



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dort, wo es halt so etwas gibt“

Das Erste Wiener Taschentheater im Aktionsfeld des öffentlichen Raums

Verfasserin

Laura Söllner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



Danken möchte ich Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall für die anregende Betreuung, Michael Kainz für die Beantwortung meiner vielen Fragen, meinen Eltern für die verständnisvolle Unterstützung und die stete Ermunterung, Theater in jeder erdenklichen Form zu verfolgen, meinen Brüdern, Freund\*innen und Mitbewohner\*innen für die Ratschläge und die vergnügliche Ablenkung, meiner Theatergruppe *Freulein Jakob* und Gertrud DerFranz für die Liebe zum Theater und den Raum, den wir gemeinsam einnehmen und all den Menschen, die kleine Botschaften in Bibliotheksbüchern verstecken.

Mein besonderer Dank gilt Philipp Mosetter, dem Erfinder des Ersten Wiener Taschentheaters.



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1. Forschungsstand und Arbeitsmaterial.....	4
<b>2. Das erste Wiener Taschentheater (EWT)</b> .....	<b>6</b>
2.1. Die Snipcard.....	6
2.1.1. Das Erste Wiener Taschentheater.....	8
2.1.1.1. Formaler Aufbau.....	9
2.2. Das EWT zwischen Kunst und Werbung.....	11
2.2.1. Werbung: Die Snipcard.....	12
2.2.2. Kunst im öffentlichen Raum und Werbung.....	15
2.3. Zugänglichkeit.....	18
2.3.1. Standort an öffentlichen Orten.....	18
2.3.1.1. Zugang.....	22
2.3.1.2. Eigentumsverhältnisse.....	24
2.3.2. Ausschluss.....	26
<b>3. Das EWT als Lektüre</b> .....	<b>31</b>
3.1. Lesen im öffentlichen Raum.....	31
3.1.1. Lesestoff.....	34
3.1.1.1. Lesestoff im öffentlichen Raum.....	35
3.1.1.2. Das EWT im Vergleich mit anderen snipcards .....	36
3.1.1.3. Das EWT im Vergleich mit anderen Theaterstücken.....	37
3.1.2. Leseprozess.....	38
3.1.3. Funktion des Lesens.....	40
3.1.3.1. Veränderte Wahrnehmung des öffentlichen Raums.....	41
3.1.3.2. Lesen als „silent performance“.....	42
3.2. Inhaltliches.....	44
3.2.1. Einbruch des Realen.....	44
3.2.1.1. Sprachliche Elemente.....	44
3.2.1.2. Alltagsmomente .....	45
3.2.1.3. Diegetischer öffentlicher Raum .....	46
3.2.2. Miteinbeziehung der Leser*innen .....	47
3.2.2.1. Handlungsaufforderung.....	47
3.2.3. Veränderte Wahrnehmung des öffentlichen Raums durch den Inhalt.....	49
<b>4. Das EWT als Spiel</b> .....	<b>51</b>
4.1. Theater und Spiel .....	52
4.2. Spielen im öffentlichen Raum.....	55
4.2.1. Spielvarianten.....	58
4.2.2. Unvorhersehbarkeit und Gelingen .....	61
4.2.3. Spielraum.....	65
4.3. Spieler*innen.....	68
4.3.1. Transformation von Leser*in zu Spieler*in.....	68
4.3.1.1. „Wir alle spielen Theater“.....	71
4.3.1.2. Wir alle können Theater spielen .....	74
4.4. Mitspieler*innen.....	76
4.4.1. Benützer*innen des öffentlichen Raums .....	76
4.4.1.1. Wissende Mitspieler*innen.....	77
4.4.1.2. Unwissende Mitspieler*innen.....	80
4.4.2. Begegnung mit fremden Menschen.....	83

4.5. Zuschauer*innen .....	86
4.5.1. EWT ohne Publikum.....	87
4.5.1.1. Sozialer Anspruch.....	89
4.5.1.2. Spielen um des Spielens Willen.....	89
4.5.2. EWT mit Publikum.....	90
4.5.2.1. Unwissende Zuschauer*innen.....	91
4.5.2.2. Wissende Zuschauer*innen.....	93
4.6. Aneignung des öffentlichen Raums .....	96
4.6.1. EWT als Form der Kommunikationsguerilla und des dérive .....	97
<b>5. Schlussbemerkung.....</b>	<b>104</b>
<b>6. Quellenverzeichnis.....</b>	<b>107</b>
Bibliographie .....	107
Artikel in Zeitungen und Zeitschriften.....	113
Internetquellen.....	114
Abbildungsverzeichnis.....	117
Materialien der Verfasserin.....	117
<b>7. Anhang.....</b>	<b>118</b>
Zusammenfassung.....	118
Abstract.....	119
„107 tragische Vorfälle“ von Philipp Mosetter.....	120
Stück 9 des EWT.....	121
Lebenslauf.....	122

## 1. Einleitung

Mein erster Kontakt mit dem Ersten Wiener Taschentheater<sup>1</sup> war eine Begegnung, die in ihrer zufälligen Art sowie ihrem Stattfinden im öffentlichen Raum wohl typisch für das EWT ist. Bei einem Besuch im Café Leopold im Museumsquartier stieß ich auf ein Brett voll kleiner Karten und – nach einigem Stöbern – auf das EWT. Mein Interesse war sowohl durch die pointierte Sprache und die absurden inhaltlichen Wendungen, als auch durch ein gewisses Unverständnis dessen, was ich in der Hand hielt, geweckt. Inwiefern war dies als Theater zu verstehen? Weiteres Suchen unter den anderen Karten lieferte keine hilfreichen Anhaltspunkte – erst über eine Internetrecherche erfuhr ich mehr über die „snipcards“. Was genau es mit dem Taschentheater auf sich hatte, erschloss sich mir nach einem Besuch im Büro der snipcards sowie nach einem Treffen mit dem Autor des Taschentheaters Philipp Mosetter.

Das Erste Wiener Taschentheater ist in seiner Art einzigartig: Auf den snipcards – einem kreditkartengroßen Werbemedium, das an verschiedenen Orten im öffentlichen Raum aushängt und mitgenommen werden kann – gedruckt, handelt es sich um kurze Theaterstücke mit vorgegebenem Text, die man nehmen, lesen und im öffentlichen Raum spielen kann.

Ziel dieser Arbeit ist die dokumentarische Erfassung des Taschentheaters, das bisher noch nicht theaterwissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Die Wechselwirkung zwischen Form und Funktionsweise des EWTs wird dabei anhand des öffentlichen Raums als Aktionsraum einerseits und als grundlegende Bedingung für das Funktionieren des EWTs andererseits untersucht. Wie passt das EWT in den öffentlichen Raum? Auf welche Art und Weise beeinflusst öffentlicher Raum die Möglichkeiten des Spielens? Welche Art von Spieler\*innen generiert der öffentliche Aktionsraum?

Die Verortung in Wien wird mit der Bezeichnung als Erstes Wiener Taschentheater bereits vorweggenommen; in diesem Sinne wird immer wieder auf in Wien existierende Gegebenheiten und Prozesse, die sich mit Theater oder öffentlichem Raum befassen, Bezug genommen.

Wir leben – mit Foucault gesprochen –

„[...] nicht in einem leeren, neutralen Raum. Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit

---

<sup>1</sup> In Folge wird das Erste Wiener Taschentheater als Taschentheater oder abgekürzt als EWT bezeichnet.

unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, porösen Gebieten. Es gibt Durchgangszonen wie Straßen, Eisenbahnzüge oder U-Bahnen. Es gibt offene Ruheplätze wie Cafés, Kinos, Strände oder Hotels. Und es gibt schließlich geschlossene Bereiche der Ruhe und des Zuhause.“<sup>2</sup>

Jener mehrdimensionale, anhand seiner Funktionen unterteilbare Raum, auf den sich Foucault bezieht, ist Hintergrund und Bezugspunkt des Taschentheaters. Implizit proklamiert Foucault mit der Wortwahl „offen“ und „geschlossen“ eine Unterscheidung in öffentlichen und privaten Raum. Unabhängig von der Frage, ob und inwiefern eine solche Polarität und klare Abgrenzung heute noch zutrifft, um die momentane Wirklichkeit zu beschreiben, verwendet das EWT diesen Raum, benützt ihn zur Verbreitung und verändert ihn gleichzeitig. Paradoxe Weise geschieht dies mithilfe des von Foucault erwähnten Stück Papiers, das uns zu einer theater-spielerischen Erkundung und Neudefinition eben jenes Raums bringt, den wir tagtäglich unreflektiert bewohnen. Dadurch trägt es selbst dazu bei, öffentlichen Raum als mehrdimensional erfahrbar zu machen.

Das EWT lässt sich nicht einfach einer bestimmten Art von Theater zuordnen, sondern vereint vielmehr Aspekte unterschiedlicher Theaterformen wie Straßentheater, Improvisationstheater, Theater nach Augusto Boal, Performance-Theater<sup>3</sup> etc. Andere Parameter, die bei vielen Theateraufführungen – seien diese in institutionalisierten Häusern oder im Rahmen von Laientheater – Theater üblicherweise als solches ausweisen und unabdingbar zu sein scheinen, entfallen wiederum.<sup>4</sup> Dadurch entzieht sich das gesamte Phänomen des EWTs einer klar ersichtlichen Zuordenbarkeit zu dem Genre „Theater“; es kann stattfinden, ohne als Theater erkannt zu werden.

Durch eine Karte, die je nach Spielvariante vager Ausgangspunkt oder detaillierte Anweisungen sein kann, wird das Theater den Menschen im öffentlichen Raum

---

<sup>2</sup> Foucault, Michel. Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. *Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005 [1966], S. 9-10.

<sup>3</sup> Der Begriff der Performance wird vorerst im Sinne Fischer-Lichtes verwendet; das heißt, er bezeichnet jene Formen von Theater, die im Sinne einer Konstitution von Wirklichkeit Handlungen nicht darstellen, sondern vollziehen, die weiters Wechselwirkungen zwischen Akteur\*innen und Publikum betonen, und sich dabei bewusst von bisher vorherrschenden Normen absetzen. Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004 (= Edition Suhrkamp, 2373).

In weiterer Folge der Arbeit wird auch auf Schechners Auffassung von Performance als Amalgam von Theaterwissenschaft, Anthropologie und Cultural Studies eingegangen. Sein Verweis auf die ursprüngliche Verwendung des Begriffes zur Bezeichnung von neuen, ungewöhnlichen Theaterentwicklungen in den 70ern als „[...] umbrella for works that otherwise resists categorization [...]“ eröffnet eine interessante Parallele zum EWT und der Schwierigkeit, dieses einzuordnen. Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. New York u.a.: Routledge, 2008, S. 39.

<sup>4</sup> Diese Elemente sind z.B. die Verortung in einem Theaterhaus sowie Ankündigungen und Werbung bei institutionalisiertem Theater oder die Verwendung von Kostümen, Schminke und einer besonderen Sprechweise etwa bei Straßentheater.

überantwortet: zuerst zur Lektüre, dann zum Spielen. Eine Funktionstrennung und dementsprechende Funktionen und Rollen wie Regisseur\*in, Schauspieler\*in, Zuschauer\*in, Kostümbildner\*in etc. existieren beim EWT nicht.<sup>5</sup> Neben einer/m Spieler\*in, die/der das Spiel bewusst initiiert, kann es verschieden viele Mitspieler\*innen geben. Sie können, müssen aber nicht zwingend wissen, dass es sich um Theater handelt. Infolgedessen kann es auch unwissendes Publikum geben. Das Taschentheater kann bis zu einem gewissen Grad vorbereitet, aber auch spontan gespielt werden. In jedem Fall fallen Probenprozess, Ausstattung, etc. weg. Parallel gewinnt genau jener Zufall, der üblicherweise im Theater durch Proben u.a. kontrolliert werden soll<sup>6</sup>, beim EWT an Bedeutung: vom Moment des Findens bis zum Spielen, dessen Verlauf unvorhersehbar ist. Diese Unabsehbarkeit resultiert aus den Handlungsmöglichkeiten der Beteiligten, sowie aus dem Faktor des öffentlichen Raums, der einerseits als „Bühne“ im Sinne von Spielort fungiert<sup>7</sup>, aber auch diegetischer<sup>8</sup> Ort ist. Der Raum kann – muss aber nicht – sich selbst bedeuten.<sup>9</sup>

Der Annäherung an das EWT geht in dieser Arbeit zunächst eine allgemeine Beschreibung der snipcards voraus, da deren Form und Funktionsweise das EWT entscheidend prägt.

Daran anschließend wird das Taschentheater selbst näher untersucht. Absicht der Verfasserin ist es, diese Theaterform in ihrer ungewöhnlichen Form verständlich zu machen.

In weiterer Folge betrachte ich das EWT einerseits als Lektüre, andererseits in seiner gespielten Form. Dementsprechend beschäftigt sich das zweite Kapitel mit dem Vorgang des Lesens im öffentlichen Raum, sowie mit einer inhaltlichen Analyse. Dass der Fokus der Arbeit auf dem theatralen Aspekt des Taschentheaters liegt, schlägt sich im vergleichsweise geringen Umfang dieses Kapitels nieder. Das dritte Kapitel widmet sich schließlich dem gespielten Taschentheater: den verschiedenen Spielmöglichkeiten und den damit einhergehenden Formen der Beteiligung. Um der Komplexität des gespielten Taschentheaters

---

<sup>5</sup> So transzendiert das Taschentheater z.B. die in Theater-Experimenten und Performances teilweise vorgenommene Vermischung von Schauspieler\*innen bzw. Performer\*innen und Publikum.

<sup>6</sup> Eine Ausnahme stellt Improvisationstheater dar.

<sup>7</sup> Dies ist auch bei verschiedenen Formen von Straßentheater und bei Unsichtbarem Theater nach Augusto Boal der Fall.

<sup>8</sup> Vgl. Etienne Souriaus Definition von Diegese als „fiktionale Wirklichkeit“. Souriau, Etienne. Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage /av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 6/2 (1997), S. 152. Der diegetische Raum ist eine von sieben Ebenen jeden Films und bezeichnet „[...] de[n] Raum, in dem sich die Geschichte abspielt [sic!]“. Ebd. S. 144. An anderer Stelle erklärt er: „Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt [sic!], gehört.“ Ebd. S. 151. Im Folgenden wird der Begriff der Diegese in diesem Sinne verwendet.

<sup>9</sup> Beim Taschentheater ergeben sich weitere, komplexere Verwendungsmöglichkeiten: so kann ein Stück, das als Ortsvorgabe „Bahnhof“ hat auch an anderen öffentlichen Orten stattfinden. Vergleiche hierzu das Kapitel 4.2.1. Spielvarianten.

gerecht zu werden, unterscheide ich Spieler\*innen, wissende und unwissende Mitspieler\*innen und eventuell vorhandene Zuschauer\*innen, die wiederum wissend oder unwissend sein können.<sup>10</sup> Im Laufe dieser Überlegungen wird nicht nur auf theaterwissenschaftliche Konzepte rückgegriffen, sondern auch auf kulturwissenschaftliche und soziologische Auseinandersetzungen mit dem Thema „Spiel“.

Im Anschluss daran wird untersucht, ob und inwiefern das Spielen des Taschentheaters politisches Potential hat, öffentlichen Raum zu verändern.

In Sinne der Überzeugung der Verfasserin, dass Sprache nicht bloßer Ausdruck des Denkens ist, sondern dieses beeinflusst und so Wirklichkeit herstellt, ist die Arbeit in geschlechtsneutraler Schreibweise verfasst. Diese wurde auch bei indirekten Zitaten – bei ursprünglich nicht dementsprechend formulierten Aussagen – angewandt. Direkte Zitate wurden in ihrer Originaltextierung belassen.<sup>11</sup>

## **1.1. Forschungsstand und Arbeitsmaterial**

Im Gegensatz zu der snipcard, die als neues Konzept in der Werbewelt durchaus aufmerksam zur Kenntnis genommen wurde<sup>12</sup>, gibt es bisher es noch keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Ersten Wiener Taschentheater. Diese Lücke in der Forschung soll hiermit wenn auch nicht komplett geschlossen – da dies den Umfang der Arbeit sprengen würde – so doch zumindest verkleinert werden. Die Auswahl jener Aspekte des EWTs, die im Folgenden untersucht werden, wurde anhand ihrer Relevanz in Zusammenhang mit öffentlichem Raum getroffen.

