftlichen Positionen, die sich mit der dualistischen Beziehung zwischen Fiktion und Realität beschäftigen. Besonders die von Niklas Luhmann angeregte Unterscheidung zwischen realer Realität und fiktionaler Realität stellt sich dabei als entscheidend für meine eigenen Überlegungen heraus.

Um eine *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* zu konkretisieren und auch auf praktischer Ebene zu belegen, konzentriere ich mich in meiner Analyse auf den 2009 von *brut Koproduktionshaus Wien* realisierten Theaterparcours *X Wohnungen im Stuwerviertel 2009*. Dieses Projekt vereint die wichtigsten Elemente gegenwärtiger Inszenierungsstrategien, die die Unmöglichkeit einer Differenzierung zwischen Realität und Fiktion zum zentralen Thema des ästhetischen Ereignisses machen. *X Wohnungen* ist ein 2002 von Matthias Lilienthal für die Stadt Duisburg, die in diesem Jahr Austragungsort für das Festival *Theater der Welt* war, entwickeltes Format, das sowohl den öffentlichen, als auch privaten Raum zur Bühne und damit zum Ort theatralen Geschehens macht. In diesem Projekt bekommt der Besucher Einsicht in private Wohnungen, die von verschiedenen internationalen Künstlern inszeniert werden, und, durch das durchwandern des Stadtgebiets zwischen den einzelnen Wohnungen, auch einen Überblick über das gesamte Viertel einer Stadt. *X Wohnungen* verbindet demnach Elemente der *walking performance* mit Elementen des Site Specific Theatre.

Dieses Format, in seiner Inszenierung im Wiener Stuwerviertel, und im Besonderen die vom Architektenduo *tat ort*, der Regisseurin Angela Richter und dem Künstlerkollektiv Kaspar Wimberley & Susanne Kudielka in Szene gesetzten Wohnungen werden Ausgangspunkt meiner praktischen Analyse einer *Ästhetik der Unentscheidbarkeit* und versuchen somit das in der Theorie Besprochene zu festigen, veranschaulichen und neue Blickwinkel auf mein Thema zu eröffnen.

²⁴⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 308.

LEBENS LAUF

Name: Andreas Fleck

Geburtsdatum: 13.05.1985

Geburtsort: Graz

Staatsbürgerschaft: AUT

Schulische Ausbildung:

1991 – 1992	Volksschule Triester in Graz
1992 – 1995	Volksschule Deutschlandsberg
1995 – 1999	Hauptschule Deutschlandsberg
1999 – 2003	BORG Deutschlandsberg, Matura mit Sehr Gutem Erfolg

Studium:

WS 2004 – SS 2011 Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Abschluss 1. Studienabschnitt SS 2006

Schwerpunkte: Deutscher Autorenfilm, Internationale Filmavantgarden, Kulturjournalismus und zeitgenössisches Theater

Beruflicher Werdegang:

April 2008	Redaktionelle und journalistische Mitarbeit bei der Festivalzeitung <i>brut im Rausch</i> im Rahmen des Festivals <i>Freischwimmer – Plattform für junges Theater 2008</i> des brut Koproduktionshaus Wien
Jan. - April 2009	Praktikum im Bereich Presse / Marketing im TQW
April – Juli 2009	Praktikum im Bereich Produktion im brut Koproduktionshaus Wien
August – Sept. 2009	Produktionsassistent für das Projekt <i>X Wohnungen im Stuwerviertel 2009</i> im brut Koproduktionshaus Wien
seit Okt. 2009	Regelmäßige Publikation von Rezensionen für das Online-Magazin corpusweb.net in der Rubrik FUTURE FIELD
Nov. 2009	Produktionsassistent für das Projekt <i>Your brother. Remember?</i> von Zachary Oberzan

Jan. - März 2010	Produktionsassistenz für das <i>imagetanz Festival 2010</i> im brut Koproduktionshaus Wien
Sept. - Dez. 2010	Produktionsassistenz für die Produktionsplattform STAATSAFFAIRE / Lena Wicke-Aengenheyster
Okt. 2010	Projektassistenz bei der <i>Tanz- und Performancenacht 2010</i> am Karlsplatz für das brut Koproduktionshaus Wien
Dez. 2010	Projektassistenz bei <i>Music here, Music there</i> , dem Wien-Moskauprojekt von brut Koproduktionshaus Wien
Jan. - Feb. 2011	Projektbetreuung der Arbeiten <i>You Dirty Dancing</i> von Cezary Tomaszewski, <i>PERFECT HAPPINESS</i> von Laia Fabre & Thomas Kasebacher/ notfoundyet und <i>Zeichensturm</i> von Michikazu Matsune für brut Koproduktionshaus Wien
Jan. - März 2011	Produktionsassistenz für das <i>imagetanz Festival 2011</i> im brut Koproduktionshaus Wien

**Besondere Kenntnisse
und Fähigkeiten:**

Sprachen:

EDV-Kenntnisse in Word, Excel und Outlook
Deutsch (Muttersprache), Englisch (in Wort und Schrift)

Interessen:

Performance, Tanz und Theater(geschichte), Musik, Design, Fotografie, Sprache und (Sub-)Kultur.