Eine Schwierigkeit ergab sich bezüglich des Begriffes „öffentlicher Raum“, zu dem es eine Fülle an Auseinandersetzungen verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen gibt. Dazu kommt, dass es sich dabei um eine „[...] stark wertependepend[e] Auseinandersetzung über Maßstäbe und kulturelle Normen [...]“<sup>13</sup> handelt. Um der Bandbreite und Komplexität des Themas gerecht werden zu können, habe ich mich nicht auf eine Definition festgelegt,

---

<sup>10</sup> Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Lektüre und Spiel gilt es folgende Asymmetrie zu beachten: Das EWT als Lektüre muss dem gespielten EWT vorausgehen, umgekehrt benötigt das Taschentheater als literarische Form den Akt des Spielens nicht als Bedingung.

<sup>11</sup> Allfällige Änderungen wie etwa Anpassungen an die Grammatik des restlichen Satzes bei Teilzitaten sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

<sup>12</sup> Vgl. z.B. den Eintrag auf Stadtbekannt Wien. [http://www.stadtbekannt.at/de/wien/leben/stadtbekannt-\\_html](http://www.stadtbekannt.at/de/wien/leben/stadtbekannt-_html) Zugriff: 10.06.2011.

<sup>13</sup> Selle, Klaus (Hg.). Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Ein Lesebuch für Studium und Praxis. Dortmund u.a.: Dortmunder Vertrieb für Bau- u. Planungsliteratur, 2002 (= AGB-Bericht; 49), S. 49.

sondern verschiedene, mir wesentlich erscheinende Aspekte aus unterschiedlichen Definitionen ausgewählt, anhand derer Prämissen erarbeitet werden, die mit dem gewählten Phänomen schließlich kontextualisiert werden. Dies wird im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder einfließen. Die verwendeten Definitionen und Auseinandersetzungen beziehen sich prinzipiell auf europäische Städte, was in Hinblick auf die Tatsache, dass das Taschentheater in Wien situiert ist, gerechtfertigt scheint.

Nicht nur in Bezug auf öffentlichen Raum stellte sich bald die Frage nach der Verwendung von Vokabular. So wird mit Begriffen gearbeitet, die zwar bestens geeignet sein mögen, einige Formen von Theater zu beschreiben, die der Komplexität des EWTs jedoch nicht gerecht werden können. In diesem Sinne sind sie nicht als absolute und abschließende Termini zu verstehen, sondern vielmehr als Annäherungsversuche und Ausgangs-Vorschläge, die hinterfragt, erweitert und umformuliert werden dürfen und sollen.

Ein im Verlauf der Recherche geführtes Interview mit dem Autor des EWTs Philipp Mosetter sowie ein schriftlich via E-Mail geführtes Interview mit dem CEO der snipcards Michael Kainz lieferten Hintergrundinformationen und werden immer wieder zitiert. Die Tonaufnahme des Gesprächs und die Gesprächsprotokolle liegen bei der Verfasserin.

Die Homepage der snipcard wurde des Öfteren miteinbezogen, wobei sich zeigte, dass die ständige Veränderung von Formulierungen und Inhalten die Arbeit erschwerte.<sup>14</sup> In ihrer Kurzlebigkeit entsprechen diese Umformulierungen auf interessante Weise dem Medium selbst, das klein und flexibel ist.

Des Weiteren sei noch darauf verwiesen, dass sich zur Veranschaulichung des Taschentheaters Stück 9 in vergrößerter Abbildung im Anhang befindet.

---

<sup>14</sup> So wurde z.B. eine die Zielgruppe betreffende Formulierung „Unser Ziel ist es, dass jede/r ÖsterreicherIn optimalen Zugang zu unserem Medium hat [...]“ gelöscht. Sie war beim Zugriff: am 11.02.2011 noch auf der Homepage zu finden, bei erneutem Zugriff: am 10.06.2011 jedoch nicht mehr.

## 2. Das erste Wiener Taschentheater (EWT)

### 2.1. Die Snipcard

Die snipcard – ein kreditkartengroßer, dünner Karton – ist laut Eigendefinition ihrer Erfinder\*innen eine „[...] eigenständige und neue Mediengattung [...]“<sup>15</sup>, an andere Stelle der Homepage wird sie als „innovatives Kommunikationsmedium“<sup>16</sup>, an wieder anderer als „[...] Mischform aus Werbeträger und Medium [...]“<sup>17</sup> und als „Mikro-Medium“<sup>18</sup> bezeichnet. Sie entstand 2007 in Kooperation von Büro X, einem Wiener Werbeunternehmen<sup>19</sup>, und dem ebenfalls in der Werbebranche tätigen Michael Kainz. Das Prinzip beruht auf der Idee der streuverlustfreien Werbung: Anstelle einer unpersönlichen und massenweisen Überhäufung mit Werbung sollen die Konsument\*innen aktiv selektieren und nach eigenem Interesse Karten aussuchen können.<sup>20</sup> Die werbetechnische Relevanz der snipcard besteht darin, die werbenden Einrichtungen (Museen, Restaurants etc.) vorzustellen bzw. sie wieder ins Bewusstsein zu rufen. Zusätzlich fungieren viele snipcards als Gutscheine. All dies soll eine „Response“<sup>21</sup>, eine Mobilisierung der „PflückerInnen“<sup>22</sup>, hervorrufen.<sup>23</sup> Sie kommen bei Vorlage der entsprechenden Karte in den Genuss von 1+1 Gratis-Aktionen oder ermäßigtem Eintritt. In diesem Fall handelt es sich um sogenannte Bonuskarten, auf denen der kleine Stern, der sich in der rechten Ecke der Vorderseite jeder snipcard befindet, magentafarben ist. Die jeweilige Farbe dieses Sterns, der teilweise auch als Sonne bezeichnet wird, dient zur Kategorisierung der Karten. Neben den Bonuskarten existieren Karten, die der „social responsibility“<sup>24</sup> zugerechnet werden (blauer Stern), Gewinnspielkarten (gelber Stern) und Karten, die Tipps bieten (grüner Stern).<sup>25</sup>

---

<sup>15</sup> Snipcard. <http://www.snipcard.at/Unternehmen.html> Zugriff: 10.6.2011.

<sup>16</sup> <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 17.11.2011.

<sup>17</sup> Ebd. Zugriff: 22.11.2011.

<sup>18</sup> Ebd. Zugriff: 07.03.2012.

<sup>19</sup> Vgl. Büro X. <http://www.buerox.at/> Zugriff: 08.12.2011.

<sup>20</sup> Vgl. das Interview mit Philipp Mosetter sowie im Folgenden die Homepage [www.snipcard.at](http://www.snipcard.at).

<sup>21</sup> <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 30.01.2012.

<sup>22</sup> Ebd. Zugriff: 07.03.2012. Der Begriff wird in weiterer Folge verwendet und nicht mehr durch Anführungszeichen gekennzeichnet.

<sup>23</sup> Vgl. ebd. Zugriff: 17.11.2011.

<sup>24</sup> Ebd. Zugriff: 31.01.2012.

<sup>25</sup> Vgl. ebd. Zugriff: 22.11.2011. Zu den blauen Karten vgl. Pressemeldungen.

<http://www.presse-meldungen.at/59830/snipcard-soziales-engagement-zum-pflucken/> Zugriff: 12.07.2011.



Abb. 1. Snipcards der *Filmgalerie 8 1/2*, der Straßenzeitung *Augustin*, von *I-Pod* und der Serie *Best of Vienna* der Wochenzeitung *Der Falter*.<sup>26</sup>



Die snipcards sind an einem „snipboard“ befestigt, einer großen Tafel, an deren Haken die Karten hängen. Snipboards befinden sich an verschiedenen öffentlichen Orten in Großstädten wie Wien und Graz z.B. in Kaffeehäusern, Museen, Kinos, Geschäften etc. Eine ursprünglich vorgesehene Ausweitung der Standorte auf Innsbruck scheint fraglich.<sup>27</sup>

Abb. 2. Ein snipboard mit diversen snipcards.

Die Zielgruppe wird als „[...] zwischen 16 und 66, modern und urban [...]“<sup>28</sup> angegeben. Eine zu einem früheren Zeitpunkt getroffene Differenzierung zwischen Nutzer\*innen des „Media Freizeit Netzes“ und des „Media Shopping Netzes“, die sich in der Altersgruppe und den ihnen zugeschriebenen Attributen unterscheiden (Nutzer\*innen des Freizeit-Netzes wurden als „modern“ und „urban“ beschrieben, jene des Shopping-Netzes als „konsumfreudig“), ist inzwischen nicht mehr auf der Homepage der snipcard zu finden.<sup>29</sup>

Neben den erwähnten vier farblich kodierten Einteilungen gibt es auch eine Palette mit „Kunst-Karten“ so z.B. den Fortsetzungsroman „Betrachtungen des Prinzen Iksandar al Farsi“, „The awesome snipcard art exhibition“ mit Zeichnungen des Künstlers Püribauer<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Eine Sammlung aller snipcards findet sich unter <http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 12.07.2011.

<sup>27</sup> Innsbruck als potentieller Standort wurde auf der Homepage temporär erwähnt.

Vgl. <http://www.snipcard.at/innsbruck.html> Zugriff: 13.06.2011.

<sup>28</sup> <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 07.03.2012.

<sup>29</sup> Sie befand sich früher auf <http://www.snipcard.at/media.html>. Eine im Feber 2011 vorgenommene Kategorisierung von snipcard-Konsument\*innen (in Passant\*innen, Pflücker\*innen und Nutzer\*innen), die anhand der Art und Häufigkeit der Nutzung getroffen wurde, ist inzwischen ebenfalls entfernt.

<sup>30</sup> Für Püribauers snipcards vgl. <http://www.snipcard.at/Neuigkeiten.html> Zugriff: 10.06.2011.

und das Erste Wiener Taschentheater, sowie sogenannte „Artcards“, die in Zusammenarbeit mit Designer\*innen und Fotograf\*innen entstehen.<sup>31</sup> Die Sterne dieser snipcards folgen nicht dem vierteiligen Farbschema, sondern sind schwarz bzw. beim EWT weiß.

### **2.1.1. Das Erste Wiener Taschentheater**

Die Geschichte des EWTs begann ebenfalls 2007 mit der Zusammenarbeit eines Werbefachmanns und eines Künstlers: Andreas Miedaner, der an der Entwicklung der snipcard beteiligte Geschäftsführer von Büro X, trat an den Kabarettisten Philipp Mosetter heran. Miedaner wollte ursprünglich Mosetters „107 tragische Vorfälle“, drucken, eine Sammlung kurzer Begebenheiten, die sich ob ihrer Kürze gut zu eignen schienen.<sup>32</sup> Doch Mosetter hatte die Idee, eigene kleine Dramolette zu verfassen, die überall auf jede\*n zutreffen und von allen, alleine oder zu mehr, spielbar sind.<sup>33</sup> Seine Vorstellung: Ein Stück bzw. eine Szene besteht aus je einer snipcard, deren geringer Größe entsprechend sich der Umfang des EWTs in Grenzen hält. Es funktioniert als reduziertes Theater im öffentlichen Raum. Titel, Darsteller\*innen, Schauplatz und Zeit, sowie Text in Form von Monolog oder Dialog sind angegeben – hierin gleicht es anderen Theaterstücken. Worin es sich aber wesentlich von diesen unterscheidet, sind die Kürze der vorgegebenen Handlung und Texte, die Möglichkeit, diese Vorgaben zu verändern und die allgemeine Adressierung: Es ist nicht für professionelle Schauspieler\*innen gedacht, sondern für alle, die Lust haben, es auszuprobieren.

Wie ein Theatertext lässt es sich lesen und dabei kann man es bewenden lassen, oder es aber spontan und ohne Aufwand umsetzen. Die meisten Theateraufführungen bedürfen erheblichen Aufwandes, der Personal, langwierige Vorbereitung, technische Vorrichtungen, Requisiten etc. inkludiert. Umfang und Art dieses Aufwandes variieren und hängen von verschiedensten Faktoren wie Größe der Produktion, Anzahl der Beteiligten – Techniker\*innen, Regieteam, Schauspieler\*innen – Laufzeit usw. ab. All diese Komponenten resultieren aus der Beschaffenheit der produzierenden Instanz (deren Bandbreite große, institutionalisierte Theaterhäuser bis hin zu kleinen Lientheatergruppen umfasst) und den damit verbundenen

---

<sup>31</sup> Vgl. das Interview mit Michael Kainz.

<sup>32</sup> Vgl. Mosetter, Philipp. 107 tragische Vorfälle. Frankfurt a.M.: Axel-Dielmann Verlag, 2000. Zur Veranschaulichung sind im Anhang einige tragische Vorfälle angeführt. Auf YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=Wd9oA1oupoI&feature=related> Zugriff: 08.12.2011) und dort weiter verlinkten You tube- Videos liest Mosetter die „Vorfälle“ vor.

<sup>33</sup> Vgl. das Interview mit Philipp Mosetter. Er spricht davon, dass das EWT explizit für „den Menschen auf der Straße“ gedacht ist, und verweist darauf, dass alle in ihrem Alltag immer auch Schauspieler\*innen sind.

finanziellen Mitteln. Mit dem Taschentheater hingegen haben wir eine Form von Theater, die sich all dem verweigert. Es bietet eine schnell spielbare, unkomplizierte Möglichkeit, die jede/r nützen kann.<sup>34</sup> Ein/e Leser\*in initiiert das Spielen, das im Wesentlichen darin besteht, die Anweisungen der jeweiligen Karte mehr oder weniger frei nachzuspielen. Dabei nimmt sie/er mit anderen Menschen Kontakt auf und verwandelt diese in wissende oder unwissende Mitspieler\*innen.<sup>35</sup>

Als Bühne dient der öffentliche Raum, womit Fragen nach Gestaltung des Bühnenbildes und der Ausstattung obsolet werden; was vorhanden ist, kann verwendet werden. Traditionelle oder hierarchische Arbeitsaufteilung erübrigt sich durch die Auflösung deutlich voneinander abgegrenzter Arbeitsbereiche: Wer mitspielt, ist Teil davon. In dieser – theoretischen – Arbeit wird dennoch versucht, die Teilnahme der Beteiligten zu kategorisieren. Das ist der Notwendigkeit geschuldet, Funktions-Kategorien als Hilfsmittel zu finden, die eine differenzierte Beschreibung und wissenschaftliche Auseinandersetzung möglich machen. Wichtig ist aber festzuhalten, dass in der Spielpraxis selbst eine solche Einteilung ausbleiben kann und in der Regel auch ausbleibt.

Das Taschentheater kann als eine Art demokratisches Theater im öffentlichen Raum verstanden werden, das seinen Ausgangspunkt in einer snipcard nimmt. Die ungewöhnliche Form und Funktionsweise des EWTs sieht Mosetter dabei nicht als Kritik an bestehenden Theaterkonventionen, sondern vielmehr als kreative Erweiterung, „[...] weil das Schöne am Theater ist, dass es da, so sehr es Formen und Gesetze gibt, [...] auch [...] das Überwinden und Ignorieren von Formen und Gesetzen [gibt].“<sup>36</sup>

### **2.1.1.1. Formaler Aufbau**

Die EWT-Karten ähneln auf den ersten Blick den Handlungsanweisungen der Installation „handlungsanweisungen. Kunstpfad am Karlsplatz“ der Kunsthalle Wien, die von November 2002 bis November 2005 am Karlsplatz hingen.<sup>37</sup> Mosetter wollte jedoch in der Ästhetik nicht an die Handlungsanweisungen anknüpfen, sondern an Reclam-Hefte erinnern.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Dies sieht zumindest das Konzept vor. Die sich aus dem Aufeinandertreffen von theoretischem Konzept und praktischer Umsetzbarkeit ergebende Divergenz wird in weiterer Folge genauer untersucht.

<sup>35</sup> Eine Untersuchung der möglichen Formen, die dieses Spielen annehmen kann, findet sich in Kapitel 4.2.1.

<sup>36</sup> Interview mit Mosetter.

<sup>37</sup> Vgl. Kunsthalle Wien. <http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/event/event.pl?id=334;lang=de;page=2> Zugriff: 10.06.2011. Interessanterweise gibt es auch snipcards, die diverse Ausstellungen der Kunsthalle bewerben, so z.B. „Street and Studio. Von Basquiat bis Séripop“ und „Keith Haring: 1978-1982. Die frühen experimentellen Jahre“. Vgl. <http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 5.12.2011.

<sup>38</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.



Abb. 3. Szene 1 des EWTs, Handlungsanweisung 29 und ein Reclam-Heft in nicht maßstabsgetreuer Abbildung.

Auf der Vorderseite steht ganz oben die Kopfzeile, die die Karte als Teil des Ersten Wiener Taschentheaters ausweist. Mit der Bemerkung „ingerichtet für den Alltag“ wird gleich auf die Verbindung zu alltäglichen Situationen verwiesen. Diese Alltäglichkeit spielt durch die diegetischen Orte und Begebenheiten eine inhaltliche Rolle, sowie eine formelle durch die Spielbarkeit des Taschentheaters an öffentlichen und damit allgemeinen Orten. Diegetische und bespielte Orte sind kongruent.<sup>39</sup> Philipp Mosetter wird als Urheber ausgewiesen, es fehlen jedoch weitere Angaben zu ihm. Darunter sticht der Titel ins Auge, der in einer größeren Schrift gedruckt ist. Diese grafische Hervorhebung steht analog zu Mosetters Vorgehensweise beim Schreiben: Er fand zuerst die Überschriften, die für ihn wie Bilder funktionieren, und verfasste davon ausgehend die Stücke.<sup>40</sup> Demzufolge ist der Titel als Aufhänger das Wichtigste an den Karten, „[...] was dann dahinter passiert ist eigentlich nur noch der Witz, wie man damit umgeht.“<sup>41</sup>

Weiters wichtig sind die Angabe der/des Hauptdarsteller\*in<sup>42</sup>, des Ortes und der Zeit. Die/der Hauptdarsteller\*in wird immer gleich benannt: durch die direkte Anrede „Sie!“ wird auf die Leser\*innen selbst verwiesen. Je nach Stück kommen manchmal weitere Mitspieler\*innen vor, z.B. sind dies in Szene 3, die auf einem Amt spielt, etwa ein/e Schalterbeamte\*in und Kund\*innen. Der Ort ist entweder genau beschrieben, so z.B. in Stück 9: „Vor einer Treppe in den städtischen Untergrund.“, oder bleibt undefiniert. Dies ist der Fall bei Stück 8, in dem der Ort mit „Wahrscheinlich wo anders.“ beschrieben wird.

<sup>39</sup> Einzige Ausnahme ist Szene 2, die bei der/m Hauptdarsteller\*in zu Hause spielt.

<sup>40</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Mosetter verwendet eine rein männliche sprachliche Form. Da davon auszugehen ist, dass dies sprachliche und keine inhaltlichen Gründe hat, verwende ich in weiterer Folge eine geschlechtergerechte Sprache. Näheres dazu in Kapitel 3.2.1.1.

Die Zeitangaben variieren ebenso zwischen präziser Uhrzeit (Szene 3: „14 Uhr und 25 Minuten.“) und ungefähren, absurden Angaben (Stück 8: „Ein denkbar ungünstiger Moment.“) Das letzte Element der Vorderseite ist die Nummerierung der Stücke in einem kleinen weißen Stern im rechten unteren Eck. Auffallend ist, dass die Karten von eins bis vier als „Szene“ bezeichnet werden, die weiteren dann als „Stück“. Laut Autor selbst hat dies aber keine besondere Bedeutung.<sup>43</sup>

Auf der weißen Rückseite folgt eine kurze einleitende Beschreibung der Szene, manchmal auch eine Anmerkung. Darunter steht der stattfindende Monolog oder Dialog, gefolgt von einer knappen Beschreibung, wie die Szene endet, sowie von weiteren Anmerkungen. Außerdem gibt es manchmal die Aufforderung, Erfahrungen, die beim Spielen gemacht werden, dem Autor via E-Mail mitzuteilen.<sup>44</sup>

## 2.2. Das EWT zwischen Kunst und Werbung

Kunst und Werbung sind in ihrer gegenseitigen Durchdringung nicht immer eindeutig voneinander trennbar. Werbung kann als Kunst verstanden werden, Kunst sich wiederum mit Werbung auseinandersetzen.<sup>45</sup>

Laut Bettina Leidl zählt Wien zu den Städten mit einer sehr hohen Werbedichte.<sup>46</sup> Die snipcards ordnen sich in diesen Reigen verschiedener Werbeformen in Wien ein, wie sie für eine Großstadt typisch sind.<sup>47</sup> Georg Franck spricht in seiner Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Werbung und Überwachung von einer „[...] Invasion der Marken und [...] Invasion der Kameras [...]“<sup>48</sup>, die das Bild der Stadt beeinflussen.<sup>49</sup> Damit thematisiert er den Aspekt der Videoüberwachung und damit einhergehender Kontrolle

---

<sup>43</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

<sup>44</sup> Zum bisherigen Zeitpunkt war dies noch nicht der Fall. Vgl. ebd.

Michael Kainz erwähnt, dass er von zwei Leuten weiß, die das EWT gespielt haben; genaue Information zu Art und Weise existieren nicht. Vgl. das Interview mit Kainz.

<sup>45</sup> So z.B. Andy Warhols Bild „Campbell Soup Cans“, das typisch für die in der Pop Art praktizierte Auseinandersetzung mit Werbung ist.

Jameson bezeichnet die gegenseitige Beeinflussung von Kultur und Ökonomie als typisch für die Postmoderne. Vgl. Jameson, Frederic. Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen, Andreas et al. (Hg.). Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1986 (= Rowohlt's Enzyklopädie; 427), S. 48-49.

<sup>46</sup> Vgl. Leidl, Bettina et al. (Hg.). Wem gehört die Stadt. Wien-Kunst im öffentlichen Raum seit 1968. Wien: Kunst im öffentlichen Raum GmbH, 2009, S. 153.

<sup>47</sup> Vgl. Rauterberg, Hanno. Du kannst uns nicht entkommen! DIE ZEIT. H 47, (2008). <http://www.zeit.de/2008/47/Vermuellung> Zugriff: 18.07.2011.

<sup>48</sup> Franck, Georg. Werben und Überwachen. Zur Transformation des städtischen Raums. In: Hempel, Leon et al. (Hg.). Bild-Raum-Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1738), S. 141.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

ebenso wie jenen der öffentlichen Zur-Schau-Stellung von Waren und Marken.<sup>50</sup> Diese Zur-Schau-Stellung kann aber auch Personen betreffen, quasi als Eigenwerbung.<sup>51</sup> So spricht die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrer Auseinandersetzung mit Theater als performativer Kunst von einem Prozess der Theatralisierung, der den Alltag durchdringt: simple Gesten und Tätigkeiten werden – im Kampf um Aufmerksamkeit – dargestellt und inszeniert. Dies lässt sich auch für Konsum feststellen, der damit fast schon zelebriert wird.<sup>52</sup> Beiden Phänomenen liegt Gesehen-werden als Komponente des öffentlichen Raums zugrunde. Dieser Blick auf uns und unser Verhalten findet sich auch in Goffmans Theorie der Rollen, die wir vor Anderen und für Andere spielen.<sup>53</sup> Die Selbst-Präsentation im öffentlichen Raum macht schließlich nur Sinn, wenn sie von jemandem gesehen wird. Durch Videoüberwachung verlagert sich dieser Blick von der Ebene der Mit-Benutzer\*innen öffentlichen Raums hin zu einer zur Beobachtung autorisierten, unpersönlichen Instanz. Auffallend sind die zunehmende Häufigkeit und die gesteigerte Eindringlichkeit, die diese beiden Phänomene auszuzeichnen scheint, sowie die in der Verknüpfung von Werbung und Überwachung liegende Möglichkeit individualisierter Werbung.<sup>54</sup>

### 2.2.1. Werbung: Die Snipcard

Diese Vermischung zeigt sich auch am Beispiel des Taschentheaters: Eigentlich künstlerischer Natur ist es gedruckt auf einem für Werbezwecke konzipierten Medium und muss den dadurch vorgegebenen Maßstäben entsprechen. Nicht nur inhaltlich, auch räumlich entkommt das EWT dem Prinzip der snipcard nicht: es hängt auf einem snipboard neben, unter und zwischen dezidiert Werbung.<sup>55</sup> Damit eine snipcard durch ihren Inhalt den von den Werbetreiber\*innen gewünschten Effekt erzielen kann, muss sie optisch ansprechend genug sein, um „gepflückt“ zu werden.

---

<sup>50</sup> Franck geht in seiner Betrachtung von Werbung und Überwachung so weit, beide als Privatisierung von öffentlichem Raum zu sehen. Die Aufmerksamkeit, die man unweigerlich der omnipräsenten Werbung entgegenbringen muss, fungiert als Art Bezahlung für die Benutzung des öffentlichen Raums. Die Kameras wiederum dienen der Überwachung und damit einer Einschränkung des Verhaltens und einer Beschneidung des freien Zugangs und somit der Segregation. Vgl. Franck (2005), S. 147-150.

<sup>51</sup> Selle erwähnt Selbstdarstellung auch in Hinblick auf die Stadt selbst, die anhand von gepflegten und interessant gestalteten öffentlichen Räumen ein Image erzeugen möchte. Vgl. Selle (2002), S. 22.

<sup>52</sup> Fischer-Lichte, Erika. Grenzgänge und Tauschhandel. *Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: Wirth, Uwe (Hg.) Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1575), S. 291.

<sup>53</sup> In Kapitel 4.3.1.1. gehe ich auf die These des Soziologen Goffman näher ein.

<sup>54</sup> Vgl. Franck (2005), S. 141-142.

<sup>55</sup> Die Verortung versteht sich hier also sowohl in einem übertragenen, als auch in einem tatsächlich geografischen Sinn. Interessanterweise ergibt sich hierbei eine weitere Parallele zu den Handlungsanweisungen der Kunsthalle, die z.B. in der U-Bahn-Station Volkstheater zwischen Werbeplakaten hängen.

Dieser ästhetische Anspruch an alle snipcards wird wiederholt betont, auf der Homepage werden sie als die „schönsten Coupons der Welt“<sup>56</sup> bezeichnet. Die geforderte, auf die Form zugeschnittene Gestaltung betont die Einzigartigkeit dieses Mediums, „[...] eine ‚Verkleinerung‘ von Foldern, Postern oder Anzeigen [...]“<sup>57</sup> genüge nicht. Wer eine eigene snipcard entwirft, muss dies gewissen Vorgaben entsprechend tun, die u.a. die unterschiedliche Gestaltung der Vorder- und Rückseite betreffen. Erstere soll auffallen, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, Zweitere dient zur Informationsweitergabe. Gewisse Komponenten, wie Papier, der bereits erwähnte Stern samt zugeordneter Farbe, die Angabe der snipcard-Nummer etc. sind invariabel und müssen übernommen werden.<sup>58</sup> Auch das Loch, mithilfe dessen sich die snipcard aufhängen lässt, ordnet sich der Werbefunktion unter, in diesem Fall der besseren Sichtbarkeit.

Die auf diese Weise erzielte ansprechende Ästhetik soll – natürlich immer in Übereinstimmung mit durchdachten Inhalten – die Qualität und damit den Nutzen gewährleisten: „Je besser dieses Paket auch optisch passt, desto größer ist der positive Rückkoppelungs- Effekt für den Auftraggeber.“<sup>59</sup> Das Taschentheater muss dem gleichen Prinzip Folge leisten: es muss auffallen, um ausgewählt zu werden. Demzufolge ist die Wahl der Farbe Gelb nicht nur wegen der beabsichtigten Anspielung an Reclam-Hefte, sondern auch wegen ihrer Funktion als Signalfarbe, die ein Herausstechen auf dem snipboard erlaubt, interessant. Die allen EWT-Karten gleiche Aufmachung lässt diese als zusammengehörig erkennen, was das Wiedererkennen erleichtert.

Die Durchdringung des Taschentheaters mit werbetechnischen Aspekten erfolgt jedoch nicht nur auf der formal-gestalterischen Ebene. Vielmehr trägt das EWT zu Herstellung eines gewissen Images bei. Die Taschentheater-Karten steigern die Attraktivität der snipcard unweigerlich, indem sie ihr einerseits erlauben, sich nicht ausschließlich als Werbe-Trägerin zu präsentieren.<sup>60</sup> Andererseits tragen sie auch schlicht und einfach zu deren besserer Bekanntheit bei. Auch Mosetter vermutet, dass die Aufladung mit Kultur den Verkauf fördern sollte.<sup>61</sup> Anders als bei Internet-User\*innen, denen diverse Anzeigen und Werbungen entsprechend der von ihnen frequentierten Seiten im Web automatisch vorgeschlagen werden (auch dies ein Beispiel für die Vernetzung von Überwachung und Werbung), können und

---

<sup>56</sup> <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 07.03.2012.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Vgl. das Interview mit Kainz, in dem dieser erwähnt, dass snipcards mit „redaktionellem Inhalt“ – zu denen er das EWT zählt – nicht als Werbung konzipiert sind und dazu beitragen, dass die snipcard als einzigartiges Medium betrachtet wird.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

sollen sich snipcard-Benützer\*innen ihre Karte selbst auswählen. Dieses Prinzip ermöglicht den Anschein von selbstbestimmten und individuellem Konsum, der wiederum ebenfalls der Reputation der snipcard dient.

Der entscheidende Punkt, in dem sich das EWT von Werbung unterscheidet, liegt im Inhalt. Wie sich in Gesprächen über das Taschentheater<sup>62</sup> herausstellte, wird es mitunter für Werbung für eine Theateraufführung gehalten – ein Missverständnis, das aus der Unkenntnis bzw. dem Unverständnis dieser Theaterform resultieren mag. Dieser Annahme zum Trotz stellt das EWT keine Werbung für ein Theaterhaus, eine Kompanie oder Ähnliches dar, sondern ist bereits selbst Theater.<sup>63</sup> Das Taschentheater funktioniert unabhängig von ökonomischen Verwertungs- und Konsumzwängen, schließlich muss nichts gekauft werden. Mosetter selbst merkt dazu an: „Wir leben ja heute in einer sehr [...] marktorientierten Zeit und deshalb ist das Meiste auf eine Zielgruppe hin gedacht oder geschrieben [...]. Ich glaube, dass das Theater aus einer [...] anderen Intention kommt, nämlich, etwas zu sagen zu haben, und das ist zielgruppenfrei.“<sup>64</sup> Hieraus ergibt sich der paradoxe Umstand, dass es trotz der unleugbaren Verortung innerhalb eines Werbe-Kontextes diesen gleichsam unterwandert. Während also das Image der snipcard das Werbe-Prinzip vergessen machen mag, verdeutlicht das EWT die Funktion der snipcards als Werbung gerade durch die simple Tatsache, dass es aus dem Muster der Werbung herausfällt. Der/dem Pflücker\*in wird gewissermaßen ein Spiegel vorgehalten, in dem sie/er sich als umworbene Konsument\*in sehen kann – die Fähigkeit zur Selbstreflexion vorausgesetzt.<sup>65</sup> Das EWT offenbart hierin sein Potential als Instrument des kritischen Hinterfragens verschiedener Werbemechanismen aber auch des eigenen Verhaltens.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup>Diese Gespräche fanden zwischen der Verfasserin und Bekannten, allesamt Nutzer\*innen des Wiener öffentlichen Raums, im Rahmen der Diplomarbeit statt.

<sup>63</sup>Interessanterweise gibt es solche Ankündigungen für Theater in Form von „freecards“, die dem EWT durchaus ähneln. Es handelt sich um Postkarten, die seit 1993 freiwillig und gratis in ganz Österreich entnommen werden können. Um dies zu erreichen, benötigen auch sie interessante Aufmachung und Slogans. Wie bei der snipcard liegt auch hier der Schwerpunkt auf einer Karte als Werbeträger, die in dafür vorgesehenen Ständern und Boxen zur Entnahme bereitliegt und die mithilfe eines gewissen Witzes funktioniert. Vgl. Freecard. <http://www.freecard.cc/home/infos/lokalinfo> Zugriff: 29.07.2011.

Eine Ankündigung für das Kabarett von Gunkl ist auf einer ebenfalls in gelb gehaltenen Karte samt schwarzem Schriftzug gedruckt. Der Slogan „Experte für eh alles“ erinnert an die Titel der Taschentheaterstücke. Aus dieser Ähnlichkeit lässt sich folgern, dass das EWT wahrscheinlich auch als Werbung bzw. als Teaser für ein Theaterstück funktionieren würde.

<sup>64</sup>Interview mit Mosetter.

<sup>65</sup>Wie mit dieser Erkenntnis umgegangen wird, und ob es zu einer etwaigen Änderung im Konsumverhalten kommt, bleibt offen.

<sup>66</sup>Wenn, wie Lewitzky beschreibt, Jameson die Aufgabe postmoderner Kunst darin sieht, den „Genie-Kult“ zu durchbrechen, indem es zu einer „[...] Problematisierung des Subjekts innerhalb seiner Umgebung auf physischer und ideologischer Ebene, sowie [zu] eine[r] Unterstützung bei der Rückeroberung eines Gefühls für den Standort und der eigenen Position in der Gesellschaft [...]“ kommt, lässt sich dies auf das EWT umlegen. Lewitzky, Uwe. Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld: Transcript, 2005 (= Urban studies), S. 15 unter Bezug auf Jameson.

Es geht darum, eine – im Sinne Debords negativ konnotierte – Rolle zu überwinden, und die Gelegenheit zu Selbstentwicklung und zu selbstbestimmtem Handeln zu schaffen.<sup>67</sup> Die von den snipcard-Macher\*innen getroffene Klassifizierung des Pflückens als etwas Aktivem<sup>68</sup> wird dabei insofern relativiert, als ihr eine andere Art von Aktivität, nämlich jene des Lesens und Spielens, gegenüber gestellt wird. In Perspektive auf die sich durch das Taschentheater ergebenden Möglichkeiten des Selber-Tätig-Werdens erscheint der Akt des Auswählens und Pflückens einer snipcard nicht mehr im gleichen Maße wie zuvor als rein aktiver Vorgang, sondern wird in seiner Verortung im eher passiven Konsumieren erkennbar.

### **2.2.2. Kunst im öffentlichen Raum und Werbung**

Doch damit nicht genug des Paradoxen: Wenn wir das EWT als Kunst im öffentlichen Raum betrachten, kann das subversive Lesen und Spielen erneut instrumentalisiert werden – und zwar durch die Stadt. Kunst, die im öffentlichen Raum stattfindet, verändert die Stadt nicht nur ästhetisch. Skulpturen, Denkmäler, Aktionen etc., haben unabhängig von ihrer jeweiligen Intention auch immer Einfluss auf ihr Umfeld. Leidl verortet die Gründe der seit Mitte der 90er gestiegenen Zahl an künstlerischen, im öffentlichen Raum angesiedelten Projekte in Wien nicht nur im steigenden Interesse an der Kunstform als solcher – und der damit einhergehenden Finanzierung –, sondern auch in einer ökonomischen Absicht von Seiten der Stadt Wien.<sup>69</sup> Kunst kann etwa aus städteplanerischer Sicht kalkuliert eingesetzt werden, um Stadtteile aufzuwerten: Leidl nennt u.a. die Belebung des Gürtels als ein Beispiel.<sup>70</sup>

So kann Kunst zur Steigerung der Attraktivität für Bewohner\*innen, Tourist\*innen, Unternehmer\*innen etc. verwendet werden. „Eine solche Ökonomisierung der Kultur [...] findet vor dem Hintergrund einer sich selbst kulturalisierenden Ökonomie statt, die die Grenzen zwischen Kunst und Werbung, Kreativität und Entertainment, Kulturrezeption und Konsum sukzessive verwischt.“<sup>71</sup> Analog dazu lässt sich Lewitzky zufolge jede Form von Kunst im öffentlichen Raum zu Werbezwecken einer Stadt verwenden, „[...] da sie im Kontext der Neuen Urbanität zu einem ästhetischen Mehrwertproduzenten und als ein

---

<sup>67</sup> Vgl. Debord, Guy. Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Verlag Klaus Bittermann, 1996 [1967] (= Critica Diabolis; 65), S. 26.

<sup>68</sup> Vgl. <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 07.03.2012. Dort heißt es: „PflückerInnen pflücken ganz gezielt. Nämlich genau die snipcards an denen sie Interesse haben. Und das machen sie ganz freiwillig.“ In weiterer Folge wird erklärt, dass Werbeinhalte, die man selbst aussucht, einen stärkeren Eindruck hinterlassen.

<sup>69</sup> Vgl. Leidl (2009), S. 85.

<sup>70</sup> Vgl. ebd. S. 85-86.

<sup>71</sup> Ebd. S. 86.

Bestandteil des profitorientierten Stadtmarketings funktionalisiert werden kann.<sup>72</sup> Selle erwähnt „Brandscaping“<sup>73</sup> – die Verwertung von öffentlichem Raum als Marke<sup>74</sup>, Grothe zählt Kunst und Kultur ebenso wie Sport- und Konsummöglichkeiten zu den weichen Standortfaktoren, die über die Attraktivität einer Stadt entscheiden.<sup>75</sup>

Auch werbekritisch angelegte Kunstaktionen können ironischerweise eine Stadt als Marke aufwerten, wie dies z.B. die 2005 in der Neubaugasse lokalisierte Kunstaktion „Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums“ von Rainer Dempf und Christoph Steinbrenner getan hat. Alle Schilder, Werbungen, Logos und Schriftzüge wurden für die Dauer von zwei Wochen in einem Teil der Neubaugasse mit gelben<sup>76</sup> Folien verhängt, die die Schriftzeichen teilweise noch erahnen ließen.<sup>77</sup> Das auf diese Art Verhüllte erfährt eine paradoxe Verwandlung: es wird versteckt und unkenntlich gemacht, gleichzeitig aber in seinen Formen akzentuiert und neu betont. In Bezug auf verhüllte Objekte ist auf der Homepage des Künstler\*innenpaars Christo und Jeanne-Claude angemerkt: „By wrapping them, he [Christo, Anm.d.Verf.] would reveal some of the most basic features and proportions of the object by concealing the actual item.“<sup>78</sup> Mehr als um das Verhüllen geht es ihnen jedoch um das verhüllte Objekt selbst und um die Veränderung von dessen Umfeld.<sup>79</sup> Auch „Delete!“ weist über die einzelnen Schilder und Logos hinaus und betrachtet den so bearbeiteten Straßenabschnitt in seiner Gesamtheit vor dem Hintergrund von Werbung im öffentlichen Raum.<sup>80</sup>

---

<sup>72</sup> Lewitzky (2005), S. 37. Er verwendet den Begriff der „Neuen Urbanität“ als Überbegriff für Veränderungen der Stadt in Hinblick auf ökonomische Verwertbarkeit und Profit. Vgl. ebd. S. 8-9 sowie S. 23. Neue Urbanität beschreibt in Anlehnung an u.a. Häußermann und Siebel „[...] de[n] segregierten städtischen Raum[s] einer exklusiven Stadt der wohlhabenden Integrierten und einer Stadt der Unterprivilegierten und Marginalisierten.“ Ebd. S. 29.

<sup>73</sup> Selle (2002), S. 23.

<sup>74</sup> Vgl. ebd.

<sup>75</sup> Vgl. Grothe, Nicole. InnenStadtAktion. Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt. Bielfeld: Transcript, 2005 (= Urban Studies), S. 20. Sie definiert weiche Standortfaktoren wie folgt: „Als weiche Standortfaktoren bezeichnet man jene, die nicht unmittelbar für den Ablauf von Produktionsprozessen oder Dienstleistungen vonnöten sind und insofern nicht zwingend von potentiellen InvestorInnen benötigt werden. Sie sind eher dem Bereich der Lebensqualität zuzuordnen.“ Ebd.

<sup>76</sup> Die Tatsache, dass die Folien gelb sind, mag ästhetische Gründe haben. Möglicherweise wurde die Farbe wegen ihrer bereits erwähnten Funktion als Signalfarbe gewählt. Ein Zusammenhang mit dem EWT ist unwahrscheinlich, dennoch sei auf die Ähnlichkeit verwiesen.

<sup>77</sup> Vgl. Leidl (2009), S. 153 und 158.

<sup>78</sup> Christo and Jeanne-Claude. <http://www.christojeanneclaude.net/faq> Zugriff: 04.04.2012.

<sup>79</sup> Vgl. ebd.

<sup>80</sup> Vgl. Steinbrenner/Dempf. <http://www.steinbrener-dempf.com/delete/> Zugriff: 04.04.2012.



Abb. 4. „Delete!“ in der Neubaugasse.

Die Aufmerksamkeit wird dabei eben auf Werbung, Logos etc. als gewohnter Teil öffentlichen Raums gelenkt – daraus ergibt sich jedoch nicht zwangsläufig eine werbekritische Betrachtungsweise. Die Aktion ermöglicht genauso die Feststellung, dass die verhüllten Elemente in einem Kontext von Konsum und Stadtmarketing unabdingbar zu dem Bild einer Stadt gehörten.

„So konnte sich auch der Verdacht einstellen, dass diese Installation die Vorbereitung einer noch größeren Aktion des Stadtmarketings sei, wo mit einer Annullierung der Schrift die Aufmerksamkeit für eine Neubeschriftung gewonnen werden soll. So wäre das Aussetzen der ökonomisch-informationellen Zeichenpräsentation wieder in den Bereich eines ökonomisch motivierten Gewinns an Aufmerksamkeit zurückgeführt.“<sup>81</sup>

„Delete!“ wirbt also neben der Eigenwerbung auch für die Stadt Wien. Einer derartigen Vereinnahmung kann sich Kunst im öffentlichen Raum selten erwehren. Eine Instrumentalisierung im Sinne der Marke Stadt erscheint in Bezug auf das Taschentheater dennoch unwahrscheinlich, da es weder angekündigt wird, noch während des Spielens als Theater erkennbar ist. Damit gilt hier, wie Bartar zu Kunst im öffentlichen Raum anmerkt:

„[...] Ephemere, interventionistische, konzeptuelle, nicht objektgebundene Praxen im stadtgesellschaftlichen Kontext entziehen sich teilweisen den im Kunstinstitutionellen vorhandenen Dokumentations- und Vermittlungsmechanismen, insbesondere <schwer erreichbare> Arbeiten im <Offspace der Stadt>.“<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Kunst im öffentlichen Raum. Kulturabteilung der Stadt Wien. <http://www.publicartvienna.at/files/19.html>  
Zugriff: 11.10.2011.

<sup>82</sup> Bartar, Pamela. Notizen zur zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum Wien: Blick-, Knoten-, Ereignispunkte und Methoden-Experimente. In: Hollendonner, Barbara et al. (Hg.). *Uni\*vers. Junge Forschung in Wissenschaft und Kunst*. Wien u.a.: Springer (= Edition Angewandte), S. 125.

Dieser Bemerkung entspricht das gespielte EWT nicht nur in Hinblick auf Dokumentation, sondern eben auch bezüglich einer erschwerten Vermarktbarkeit. So unwahrscheinlich die Vermarktung des EWTs auch scheint, sie kann nie zur Gänze ausgeschlossen werden. Das EWT als literarisches Kunstwerk könnte etwa durchaus als weicher Standortfaktor fungieren.

## 2.3. Zugänglichkeit

### 2.3.1. Standort an öffentlichen Orten

In Kapitel 2.1. habe ich die Standorte der snipboards als öffentlich bezeichnet.<sup>83</sup> Der Begriff des öffentlichen Raums findet im Alltagsgebrauch ebenso wie in wissenschaftlicher Auseinandersetzung häufige Verwendung. Er wird verwendet, um konkreten, physischen Raum, ebenso wie gedachten Raum – Leidl nennt diesen „[...] eine verflüssigte Struktur, die der Dynamik sozialer Praktiken und politischer Kämpfe entspringt [...]“<sup>84</sup> zu bezeichnen. Kramer und Dünne unterscheiden – in Anlehnung an die naturwissenschaftlich-philosophische Opposition von absolutem und relationalem Raum<sup>85</sup> – zwischen „*Raumordnung* [sic!]“<sup>86</sup> und „*Raumpraxis* [sic!]“<sup>87</sup>. Erstere Kategorie versteht Raum als vorgegebenen Kontext, als Behältnis, zweitere als sich erst in der Situation Produzierendes.<sup>88</sup> Stellvertretend für all jene Theoretiker\*innen, die Raum als sozialräumliches Produkt auffassen, sei hier der Soziologe Pierre Bourdieu genannt. Auch Bourdieu unterscheidet zwischen physischem, absolutem Raum und sozialem, relationalem Raum, den er als „[...] Struktur des Nebeneinanders von sozialen Positionen [...]“<sup>89</sup> versteht. Beide existieren jedoch nicht getrennt voneinander, vielmehr schreibt sich der soziale Raum

---

<sup>83</sup> Der Begriff „Standort“ bezieht sich hier auf die Plätze, an denen snipboards stehen, als Ausgangspunkte für eine weitere Verteilung der Karten. Diese hängt wiederum von den Pflücker\*innen ab und kann in ihrer Mobilität nicht mit dem Begriff „Standort“ erfasst werden. Die Zahl der snipboards in Wien wird mit 115 angegeben. Vgl. <http://www.snipcard.at/Jobs.html> Zugriff: 10.07.2012.

<sup>84</sup> Leidl (2009), S. 21.

<sup>85</sup> Vgl. Kramer, Kirsten et al. Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit. In: Dünne, Jörg et al. (Hg). Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 18-19.

Vergleiche zum naturwissenschaftlich-philosophischen Verständnis von Raum auch Schubert, Herbert. Urbaner öffentlicher Raum und Verhaltensregulierung. In: DISP, H 136/137 (1999), S. 17-18, sowie weiters Schroer, Markus. Räume, Orte, Grenzen. Auf den Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1761), S. 35 ff.

<sup>86</sup> Kramer (2009), S. 18-19.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl. ebd. S. 19, sowie die folgenden Seiten für den Zusammenhang zwischen Raum-Praxis und -Ordnung.

<sup>89</sup> Bourdieu, Pierre. Physischer, sozialer und angeeigneter Raum. In: Wentz, Martin (Hg.). Stadt-Räume. Frankfurt a.M. u.a.: Campus Verlag, 1991 (= Die Zukunft des Städtischen; Band 2), S. 26.

in den physischen ein, was Bourdieu als „angeeigneten physischen Raum“<sup>90</sup> bezeichnet.<sup>91</sup> In diesem Sinn ist öffentlicher Raum nicht nur der jeweilige konkrete physische Raum, sondern umfasst auch jene zwischenmenschlichen Vorgänge, die ihn konstituieren. Er existiert immer in Zusammenhang mit den ihn belebenden Menschen, wird von gesellschaftlichen Veränderungen miterfasst und wandelt sich dementsprechend.<sup>92</sup> „[...] Öffentlichkeit ist ein gesellschaftliches Phänomen und wird von sozialen Entwicklungen bestimmt.“<sup>93</sup> Auch Selle betrachtet Öffentlichkeit als mögliches Resultat von öffentlichen aber auch von privaten Räumen.<sup>94</sup> Die Begriffe „Öffentlichkeit“ und „öffentlicher Raum“ stehen in einem von Wechselwirkungen geprägten Verhältnis zueinander, wobei Öffentlichkeit sich in öffentlichen Räumen niederschlagen kann, aber nicht muss.

Das erste Auftauchen des Konzeptes der Öffentlichkeit verortet Habermas im griechischen Staat in der Trennung zwischen Privatem (Oikos) und Öffentlichem (Polis), das sich nicht nur in Bezug auf Räumlichkeiten konstituiert, sondern auch als gemeinsame Tätigkeit, Gespräche etc. konzeptualisiert ist.<sup>95</sup> Habermas sieht die Gültigkeit dieses Modells ab der Renaissance bis in die für ihn heutige Zeit, also 1962, ungebrochen. Der Begriff der Öffentlichkeit erfuhr unterschiedliche Bedeutungszuweisungen, so bezieht er sich z.B. als „*repräsentative Öffentlichkeit* [sic!]“<sup>96</sup> der mittelalterlichen Herrscher darauf, dass die Symbole der Macht vor jemandem gezeigt werden mussten.<sup>97</sup> Erst mit der im Rahmen der sich nach und nach vollziehenden Auflösung der feudalistischen Herrschaftsverhältnisse entstehenden Trennung von Staat und Gesellschaft, gewinnt auch jene zwischen „öffentlich“ und „privat“ ihre, von Habermas als modern bezeichnete, Bedeutung.<sup>98</sup> „Privat“ stand dabei in einem eindeutig hierarchischen Verhältnis dem Verständnis von „öffentlich“ als zum Staat gehörig gegenüber.<sup>99</sup> In diesem Sinne standen sich also der Staat (und die öffentliche Gewalt) und die Privatpersonen, die von dieser ausgeschlossen waren, gegenüber.<sup>100</sup> Als Gegenpol zu dieser

---

<sup>90</sup> Bourdieu (1991), S. 26.

<sup>91</sup> Vgl. ebd. S. 26 ff.

<sup>92</sup> Vgl. Schubert (1999), S. 17.

<sup>93</sup> Ebd. S. 19.

<sup>94</sup> Vgl. Selle (2002), S. 27.

<sup>95</sup> Habermas setzte dies so früh an, auch wenn der Begriff „Öffentlichkeit“ als solcher in Deutschland erst mit dem Aufkommen des Bürgertums gebildet und verwendet wurde. Vgl. Habermas, Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied a. Rhein u.a.: Luchterhand, 1962 (= *Politica*; 4), S. 15.

<sup>96</sup> Ebd. S. 19.

<sup>97</sup> Vgl. ebd. S. 18-19.

<sup>98</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>99</sup> Vgl. ebd.

<sup>100</sup> Vgl. ebd. S. 30.

öffentlichen Gewalt des Staates, zur Obrigkeit, entwickelte sich, so Habermas, schließlich die bürgerliche Gesellschaft.<sup>101</sup> Damit einhergehend gewannen die bisher dem privaten Bereich zugeordneten Tätigkeiten an öffentlichem Interesse. Für Arendt ist dies der Punkt der Entstehung des „[...] im eigentlichen Sinne gesellschaftlichen Raumes [...]“<sup>102</sup>. In weiterer Folge entstand „bürgerliche Öffentlichkeit“:

„Eine solche entwickelt sich nämlich in dem Maße, in dem das öffentliche Interesse an der privaten Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr nur von der Obrigkeit wahrgenommen, sondern von den Untertanen als ihr eigenes in Betracht gezogen wird.“<sup>103</sup>

Öffentlichkeit wird also vor ihrem – vermeintlichen – Gegenpol, dem Privaten, und immer in Hinblick auf wirtschaftliche Veränderungen, gedacht. So waren es unter anderem ökonomische Regulierungen, „[...] Preistaxen und Steuern, überhaupt [...] die öffentlichen Eingriffe in den privatisierten Haushalt [...]“<sup>104</sup>, die schließlich Öffentlichkeit als kritische Instanz hervorbrachten.<sup>105</sup> Damit wandelte sich die Bedeutung einmal mehr:

„[...] mit dem Blick auf eine Öffentlichkeit, die fraglos als eine Sphäre der öffentlichen Gewalt gegolten hatte, nun aber von dieser sich als das Forum ablöste, auf dem die zum Publikum versammelten Privatleute sich anschickten, die öffentliche Gewalt zur Legitimation vor der öffentlichen Meinung zu zwingen.“<sup>106</sup>

Auch Leidl sieht die moderne Auffassung von öffentlichem Raum verbunden mit dem Bürgertum, das sich im 19. Jahrhundert in Salons, Kaffeehäusern versammelte, um sich auszutauschen. Ihr zufolge handelt es sich hierbei um Teilöffentlichkeiten, die im Gegensatz zu dem öffentlichen Raum in den Arbeiter\*innen-Vierteln stehen.<sup>107</sup>

Von diesen und anderen Ausgangspunkt aus entwickeln sich zahlreiche Theorien über Öffentlichkeit und öffentlichen Raum, die eine Vielzahl von Positionen zwischen dem Bedauern von Verfall und der Begrüßung von als inspirierend erlebter Neubelebung einnehmen.<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> Vgl. Habermas (1962), S. 31.

<sup>102</sup> Arendt, Hannah. *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960, S. 31. Zur Entstehung der Gesellschaft siehe weiters S. 38 ff.

<sup>103</sup> Habermas (1962), S. 36.

<sup>104</sup> Ebd. S. 37.

<sup>105</sup> Vgl. ebd.

<sup>106</sup> Ebd. S. 38. Habermas führt seine Auseinandersetzung noch weiter aus, für diese Arbeit sei der Beschäftigung damit mit der Erwähnung des Konzeptes einer kritischen Öffentlichkeit Genüge getan.

<sup>107</sup> Vgl. Leidl (2009), S. 17.

<sup>108</sup> Einen guten Überblick über verschiedene Theorien zu öffentlichem Raum bieten u.a. Klamt, Martin. *Verortete Normen. Öffentliche Räume, Normen, Kontrolle und Verhalten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007 (= *Stadtforschung aktuell*; 109), S. 38 ff. sowie Selle (2002), S. 42-64.

Wenn wir mit Arendt die Dichotomie öffentlich und privat vorerst noch als gegeben annehmen<sup>109</sup>, lässt sich öffentlicher Raum im Gegensatz zu privatem Raum beschreiben. Doch auch beim Begriff „privat“ stößt man bald auf Schwierigkeiten bezüglich einer Definition. Betrachtet man konkreten Raum, stellt sich u.a. das Problem des Eigentums als Bedingung, denn damit wären z.B. Mietwohnungen ausgeschlossen. Wenn wir nun „privat“ losgelöst von räumlichen Gegebenheiten betrachten, etwa als die Gesamtheit dessen, was nur uns als Privatpersonen betrifft, wie ein Gespräch zwischen zwei Menschen, eröffnen sich neue Schwierigkeiten. Das Gespräch kann z.B. nicht in einer Wohnung, sondern auf der Straße stattfinden; ist es dann privat oder öffentlich?

Von dieser Problematik abgesehen, können räumliche Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem – wie sie etwa anhand von Eigentum gezogen werden – auch überwunden werden, indem z.B. private Räume zeitlich begrenzt zu öffentlichem Raum werden.<sup>110</sup> Außerdem sieht Schroer den privaten Raum u.a. durch die Verwendung verschiedener Medien als von der Öffentlichkeit durchdrungen und in diesem Sinne auch als öffentlich.<sup>111</sup> Die strenge Dichotomie zwischen privat und öffentlich wird der sozialen Realität bzw. dem, was als solche wahrgenommen wird, nicht gerecht – wie auch die kontroversielle Debatte zeigt.<sup>112</sup>

„Entscheidend scheint vielmehr zu sein, dass die strenge Polarisierung von hier öffentlich und dort privat an Bedeutung verliert, weil die Unterscheidung von öffentlich und privat durch den öffentlichen bzw. privaten Raum hindurchgeht bzw. sich dort wiederholt, Privates und Öffentliches sich gegenseitig penetrieren und dabei Ableger hinterlassen.“<sup>113</sup>

Öffentlich ist eben gerade nicht das Gegenteil von privat und umgekehrt. Um der von Klamt prognostizierten „Undefinierbarkeit als Definition“<sup>114</sup> öffentlichen Raums Rechnung zu tragen, erscheint es also angebracht, unterschiedliche Ansätze heranzuziehen. Dieses Nebeneinander an Positionen samt – oder gerade wegen – ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede scheint geeigneter, dem komplexen Thema gerecht zu werden, als eine einzige Definition. In diesem Sinne werden in weiterer Folge zwei jener Kriterien untersucht, die wiederholt zur Beschreibung öffentlichen Raums herangezogen werden: jene des Besitzes

---

<sup>109</sup> Sie unterscheidet klar zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, das sie mit dem Politischem gleichsetzte. Vgl. Arendt (1960), S. 31.

<sup>110</sup> Schroer (2006), S. 234.

<sup>111</sup> Ebd. S. 233-234. Vgl. auch Selle (2002), S. 27, der umgekehrt dem Öffentlichen – mit Arendt verstanden als „Sphäre, Bereich, Welt“ – bescheinigt, auch im Privaten vorkommen zu können.

<sup>112</sup> Vgl. zu verschiedenen Auffassungen von „öffentlich“ u.a. Selle (2002), S. 24-25.

<sup>113</sup> Schroer (2006), S. 234.

<sup>114</sup> Klamt (2007), S. 38.

und des Zugangs. So wird in einem Zeitungsartikel über Kunst im öffentlichen Raum in *Der Standard* öffentlicher Raum als der „[...] ebenerdige und frei zugängliche Teil einer Gemeindefläche [...]“<sup>115</sup> umschrieben. Im Folgenden möchte ich auf die Definitionskriterien von Eigentum („Gemeindefläche“) und Zugang („frei zugänglich“) eingehen, und sie auf ihre Anwendbarkeit hin überprüfen.<sup>116</sup>

### 2.3.1.1. Zugang

Der freie Zugang als Kennzeichen öffentlichen Raums wird in der Diskussion häufig thematisiert.<sup>117</sup> Die Forderung, dass öffentlicher Raum immer und für alle frei zugänglich sein solle, beinhaltet bereits ein Problem: Theoretisch kann der Zugang zu öffentlichem Raum für alle Bewohner\*innen gleichermaßen möglich sein, praktisch kann es jedoch anders aussehen.<sup>118</sup> So waren Frauen in der griechischen Antike zum öffentlichen Leben nur eingeschränkt zugelassen, ihnen wurde der Bereich des Privaten, des Haushaltes zugesprochen – eine Klassifizierung, deren Auswirkungen heute noch sichtbar sind.<sup>119</sup> Van Saldern sieht dies als immer noch gültig: „Die begriffliche Dichotomisierung, die Privatheit von Öffentlichkeit trennte, war eng mit der Polarisierung der Geschlechtscharaktere im Entstehungsprozess der bürgerlichen Gesellschaft verbunden. Frauen standen für das Private, Männer für das Öffentliche.“<sup>120</sup>

Trotz der seit dem 20. Jahrhundert zunehmenden Verwendung öffentlicher Räume durch

---

<sup>115</sup> Wojciech, Czaja. Im Wohnzimmer der Gesellschaft. Zahlreiche Kunst- und Architekturprojekte erobern den öffentlichen Raum zurück. In: *Der Standard*, 11. November 2010, S. 27.

<sup>116</sup> Der in diesem Artikel zusätzlich postulierten Kategorie der „Ebenerdigkeit“ wird keine weitere Aufmerksamkeit zukommen. Es sei aber darauf verwiesen, dass sich an ihr einmal mehr die Problematik einer genauen Definition zeigt, indem sie alles, was sich in höher oder tiefer gelegenen Stockwerken abspielt, ausschließt.

<sup>117</sup> Vgl. exemplarisch z.B. Selle (2002), S. 26, sowie Franck (2005), wo es auf S. 143 heißt: „Der öffentliche Raum ist derjenige, zu dem alle Zugang haben.“  
Siehe auch Leidl (2009), S. 17: „Der öffentliche Raum ist als physisch-materielles Territorium konzipiert, zu dem alle Akteure einer bürgerlichen Öffentlichkeit gleichermaßen und unbeschränkt Zugang haben [...]“, wobei die Erwähnung einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“ bereits eine Einschränkung impliziert.

<sup>118</sup> Ronneberger konstatiert in Hinblick auf „[...] die Klage über Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, daß solche Orte noch niemals für alle Menschen in gleicher Weise zugänglich und verfügbar waren.“ Ronneberger, Klaus. Konsumfestungen und Raumpatrouillen. Der Ausbau der Städte zu Erlebnislandschaften. In: Becker, Jochen (Hg.). *BIGNES? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt*. Berlin: b\_books, 2001, S. 34. Ronneberger zufolge dient die Kontrolle über Zugänglichkeit als Gradmesser für die Position innerhalb gesellschaftlicher Hierarchien. Vgl. ebd. S. 36.

<sup>119</sup> Pateman sieht die Dichotomie zwischen Privatheit und Öffentlichkeit als *die* zentrale Frage feministischer Auseinandersetzung. Vgl. Pateman, Carole. *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*. Cambridge: Polity Press, 1995, S. 118–140.

<sup>120</sup> Von Saldern, Adelheid. Stadt und Öffentlichkeit in urbanisierten Gesellschaften. Neue Zugänge zu einem alten Thema. In: Selle (2002), S. 97.

Frauen konstatiert van Saldern auch heute noch eine geschlechtsspezifische Nutzung.<sup>121</sup> Des Weiteren kann eine Nutzer\*innengruppe eine andere verdrängen: Ein Stadtplatz beispielsweise steht theoretisch allen offen: egal ob alt oder jung, arm oder reich, egal ob Student\*innen oder Pensionist\*innen. Dennoch kann das dominierende Verhalten einer bestimmten Gruppe dazu führen, dass Menschen sich dort nicht mehr wohl fühlen und den Platz meiden. Derartige Machtkämpfen sind typisch für angeeignete physische Räume nach Bourdieu, „[...] an denen Macht sich bestätigt und vollzieht, und zwar in ihrer sicher subtilsten Form: der symbolischen Gewalt als nicht wahrgenommener Gewalt.“<sup>122</sup> Umgelegt auf ein konkretes Beispiel hieße dies, dass die In-Beschlagnahme eines Platzes durch eine Gruppe, sagen wir Jugendliche, gleichsam eine Machtausübung gegenüber anderen Nutzer\*innen darstellt, auch wenn dies nicht unbedingt bewusst geschieht. Die Positionierung der Jugendlichen im angeeigneten physischen Raum gibt Aufschluss über ihre Position im sozialen Raum, wobei das Verhältnis zu den anderen Akteur\*innen immer als Vergleichspunkt dient.<sup>123</sup> In diesem Sinne ist Zugang immer Gegenstand bzw. Resultat verschiedenster Aushandlungsprozesse, die in der Homogenisierung bestimmter Räume resultieren können. So spricht Schubert von einem „Mosaik milieu-differenzierender Inseln“<sup>124</sup>, und beschreibt damit die Zersplitterung des öffentlichen Raums in einheitliche Nutzer\*innengruppen.<sup>125</sup>

Zugang kann aber auch physisch verwehrt werden, so z.B. wenn Kinder einen Park wegen einer dazwischenliegenden, stark befahrenen Straße nicht erreichen können oder Gebäude nicht barrierefrei gestaltet sind. Des Weiteren sind manche Räume nur zeitlich begrenzt zugänglich, z.B. Schulhöfe oder Parks, die über Nacht versperrt werden.<sup>126</sup>

Außerdem wird sozialen Randgruppen – unter Berufung auf eine Ordnung, der öffentliche Räume angeblich entsprechen müssten<sup>127</sup> – oft das Recht verwehrt, sich im öffentlichen Raum aufzuhalten. Laut Hermann Korte hängt dies mit der steigenden Relevanz von Konsum

---

<sup>121</sup> Vgl. Von Saldern (2002), S. 98. Vgl. auch Schroer (2006), S. 234, in Bezug auf die lang vorherrschende Auffassung des öffentlichen Raums als rein männliche Domäne.

<sup>122</sup> Bourdieu (1991), S. 27.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. S. 26.

<sup>124</sup> Schubert (1999), S. 20.

<sup>125</sup> Vgl. ebd.

<sup>126</sup> Vgl. Selle (2002), S. 32.

<sup>127</sup> Vgl. Kazig, Raimer et al. Die alltägliche Wahrnehmung von Videoüberwachung. Konstruktionen und Handlungsrelevanz eines Kontrollinstrumentes öffentlicher Räume. In: Wiegandt (2006), S. 68-69. Des weiteren sieht Ronneberger die Begründung von Kontrolle und Zugangsregulation öffentlicher Räume in der Berufung auf einen vermeintlichen „Urzustand“: „Die repressive Ausgrenzung von nicht normenkonform definierten Menschen läßt sich erfolgreich damit legitimieren, daß es dabei um die Rettung der räumlichen Kontrolle und die sozial-kulturelle Hegemonie der Gemeinschaft der ›Wohlanständigen‹ gehe.“ Ronneberger (2001), S. 39.

zusammen. Wer sich nicht als kaufkräftig und -willig erweist, ist unerwünscht.<sup>128</sup> Ablesbar ist das am Verdrängen von Bettler\*innen aus dem öffentlichen Bild (Korte führt als Beispiel den „Bettlererlass“ von 1996 in Hamburg an<sup>129</sup>; aktuelle Beispiele in Österreich finden sich viele: die immer wiederkehrende Diskussion über ein komplettes Verbot von Bettel in Wien<sup>130</sup>, die Initiative zur „Säuberung“ des Karlsplatzes von Menschen mit Suchtproblem<sup>131</sup> oder das Bettelverbot in der Steiermark<sup>132</sup>), aber auch an wachsenden Geschäften, Lokalen etc., für deren Nutzung ausreichende Kaufkraft Voraussetzung ist. Den dadurch entstehenden Ausschluss erkennt Korte als wichtiges Definitionsmerkmal: „Exklusion-Inklusion“<sup>133</sup> ersetzt das Gegensatzpaar Privatheit-Öffentlichkeit.<sup>134</sup> Die so „aufgeräumten“ öffentlichen Räume sind also befreit von unerwünschten Menschen, wobei der Vorgang der Exklusion nicht unbedingt bewusst geschieht. Ein offener Zugang für alle ist also leichter proklamiert, als in der Wirklichkeit realisiert.

### 2.3.1.2. Eigentumsverhältnisse

Auch das Kriterium des Eigentums erweist sich als problematisch. Die snipcards hängen an unterschiedlichen Orten aus, von denen einige in staatlichem Eigentum sind, zum Beispiel staatliche Museen. Andere jedoch befinden sich in privatem Eigentum wie z.B. Cafés, Restaurants, Geschäfte etc., und würden – bei strikter Anwendung der Definition aus *Der Standard* – nicht als öffentliche Räume gelten. Andere Begriffserklärungen behelfen sich mit der Schaffung einer neuen Kategorie, so bezeichnet Eick z.B. Bahnhöfe, Flughäfen oder Einkaufszentren als „halböffentliche/hybride“<sup>135</sup> Räume.<sup>136</sup>

Selle erwähnt verschiedene Mischformen: So gibt es öffentliche Räume in öffentlichem Eigentum, die privat gepachtet werden, ebenso wie jene, die temporär kommerziell genützt

---

<sup>128</sup> Korte, Hermann. Urbanität? Ein Zwischenruf. In: Klein, Gabriele et al. (Hg.): Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen-Verlag, 2005 (= Passagen-Kunst: Steirischer Herbst Theorie), S. 44-45.

<sup>129</sup> Vgl. ebd. S. 44.

<sup>130</sup> Vgl. Neuner, Sophie. Bettelverbot auf Umwegen. In: Der Standard, 25. März 2010, S. 9.

<sup>131</sup> Vgl. Winkler-Hermaden, Rosa. Kein Spritzentausch mehr für Suchtkranke am Karlsplatz. In: derstandard.at. <http://derstandard.at/1269449785511/Kein-Spritzentausch-mehr-fuer-Suchtkranke-am-Karlsplatz> Zugriff: 11.02.2011.

<sup>132</sup> Vgl. O.A. Bettelverbot in der Steiermark beschlossen. In: derstandard.at. <http://derstandard.at/1297216411252/Bettelverbot-Bettelverbot-in-der-Steiermark-beschlossen> Zugriff: 12.5.2011.

<sup>133</sup> Korte (2005), S. 44-45.

<sup>134</sup> Vgl. ebd. S. 45.

<sup>135</sup> Eick, Volker. FEUDALER WERKSCHUTZ: DAS »UNTERNEHMEN STADT« UND SEINE FILIALISTEN. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung. H 24, (Juli-September 2006), S. 16.

<sup>136</sup> Vgl. ebd.

werden etc.<sup>137</sup> Er schlägt die Bezeichnung „öffentlich nutzbar [sic!]“<sup>138</sup> vor, mit der er all jene Räume meint, die unabhängig von Zugang und Eigentum sowohl zeitlich begrenzt als auch dauerhaft öffentlich genutzt werden können; das „Nutzungspotential“<sup>139</sup> steht im Vordergrund.<sup>140</sup> Klamt untersucht ebenfalls das Kriterium des Eigentums und kommt zu dem Schluss, dass die Art und Weise der tatsächlichen Verwendung stärker ins Gewicht falle: Die „de facto-Dimension“<sup>141</sup>, womit bezeichnet wird, „[...] was aus dem Zusammen- und Wechselspiel zwischen Nutzern und Räumen als Realität entsteht und entstehen kann [...]“<sup>142</sup>, ist wichtiger als Eigentumsverhältnisse.<sup>143</sup>

Auch wenn der rechtliche private Charakter eines Raums nicht zwingend dessen Nicht-Verwendung als öffentlichen Ort zur Folge hat, hängt mit der Frage nach dem Eigentum etwas Wesentliches zusammen. Selle, der Besitz als einen von vier Faktoren nennt, anhand derer öffentlicher Raum untersucht werden kann<sup>144</sup>, verweist mit der Frage „[...] wer verfügt? Wer entscheidet damit letztlich auch über die (weiteren) Geschicke des Raumes?“<sup>145</sup> auf einen wesentlichen Umstand. Raum mag unabhängig von der Eigentumsfrage öffentlich nutzbar sein; es steht aber fest, dass Eigentümer\*innen den Zugang nach eigenem Ermessen regulieren dürfen. Dabei sind sie keine Rechenschaft über ihre Ausschlusskriterien schuldig. So können Sicherheitskräfte in Einkaufszentren dieses „Hausrecht“ ausführen und Personen, die den Betreiber\*innen nicht willkommen sind, entfernen.<sup>146</sup>

Bourdieu zufolge handelt es sich hierbei um Kapital in objektivierter Form, also um Besitz, das die Vereinnahmung von Raum ermöglicht.<sup>147</sup> Dieses Kapital sichert nämlich eine gewisse Verfügungsmacht, in diesem Fall in Form von „Okkupations- und Raumbelungsprofite“<sup>148</sup>.

---

<sup>137</sup> Vgl. Selle (2002), S. 39.

<sup>138</sup> Ebd. S. 33. Der Begriff „öffentlich nutzbar“ erweist sich u.a. deshalb als praktisch, da er dem Umstand Rechnung trägt, dass öffentlich und privat nicht mehr in einer strengen Abgrenzung zueinander stehen. Vgl. Schroer (2006), S. 234.

<sup>139</sup> Selle (2002), S. 33.

<sup>140</sup> Vgl. ebd.

<sup>141</sup> Klamt (2007), S. 68.

<sup>142</sup> Ebd. S. 68.

<sup>143</sup> Vgl. ebd.

<sup>144</sup> Vgl. Selle (2002), S. 38-39.

<sup>145</sup> Ebd. S. 39.

<sup>146</sup> Vgl. ebd. S. 52.

<sup>147</sup> Bourdieu, Pierre. Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 500), S. 10-11.

<sup>148</sup> Ebd. S. 31. Zum Zusammenhang zwischen Verfügungsmacht und Kapital siehe auch S. 33 ff.

### 2.3.2. Ausschluss

Prozesse der Exklusion sind Teil öffentlicher Räume, die durch eine Regelung des Zugangs, die wiederum je nach Eigentumsverhältnis unterschiedlich ausfällt, beeinflusst werden. Exemplarisch sei noch einmal Selle zitiert, der öffentlichen Raum als „[...] de[n] Raum in der Stadt, in dem Bedrohung, Unsicherheit oder Ausgrenzung erlebt werden [...]“<sup>149</sup> bezeichnet. Bourdieu sieht Ausgrenzung als Ergebnis von Raumanneignungsprozessen, die sich aus dem unterschiedlichen Kapitalbesitz ergeben: „In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchien und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt [...]“<sup>150</sup>. Wer über Kapital verfügt, kann andere Akteur\*innen je nach Belieben nah oder fern halten.<sup>151</sup> Bourdieu spricht von einer „sozialen Ordnung“<sup>152</sup>, die verinnerlicht wird.<sup>153</sup>

„[...] die körperliche Einschreibung der Strukturen der sozialen Ordnung vollzieht sich sicher zu einem Großteil vermittelt der Verlagerungen und Bewegungen des Körpers, vermittelt körperlicher Stellungen und Körperhaltungen, die durch jene in Raumstrukturen umgewandelten sozialen Strukturen organisiert und sozial qualifiziert werden als Ausstieg oder Abstieg, Eintritt (Einschluß), oder Austritt (Ausschluß) [...]“<sup>154</sup>

Damit erklärt sich, wie eine Einzelperson oder eine bestimmte Gruppe durch ihre körperliche Anwesenheit auf einem öffentlichen Platz andere Menschen vom Aufenthalt abhalten kann. Derartige Exklusionsprozesse können bewusst<sup>155</sup> oder unbewusst ablaufen. Das von Bourdieu angesprochene Nicht-Wahrnehmen von Gewalt resultiert aus dem „Naturalisierungseffekt“<sup>156</sup>, der sich in Form einer Verinnerlichung sozialer Konstruktionen

---

<sup>149</sup> Selle (2002), S. 19. Vgl auch de Certeau, der den Ausschluss in der Stadt als Kehrseite einer in Funktionen aufgeteilten Verwaltung sieht: „Aufgrund von Umpolungen, Verlagerungen, Konzentrationen etc. gibt es einerseits eine Differenzierung und eine Neuaufteilung der Teile und Funktionen der Stadt; andererseits wird alles zurückgewiesen, was nicht handhabbar ist und somit für eine funktionalistische Verwaltung den 'Ausschuß' bildet (Anormalität, abweichendes Verhalten, Krankheit, Tod etc.)“ De Certeau, Michel. Kunst des Handelns. Berlin: Merve, 1988, S. 184.

<sup>150</sup> Bourdieu (1991), S. 26-27.

<sup>151</sup> Vgl. ebd. S. 31, wo er Situationsrenditen als Form der Raumprofite beschreibt, die dies ermöglichen.

<sup>152</sup> Ebd. S. 27.

<sup>153</sup> Vgl. ebd.

<sup>154</sup> Ebd. S. 27.

<sup>155</sup> Ein Beispiel für bewusste Ausgrenzung sind „gated communities“, baulich abgegrenzte und stark kontrollierte Wohnbereiche, zu denen nur Bewohner\*innen bzw. ausdrücklich genehmigte Besucher\*innen Zugang haben. Vgl. Franck (2005), S. 149. Mit Ronneberger lässt sich hier von einem „kooperativen Kontrollsystem“ sprechen. Ronneberger (2001), S. 35. Er erwähnt solche Kontrollsysteme in Bezug auf eine Mittelklasse, die die Sehnsucht nach Harmonie in Gemeinschaften mit diktatorischen Machtbefugnissen landen lassen kann. Vgl. ebd. S. 39.

<sup>156</sup> Bourdieu (1991), S. 27.

ergibt, die als natürlich akzeptiert und nicht hinterfragt werden.<sup>157</sup> Neben der physischen Anwesenheit braucht es aber auch den passenden Habitus sowie kulturelles Kapital, um sich einen Raum anzueignen<sup>158</sup>, das heißt in diesem Fall Wissen um die mit Räumen und Situationen verbundenen Verhaltensvorschriften und Konventionen. Hier wird ein Vorgang wirksam, den Schroer als „*vorausseilende Selbstexklusion* [sic!]“<sup>159</sup> bezeichnet: Wir vermeiden Orte, an denen wir uns unwohl oder unsicher fühlen, von selbst.<sup>160</sup> Dies entspricht Bourdieus These, dass sich Menschen mit unterschiedlich viel Kapital von selbst voneinander distanzieren.<sup>161</sup> Schroer beschreibt dies folgendermaßen: „Die Stabilität der sozialen Welt ergibt sich also aus dem Wissen der Akteure um ihren Platz in der Gesellschaft und dessen Grenzen, der durch räumliche Arrangements gewissermaßen zugewiesen wird.“<sup>162</sup>

Mit diesen komplexen sozialen Abläufen im Hinterkopf, wird nun die snipcard auf Ausschlussmechanismen untersucht. Als Werbemedium, das den öffentlichen Raum zur Verbreitung braucht, unterliegt sie dem gleichen Paradoxon: Im Prinzip für alle zugänglich und erreichbar, schreiben sich in ihre Verwendung dennoch Exklusionsprozesse ein. Wenn der bedingungslose Zugang für alle als theoretisch, nicht aber als praktisch umsetzbar verstanden wird, ist es hilfreich, zu fragen, ob der Raum auch wirklich von verschiedenen Gruppen verwendet werden kann. Klamt bezeichnet dies als „*quantitatives Kriterium* [sic!]“<sup>163</sup>.<sup>164</sup> Im Falle der snipcards ist eine Verwendung nur möglich, wenn entsprechend Kaufkraft, also ökonomisches Kapital, vorhanden ist. Zur Benützung von Museen, Kaffeehäusern, Einkaufszentren etc. ist neben kulturellem Kapital Geld vonnöten. Diese Exklusion wohnt schon dem Medium, der snipcard, inne: schließlich handelt es sich um Werbung und diese zielt auf Menschen mit entsprechender Kaufkraft ab. Die auf der Homepage der snipcard zu einem früheren Zeitpunkt vorgenommene Beschreibung der Zielgruppe als „urban“ und „konsumfreudig“ legt nahe, dass eben jene bildungsnahen,

---

<sup>157</sup> Vgl. Bourdieu (1991), S. 27. Demzufolge können sogar bewusst gewählte Formen des Ausschlusses wie in einer gated community verinnerlicht und als Normalzustand wahrgenommen werden.

<sup>158</sup> Vgl. ebd. S. 32.

<sup>159</sup> Schroer (2006), S. 97.

<sup>160</sup> Vgl. ebd.

<sup>161</sup> Vgl. Bourdieu (1991), S. 32.

<sup>162</sup> Schroer (2006), S. 98.

<sup>163</sup> Klamt, Martin. Raum und Norm. Zum Verhalten und seiner Regulierung in verschiedenen öffentlichen Räumen. In: Wiegandt, Claus-Christian (Hg.). Öffentliche Räume-öffentliche Träume. Zur Kontroverse über die Stadt und die Gesellschaft. Berlin: Lit.-Verlag, 2006 (= Schriften des Arbeitskreises Stadtzukünfte der Deutschen Gesellschaft für Geographie; 2), S. 32. In wessen Eigentum der Raum tatsächlich ist, hat keinerlei Einfluss auf die Qualität des öffentlichen Raums.

<sup>164</sup> Vgl. ebd.

konsumaffinen jungen Menschen gemeint sind, die Museen, Cafés etc. frequentieren und so einerseits Zugang zu – und Verwendung für – snipcards haben.<sup>165</sup> Eick spricht in Zusammenhang mit Exklusionsprozessen von einer „[...] anhaltende[n] Umwidmung öffentlichen Raums in Ware [...]“<sup>166</sup>. Die immer öfter durch Kaufkraft bedingte Nutzung öffentlichen Raums rechtfertigt Eicks Vergleich; insofern ist die Nutzung von öffentlichen Räumen in vielen Fällen an eine Bedingung, und zwar in Form von Konsum, gebunden. Es ist zweifelhaft, ob soziale Randgruppen wie z.B. Obdachlose oder Migrant\*innen je mit dem EWT in Kontakt kommen, oder ob sie konsumgeprägte Orte im Sinne der oben beschriebenen Mechanismen des (Selbst)Ausschlusses nach Bourdieu und Schroer meiden. Doch auch wenn in einer zunehmend marktorientierten Gesellschaft primär kaufkräftigen Menschen Platz eingeräumt wird, sind weniger begünstigte Menschen ebenso Bestandteil des öffentlichen Raums. Ronneberger nennt „[...] das Recht, nicht von städtischer Zentralität ausgeschlossen und in diskriminierende Randzonen abgedrängt zu werden, und das Recht, sich nicht den Vorgaben homogenisierender Mächte unterwerfen zu wollen [...]“<sup>167</sup>, das er als „Recht auf Stadt“<sup>168</sup> und „Recht auf Abweichung“<sup>169</sup> bezeichnet, als wesentliche Bestandteile öffentlichen Raums.<sup>170</sup> Gerade bei Asylwerber\*innen oder arbeitslosen Menschen, die oft weder einer geregelten Arbeit nachgehen dürfen, noch über ausreichend Platz zum Aufenthalt verfügen, verlagert sich ein guter Teil des Lebens in den öffentlichen Raum, in dem sie aber oft unerwünscht sind. Hier sei auf Klamts „*qualitatives Kriterium* [sic!]“<sup>171</sup> verwiesen, womit er „[...] die Erfahrbarkeit von städtischer Heterogenität (sei sie nun angenehm oder nicht) und die Praxis eines urbanen Verhaltensstils, der einer solche Heterogenität prinzipiell tolerant begegnet [...]“<sup>172</sup> meint.

---

<sup>165</sup> Vgl. <http://www.snipcard.at/media.html> Zugriff: 7.12.2011.

<sup>166</sup> Eick (2006), S. 16.

<sup>167</sup> Ronneberger (2001), S. 40.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Vgl. ebd.

<sup>171</sup> Klamt (2006), S. 33.

<sup>172</sup> Ebd.

## 2.4. Zielgruppe

Das Kriterium der Kaufkraft spielt also eine wesentliche Rolle: Zur Verwendung der meisten snipcards ist Geld notwendig, auch – oder gerade – wenn es sich um Gutscheine oder 1+1 Aktionen handelt. Doch auch bei snipcards mit karitativem Zweck, z.B. den gemeinsam mit der Caritas herausgebrachten Karten<sup>173</sup>, geht es letzten Endes um Geld, wenn auch in Form einer Spende. Damit lässt sich eines der Merkmale der Pflücker\*innen festlegen: eine gewisse finanzielle Kapazität.

Darüber hinaus müssen die Pflücker\*innen aber auch jenen „[...] lebendige[n] Mikroorganismen in bestimmten Szenen [...]“<sup>174</sup> angehören, die auf der snipcard-homepage als Zielgruppe erwähnt werden.<sup>175</sup> Fülle und Vielfalt der Unternehmen und Institutionen, die mittels der snipcard werben, erschweren allerdings eine exakte Definition dieser Szenen. Eher kulturbetonte Karten wie z.B. jene für *Ö1*, das *Leopold Museum* oder das *Architekturzentrum Wien* hängen neben Karten von *Fm4*, der Wochenzeitung *Der Falter*, oder der deutschen Wirtschaftszeitschrift *brand eins*, ebenso wie neben Werbung für die Badezimmereinrichter *Laufen*, die Restaurantkette *Vapiano*, die *Austria Glas Recycling GmbH* oder *McDonald's*.<sup>176</sup> Die Zielgruppe der snipcard lässt sich also nicht als eine homogene Masse festlegen, sondern als eine breitgefächerte und kaufkräftige beschreiben, die in bestimmten Milieus verkehrt. Es kann durchaus auch vorkommen, dass snipcards Menschen erreichen, die dieser Zielgruppe nicht entsprechen. Die kleinen, handlichen Karten sind leicht mitnehmbar, und können sich so auch außerhalb des dafür vorgesehenen Rahmens verbreiten. Wenn also die Hürde des physischen Zuganges wegfällt (z.B. durch eine auf einer Parkbank liegengelassenen Karte), kann auch jemand, die/der nicht dem Profil von typischen snipcard-Nutzer\*innen entspricht, an eine Karte kommen. Trotz dieses möglichen Kontakts hängt eine eventuell stattfindende tatsächliche Benützung wiederum von jenen Kriterien ab, die auch die Zielgruppe der snipcards definieren. Die/der Finder\*in muss über das entsprechende Kapital verfügen, also einerseits kulturelles Kapital, um die werbenden Unternehmen zu kennen, andererseits ökonomisches Kapital, um die Ermäßigungen etc. in Anspruch nehmen zu können. Selbst bei den tatsächlichen Gratis-Aktionen gilt es für weniger Kaufkräftige immer noch, die Hemmschwelle zu überwinden (symbolisches Kapital) und die Karte einzulösen.

---

<sup>173</sup> Vgl. Pressemeldungen. <http://www.presse-meldungen.at/59830/snipcard-soziales-engagement-zum-pflucken/> Zugriff: 16.07.2011.

<sup>174</sup> <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 17.11.2011.

<sup>175</sup> Vgl. ebd.

<sup>176</sup> Vgl. <http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 16.07.2011 sowie diverse snipletter, die Newsletter der snipcard, auf <http://www.snipcard.at/SL/SL.html> Zugriff: 16.07.2011.

Interessant zu wissen wäre auch, ob z.B. einer/m Obdachlosen ein Gratskaffee tatsächlich ausgehändigt werden würde.

Ausschlussmechanismen spielen also nicht nur eine Rolle, wenn es um physischen Zugang zu den Karten geht, sondern sind ihnen selbst eingeschrieben. Diese inhärenten Kriterien sind subtiler und weniger klar ersichtlich als erstere.

Auch beim EWT selbst kommt es zu einer derartigen impliziten Exklusion. Es kann angenommen werden, dass ein gewisses Bildungsniveau und Wissen über Theater nötig sind, um das Taschentheater zuerst einordnen und in weiterer Folge anwenden zu können. Erst vor dem Hintergrund der Kenntnisse über „reguläres“ Theater lassen sich Praxis und Codes des EWTs als anders, verfremdet und damit neu wahrnehmen. Paradoxe Weise ist es damit auf etwas bezogen, was es nicht ist, und bedarf daher – zumindest bei wissendem Spielen und seiner theoretischen Erfassung – avancierten Wissens.

Trotz Verwendung von allgemein gut verständlicher Alltagssprache, könnten die philosophisch-absurden Kommentare mancher Szenen bei bildungsfernen Menschen Befremden auslösen. Mossetters Wunsch, ein von allen spielbares Theater zu schaffen, geht demzufolge wahrscheinlich nicht auf, auch wenn die offensichtlichste Zugangsbeschränkung, jene über Kaufkraft, ausgehebelt werden könnte.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Im Unterschied dazu werden beim Spielen des EWTs diese Ausschlussmechanismen nicht in demselben Maß wirksam; ob jemand bereit ist, das Taschentheater zu spielen, hängt weniger von Kapitalbesitz als von persönlichen Eigenschaften ab.

### 3. Das EWT als Lektüre

Sobald jemand eine EWT-Karte gepflückt hat, kann sie/er dazu übergehen, sie zu lesen. Manguel beschreibt Lesen als „[...] die Fähigkeit, Zeichen zu erkennen und mit Bedeutung zu füllen“<sup>178</sup>. Anders formuliert ist Lesen eine Tätigkeit, die eine Erfahrung zur Folge hat oder selbst eine darstellt.<sup>179</sup> Lesen begleitet uns als tägliche, permanent gebrauchte Aktivität ständig im Alltag.<sup>180</sup> Wir lesen Zeitungen, Bücher, Schilder, Wegweiser, Anleitungen und vieles mehr. Die Alltäglichkeit dieses Prozesses hat zur Folge, dass wir ihn selten hinterfragen. Hugo Aust beschreibt Lesen, ähnlich wie beispielsweise Gehen, als vermeintlich selbstverständlichen Vorgang, dem wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu schenken wichtig und ergiebig ist.<sup>181</sup> Um Lesen wissenschaftlich erfassbar zu machen, verwendet er folgende Begriffe: Leseprozess, Leser, Lesestoff sowie Funktionen des Lesens und Geschichte der Vermittlung des Lesens.<sup>182</sup> In Bezug auf das EWT werde ich mich besonders auf den Lesestoff, den Leseprozess, und Funktion des Lesens sowie auf die zwischen ihnen existierenden reziproken Einflüsse konzentrieren.

#### 3.1. Lesen im öffentlichen Raum

Wird von einer Gegenüberstellung von Privatheit und Öffentlichkeit ausgegangen, kommt es oft zu einer dementsprechenden Klassifizierung von Verhalten.<sup>183</sup> Das Führen von Telefonaten, das Essen etc. werden als private Handlungen betrachtet, die nichts im öffentlichen Raum zu suchen hätten.<sup>184</sup> Rauterberg spricht in diesem Kontext von einem

---

<sup>178</sup> Manguel, Alberto. Eine Geschichte des Lesens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000 (= Rororo; 22908), S. 15.

<sup>179</sup> Vgl. Kivy, Peter. The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature. Malden u.a.: Blackwell Publishing Ltd., 2006 (= New Directions in Aesthetics; 3), S. 5.

<sup>180</sup> Im Folgenden wird von Menschen ausgegangen, die lesen können. Die Zahl der Analphabet\*innen in Österreich ist unklar. Laut Medienberichten schwankt die Zahl zwischen 300.000 und 600.000. Vgl. Österreichischer Rundfunk.<http://oesterreich.orf.at/stories/56503/> Zugriff: 02.08.2011. Diesen Menschen ist der Zugang zum EWT erschwert, aber nicht gänzlich verwehrt. So könnte ihnen jemand das EWT vorlesen oder ihnen davon erzählen, weiters können sie durchaus aktiv mitspielen.

<sup>181</sup> Vgl. Aust, Hugo. Lesen. Überlegungen zum sprachlichen Verstehen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 31), S. XI. Interessanterweise stellt das Gehen, das Aust zum Vergleich heranzieht, das Herzstück des „dérive“ der Situationisten dar, und wird bewusst als Mittel zur Neuerfahrung eingesetzt, wie dies durch das Lesen des EWTs auch geschehen kann. Näheres zu dem Prinzip des dérive in Kapitel 4.6.1.

<sup>182</sup> Vgl. ebd. S. XII.

<sup>183</sup> Vgl. z.B. Schubert (1999), S. 18.

<sup>184</sup> Vgl. Berding, Uwe et al. Öffentlich nutzbar - aber nicht öffentliches Eigentum. Beobachtungen zum Alltag von Stadträumen im Schnittbereich öffentlicher und privater Interessen. In: Wehrheim, Jan (Hg.). Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtypus. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007 (= Stadt, Raum und Gesellschaft; 24), S. 97.

„Terror des Intimen“<sup>185</sup>. Parallel dazu wird eine Umkehrbewegung festgestellt: die Verschiebung als öffentlich empfundener Tätigkeiten in Innenräume.<sup>186</sup> Schubert nennt dies „Verhäuslichung“<sup>187</sup>. Selbst jene Innenräume, die auf den ersten Blick definitiv privat wirken, müssen sich einer genauen Betrachtung unterziehen, wie die bereits erwähnte Überlegung von Schroer zur Durchdringung privater Räume durch Medien zeigt. Einmal mehr erweist sich, dass die Dichotomie privat-öffentlich – und damit die Zurechenbarkeit verschiedener Verhaltensweisen zu einem der beiden Pole – nicht mehr zutrifft. In diesem Sinne kann Lesen nicht eindeutig klassifiziert werden; vielmehr ist es der Kontext, der es einmal mehr, einmal weniger öffentlich erscheinen lässt. Rauterberg sieht in der zunehmenden Vermischung von öffentlichen und privaten Bereichen den Grund für die Aufhebung von funktionaler Ortsgebundenheit: „Das Spezifische des Ortes verliert sich, alles kann überall geschehen.“<sup>188</sup> So auch Lesen.<sup>189</sup> Wenn nun die Begriffe Lesen und öffentlicher Raum miteinander in Verbindung gebracht werden, mag die erste Assoziation eine Lesung oder ein Vortrag sein. Lesen im öffentlichen Raum muss aber nicht zwangsweise für ein Publikum geschehen, sondern kann auch leise und für eine/n selbst erfolgen. Hier lassen sich die Lektüre von Printmedien und jene von Belletristik oder Sachbüchern unterscheiden, die beide nicht nur an explizit dafür vorgesehenen Orten, wie etwa einer Stadtbibliothek, geschehen. Zeitungen und Zeitschriften gehören untrennbar zu vielen Orten des öffentlichen Lebens, wie z.B. dem Kaffeehaus.<sup>190</sup> Dort gab es teilweise sogar eigene Lesezimmer, die Ruhe und Ungestörtheit garantieren sollten.<sup>191</sup> Gerade in Wien ist das Zeitunglesen in Kaffeehäusern nach wie vor beliebter Usus. Trotz solcher räumlicher Zuschreibungen – neben Kaffeehäusern sind hier etwa auch Bibliotheken und Lesesäle zu erwähnen – ist Lesen ein „mobiles“ Phänomen. Beim Lesen müssen nur die Minimalbedingung, Leser\*in und Lesestoff, vorhanden sein. Erstere\*r wird nicht nur über das Lesen-Können definiert. So betont Aust die Wichtigkeit dessen, was durch das Lesen erreicht wird: „Daß jemand lesen kann, stellt – im Augenblick gesehen – keine besondere Auszeichnung dar; nur was er daraus macht, welche Ergebnisse er

---

<sup>185</sup> Rauterberg, Hanno. Wohnzimmer ist überall. DIE ZEIT, H 03, (2002). In: [http://www.zeit.de/2002/03/Wohnzimmer\\_ist\\_ueberall](http://www.zeit.de/2002/03/Wohnzimmer_ist_ueberall) Zugriff: 18.07.2011.

<sup>186</sup> Problematisch ist die hier implizierte Gleichsetzung von Innenräumen mit privaten Räumen, damit könnten überdachte Räume nicht öffentlich sein.

<sup>187</sup> Schubert (1999), S. 19 unter Bezug auf Gleichmann.

<sup>188</sup> Rauterberg (2002).

<sup>189</sup> In weiterer Folge ist Lesen als inhaltliche Vertiefung gemeint – also die Lektüre von Zeitungen oder Zeitschriften oder Büchern – jedoch nicht das Betrachten und Überfliegen von Werbung, Flugblättern, Anzeigetafeln etc. Das EWT fällt trotz seines Bezugs zu Werbung in die erste Kategorie.

<sup>190</sup> Vgl. Thiele-Dohrmann, Klaus. Europäische Kaffeehauskultur. Düsseldorf u.a.: Artemis & Winkler, 1997, S. 78. Hier sei außerdem auf die Funktion, die Kaffeehäuser in Bezug auf Öffentlichkeit bei Habermas haben, verwiesen. Vgl. Habermas (1962), S. 45-46.

<sup>191</sup> Vgl. Heisse, Ulla. Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte. Hildesheim u.a.: Olms Presse, 1987, S. 137.

mit Hilfe des Lesens hervorbringt und welche Ziele er mittels des Lesens erreicht, qualifizieren ihn als Leser.“<sup>192</sup> Was durch eine Lektüre des EWTs erreicht werden soll und kann, wird in Kapitel 3.1.3. ausführlicher behandelt werden.

Der Lesestoff wiederum kann unterschiedliche Formen annehmen. Wem ein Buch zu schwer oder eine großformatige Zeitung zu umständlich zum Mitnehmen ist, die/der kann sich mit E-Books oder Online-Ausgaben am Handy behelfen. Die zunehmende Ersetzung des Printmediums durch internetfähige Handys, Tablet-Computer und E-Books erleichtert das ubiquitäre Lesen.<sup>193</sup>

Das Lesen kurzer Inhalte im öffentlichen Raum, wie es bei den snipcards vorkommt, erinnert an Helmut Seethalers Zettelgedichte. Der Wiener Zetteldichter Helmut Seethaler bringt, laut eigener Angabe seit 1974<sup>194</sup>, kleine kopierte Zettel mit Gedichten an verschiedenen öffentlichen Orten in Wien an. Beide Phänomene weisen Ähnlichkeit auf: Sowohl EWT als auch Zettelgedichte stellen eine Sonderform von Literatur im öffentlichen Raum dar, beide haben einen begrenzten Umfang und können durch Zufall<sup>195</sup> entdeckt und „gepflückt“<sup>196</sup> werden – mit Ausnahme aller jener Gedichte, die Seethaler mit Filzstift oder Edding an Baustellenzäune etc. malt<sup>197</sup>. Seethalers Tätigkeit des Anbringens der Zettel und Schriftzüge lässt sich auch als etwas Performatives verstehen. Auch wenn der Vorgang des Aufhängens für ihn rein zweckgebunden sein mag, haftet ihm etwas Theatrales an. Er stellt die Geste des Aushängens dar und verweist auf die Frage, wer öffentlichen Raum in welcher Form beschriften darf. In diesem performativen Charakter und in der Thematisierung von öffentlichem Raum eingeschriebenen Machtverhältnissen ähneln Seethalers Zettel dem EWT. In anderen, wesentlichen Punkten unterscheiden sie sich aber. Obwohl das Taschentheater auch dann als Kunstform funktioniert, wenn es nur gelesen wird, wohnt ihm eine eindeutige Spielaufforderung inne. Seethalers Gedichte sind bereits abgeschlossene Kunstwerke in sich,

---

<sup>192</sup> Aust (1983), S. X.

<sup>193</sup> Die Frage, ob Lesen im öffentlichen Raum eine Form der Aneignung desselben darstellt, indem es z.B. eine Straßenbahn als Leseort benützt, oder eher einer allgemeinen Beschleunigung des Lebens vor dem Hintergrund dauernder ökonomischer Verwertbarkeit entspricht, sei hier dahingestellt.

<sup>194</sup> Vgl. <http://www.hoffnung.at/hoffnung/indexneu.html> Zugriff: 26.7.2011, wo Seethaler den Beginn seiner Tätigkeit mit 1974 ansetzt.

<sup>195</sup> Die Komponente des Zufalls trifft bei den Zettelgedichten noch häufiger zu als beim EWT, da Seethaler seine Kunst überall in Wien aufschreiben oder aufhängen kann, während es bei den snipcards mit den snipboards festgelegte Ausgangsorte gibt.

<sup>196</sup> Seethalers Gedichte sind dazu da, gepflückt und gelesen zu werden, sein Buch heißt dementsprechend „Pflückbuch“ (Vgl. <http://www.hoffnung.at/hoffnung/indexneu.html> Zugriff: 26.7.2011). Auf der Homepage der snipcard (z.B. auf <http://www.snipcard.at/Neuigkeiten.html> Zugriff: 5.12.2011) wird von „Pflückerinnen und Pflückern“ gesprochen.

<sup>197</sup> Vgl. David-Freihsl, Roman. Der „Ver-Formungs-Verweigerer“. In: Der Standard, 31. Jänner/ 1. Feber 2009, S. 10.

implizierte Handlungsaufforderungen erfolgen höchstens in einem allgemeinen Aufruf zu aktivem Denken und Handeln. Seethaler steht außerdem in Konflikt mit der Stadt Wien und diversen Institutionen, deren Objekte er beklebt und beschriftet<sup>198</sup>, während snipboards im Einvernehmen mit den Betreiber\*innen des Standortes aufgestellt werden. Seine Kunst kostet mit Ausnahme seiner Bücher nichts.<sup>199</sup> Beim EWT hingegen fallen trotz der Kostenlosigkeit finanzielle Kriterien durchaus ins Gewicht. Der Unterschied zwischen den snipcards und ihrer ökonomischen Verwertbarkeit und den Zettelgedichten zeigt sich auch an den konkreten Orten, an denen Seethalers Gedichte aushängen, wie z.B. Baustellenumzäunungen und U-Bahnstationen. Hier kommen Menschen auch dann vorbei, wenn sie sich öffentliche Verkehrsmittel nicht leisten können. Ein Beispiel dafür sind Bettler\*innen, die häufig gerade in U-Bahnstationen anzutreffen sind, oder Gruppen von Migrant\*innen oder Obdachlosen die aus Mangel an anderen adäquaten Aufenthaltsräumen auch Plätze an Verkehrsknotenpunkten in Anspruch nehmen, so z.B. am Wiener Praterstern.

### 3.1.1. Lesestoff

Die unterschiedliche Form, die Bücher, Zeitungen und snipcards haben, stehen im Zusammenhang ihrer jeweiligen Verwendung.<sup>200</sup> Zeitungen lassen sich leicht falten, einstecken und mitnehmen; wiewohl sie mehrmals – oft auch von verschiedenen Leser\*innen – gelesen werden können, sind sie nicht in erster Linie dazu gedacht, dauerhaft haltbar zu sein. Dies trifft verstärkt auf Tageszeitungen zu, die von Archivierungen ausgenommen, temporären Lesestoff bieten. Bei Büchern, hingegen ermöglicht die Herstellungsweise, die u.a. die Verwendung von hochwertigem Papier und stabilen Buchrücken inkludiert, eine lange Aufbewahrung. Sie sind in dieser Weise gestaltet, um ohne Verschleißerscheinungen wiederholt gelesen werden zu können. Dies trifft auch auf Geräte zum Lesen von E-Books zu. Eine Werbe-snipcard nimmt eine Zwischenstellung ein: Sie wird erst ausrangiert, wenn sie eingelöst wurde und damit ihren Zweck erfüllt hat. Demgemäß ist die Qualität hinreichend, um für diesen Zeitraum der Handhabung standzuhalten. Wie bereits in Kapitel 2 untersucht,

---

<sup>198</sup> Im Feber 2010 wurde Seethaler für die Beschriftung einiger Steinplatten vor dem Museumsquartier zu zwei Monaten bedingter Haft verurteilt. Vgl. Schilly, Julia. Seethaler-Prozess - Der Poet und die RichterIn. In: [derstandard.at](http://derstandard.at), <http://derstandard.at/1266279165224/Nachlese-Seethaler-Prozess; Der-Poet-und-die-RichterIn> Zugriff: 28.7.2011.

<sup>199</sup> Vgl. Österreichische Nationalbibliothek. [http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestaende\\_det.php?id=seethaler](http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestaende_det.php?id=seethaler) Zugriff: 09.08.2011.

<sup>200</sup> Vgl. dazu Aust (1983), S. XII. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich z.B. die Veränderung der Lesematerialien, die in der Erfindung des Buchdruckes und des Buches ihren Höhepunkt fand, sehen. Vgl. Manguel (2000), S. 151 ff.

ordnen sich Form und Aufmachung der snipcard, aber auch teilweise des EWTs, der Funktion der snipcard als Werbemedium unter. Die Gestaltung der snipcards erfüllt weiters den Zweck, für Eingeweihte als snipcard erkennbar zu sein.

### 3.1.1.1. Lesestoff im öffentlichen Raum

Ein reziproker Zusammenhang besteht nicht nur zwischen Form und Verwendungszweck, sondern auch zwischen Form und Zugang zu dem jeweiligen Lesestoff. Im Gegensatz zu Handy, E-Books etc. die im Regelfall aus dem Besitz des sie verwendenden Menschen stammen, und daher von ihm mitgenommen worden sind, können Zeitungen im öffentlichen Raum aufgelesen werden. Leser\*innen können sie in einer Trafik kaufen, gratis aus Verteilerboxen an Haltestellen entnehmen oder in der Straßenbahn – von den Vor-Leser\*innen hinterlassen – finden. Auch Bücher können im öffentlichen Raum angeeignet werden. So gibt es den Brauch, Bücher sowie andere Gegenstände, die man nicht mehr benötigt, im Gang oder Stiegenhaus eines Wohnhauses zur freien Entnahme zu hinterlegen. Neben derartigen inoffiziellen Tauschbörsen versorgen auch Aktionen wie etwa „Eine STADT. Ein BUCH.“ der Stadt Wien, in deren Rahmen seit 2002 einmal im Jahr Gratisexemplare eines Buches verteilt werden, die Wiener\*innen mit Lesestoff.<sup>201</sup> Auch „bookcrossing“ – eine 2001 in Amerika initiierte Aktion, die darauf beruht, dass man Bücher „freilassen“, das heißt an unterschiedlichen Orten im öffentlichen Raum deponieren und sie so für andere Leser\*innen zugänglich machen kann – erhöht die Wahrscheinlichkeit, im öffentlichen Raum Bücher zu finden. Als ubiquitäres Phänomen kann es überall dort geschehen, wo man ein Buch ablegen kann. Zusätzlich existieren sogenannte „Obcz“, offizielle Bookcrossing-Zonen, die als solche kenntlich gemacht sind.<sup>202</sup> In Wien finden sich derartige Zonen z.B. im Café Einstein im 1. Bezirk oder in Gestalt eines offenen Bücherschranks, wie er z.B. im 7. Bezirk Ecke Zieglergasse und Westbahnstraße zu finden ist.<sup>203</sup> Dieser offene Bücherschrank ist gleichzeitig Teil eines vom Künstler Franz Gassner initiierten Projekts, das noch zwei weitere Bücherschränke am Brunnenmarkt sowie beim Heinz Heger Park umfasst.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Vgl. Eine STADT. Ein BUCH. <http://www.einestadteinbuch.at/> Zugriff: 29.07.2011.

<sup>202</sup> Vgl. BookCrossing Österreich. <http://www.bookcrossing.at/> Zugriff: 29.07.2011.

<sup>203</sup> Vgl. ebd.

<sup>204</sup> Vgl. Offener Bücherschrank. <http://www.offener-buecherschrank.at/> Zugriff: 02.08.2011. Trotz Nachfrage aus weiteren Bezirken werden aus Geldmangel keine zusätzlichen Kästen errichtet. Vgl. O.A.. Aus für offenen Bücherschrank. In: [kurier.at](http://kurier.at/nachrichten/wien/4065830.php). <http://kurier.at/nachrichten/wien/4065830.php> Zugriff: 02.08.2011.

Eine EWT-Karte kann ebenso zufällig gefunden werden wie ein Bookcrossing-Buch, etwa wenn ein/e vorherige/r Leser\*in sie auf einer Parkbank liegengelassen hat, oder aber auch intentional selbst vom snipboard genommen werden wie eine Zeitung aus einer Gratis-Verteilerbox. Beide Arten der Verteilung benötigen öffentlichen Raum.

### 3.1.1.2. Das EWT im Vergleich mit anderen snipcards

Eine Karte mit Werbeinhalt lässt sich in den meisten Fällen schneller lesen als eine des Taschentheaters. Dies ist u.a. dem Umstand geschuldet, dass auf der Vorderseite der meisten Werbekarten verhältnismäßig wenig Information abgedruckt ist – oft handelt es sich nur um ein Logo, einen Satz oder ein Bild, das Interesse wecken oder wiedererkennbar sein soll.<sup>205</sup> Das EWT braucht derartigen Ansprüchen nicht in dieser Form zu genügen: Auch wenn eine grundsätzliche Wiedererkennbarkeit der Bekanntheit des Taschentheaters nicht schadet, ist es nicht im gleichen Maß wie Werbung davon abhängig. Das jeweilige EWT-Stück beginnt bereits auf der Vorderseite, die darüberhinaus kein Bild oder Logo enthält. Der Unterschied zwischen Werbe-snipcards und dem EWT ist meistens auf den ersten Blick ersichtlich.



Abb. 4. Snipcards, die zur Werbung dienen und Szene 1 des Taschentheaters.

Auf der Rückseite setzt sich dieser Unterschied fort: Das Taschentheater bietet nun Anmerkungen und Text, während Werbekarten die Informationen bedacht knapp halten. Das Taschentheater ist also im Vergleich zu anderen snipcards aufwändiger zu lesen, dennoch dauert der Lesevorgang selbst höchstens ein paar Minuten. Aust erkennt eine Prägung des Leseprozesses durch den Lesestoff als gegeben an.<sup>206</sup> Im Fall des Taschentheaters wirkt sich

<sup>205</sup> Die Vorderseite soll „möglichst plakativ“ gestaltet sein. <http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 22.1.2011.

<sup>206</sup> Vgl. Aust (1983), S. XII.

die Kürze des zu Lesenden auf die Kürze des Lesevorgangs aus, der dadurch ohne Komplikationen und großen Aufwand in die Abläufe von Leser\*innen im öffentlichen Raum eingebunden werden kann. Hier gehen wir davon aus, dass das Lesen an Ort und Stelle, also in unmittelbarer Nähe eines snipboards erfolgt. Die Standorte befinden sich häufig in Durchgangsbereichen, deren Funktionalität im raschen Durchqueren, nicht in längerem Verweilen besteht, und somit einen Zeitdruck erzeugt. An anderen Leseorten wie etwa in einem Kaffeehaus oder auf einer Parkbank herrscht zwar kein solcher Zeitdruck, dennoch erscheint die Kürze des EWTs als typisch für öffentlichen, in Hinblick auf Konsum geplanten Raum. Hierin offenbart sich wieder das Oszillieren des Taschentheaters zwischen Vermarktungsstrategien und subversiver Spielerei.

### **3.1.1.3. Das EWT im Vergleich mit anderen Theaterstücken**

Die Lektüre des Taschentheaters unterscheidet sich wesentlich von jener anderer Theaterstücke. Prinzipiell lassen sich zwei Kategorien abgrenzen, anhand derer dies untersucht wird: die Umstände des Lesens einerseits und die Beschaffenheit des Gelesenen andererseits.

Wie jeder andere Lesestoff auch, können sowohl EWT als auch andere Theaterstücke zuhause oder im öffentlichen Raum gelesen werden. Der Standort der snipboards macht den öffentlichen Raum als Leseort des Taschentheaters jedoch wahrscheinlich. Durch diese Implizierung des Verwendungsortes unterscheidet sich das EWT von anderen Theatertexten. Diese sind außerdem für gewöhnlich in einen Bezugsrahmen einzuordnen: Autor\*innen-Namen, Entstehungszeit, Verlag und etwaige Zusatzinformationen geben Aufschluss über den Hintergrund des jeweiligen Stückes. Selbst wenn die/der Schriftsteller\*in oder der Verlag unbekannt sein sollten, spricht die Tatsache der Veröffentlichung in einem Buch für einen gewissen Status. Manguel zählt einige dieser äußerlichen Elemente auf, anhand derer wir Lesematerial klassifizieren und einordnen können: „Bücher geben sich durch ihren Titel zu erkennen, ihren Autor, ihren Platz im Katalog oder im Regal, durch die Gestaltung des Umschlags. [...] Ich schließe vom Einband auf das Buch; ich beurteile ein Buch nach seinem Äußeren.“<sup>207</sup> Diesen Rahmen bildet beim EWT einmal mehr die snipcard: formal durch das snipboard mit den anderen Karten, inhaltlich durch die Konnotation der Werbung. Trotz der zunehmender Verbreitung der snipcard ist dieser Kontext nicht gleich gut bekannt wie jener eines Buches. Es lassen sich also zunächst zwei Arten von Leser\*innen des EWTs

---

<sup>207</sup> Manguel (2000), S. 151.

unterscheiden: jene, die die snipcard nicht kennen, und jene, die das sehr wohl tun. Erstere können auf keine Erfahrung und auf kein Wissen zurückgreifen, um das Taschentheater einzuordnen. Sie sehen eine kleine Karte, zum Verständnis deren Ursprungs oder Zwecks sie nichts anwenden können, als das, was die Karte selbst an Informationen anbietet. Der Titel „Erstes Wiener Taschentheater“ verdeutlicht zwar, dass es sich um Theater handelt, lässt aber Fragen offen, weil sich das EWT in Vielem von gängigen Theatertexten unterscheidet.

In diesem Fall sind aber die Leser\*innen der zweiten Gruppe nicht unbedingt im Vorteil: Sie bringen das Taschentheater möglicherweise mit Werbung in Verbindung, die aber beim EWT inhaltlich keine Rolle spielt. Das Wissen, dass das Taschentheater eine snipcard ist, trägt also nur bedingt zu dessen Verständnis bei. Nun könnte jemand auch unabhängig des Kontextes der snipcard über das Taschentheater Bescheid wissen. Aufgrund fehlender Thematisierung des Phänomens etwa in den Medien ist dies aber nicht sehr wahrscheinlich. Bei einer Internet-Suche nach dem Begriff „Erstes Wiener Taschentheater“ finden sich meistens bloße Erwähnungen, etwa als Beispiel der snipcard oder im Lebenslauf von Philipp Mosetter, jedoch keine inhaltlichen Beschreibungen. Die einzige Auseinandersetzung scheint ein Vortrag von Mosetter im Feber 2011 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe zu sein, der unter dem Titel „Eine Grammatik des Scheiterns“ auch das EWT behandelte.<sup>208</sup>

Wir können also davon ausgehen, dass der Großteil der Leser\*innen dem Taschentheater ohne hilfreiches Vorwissen gegenübertritt.

### 3.1.2. Leseprozess

Der Leseprozess ist, wie bereits angemerkt, nicht nur von der Beschaffenheit des Lesestoffes, sondern auch von den Gegebenheiten der Lesesituation abhängig. Chartier stellt fest, „[...] daß die Bedeutungen der Texte von den Formen und den Umständen abhängen, durch die ihre Leser (oder Hörer) sie rezipieren und sich aneignen.“<sup>209</sup> Gleichzeitig wirkt sich der Leseprozess also auf die Bedeutungsgewinnung aus.

Ein diesen Prozess beeinflussender Faktor bei der Lektüre des EWTs ist der öffentliche Raum. Gleich wie Leser\*innen in ihren Wohnungen oder Häusern eigene Leseplätze haben mögen, können sie sich im öffentlichen Raum entweder einen ihnen gemütlich erscheinenden

---

<sup>208</sup> Vgl. Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe. <http://www.kunstakademie-karlsruhe.de/index.php?id=8&item=296> Zugriff: 30.11.2011.

<sup>209</sup> Chartier, Roger et al. (Hg.). Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt a.M. u.a.: Campus-Verlag u.a.: 1999, S. 12.

Ort wie ein Kaffeehaus oder eine Parkbank suchen oder das EWT noch beim snipboard stehend lesen. Die Frage, wie genau der gewählte Ort auf den Prozess der Lektüre einwirkt, lässt sich nicht exakt beantworten. Öffentlichem Raum als Ort des Lesens wohnen aber mit großer Wahrscheinlichkeit einige jener Merkmale inne, die sich auch im Inhalt des EWTs widerspiegeln: Es gibt andere Menschen, Begegnungen und Konfrontationen, Lärm und Ereignisse, die sich um die lesende Person herum abspielen. Diese/r Leser\*in ist untrennbar mit dem Leseprozess verknüpft, wie die literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung deutlich gezeigt hat. Auch de Certeau versteht Leser\*innen nicht als passive Rezipient\*innen, sondern gesteht ihnen aktive Teilhabe zu.<sup>210</sup> „Er [der Leser, Anm.d.Verf.] erfindet in den Texten etwas anderes als das, was ihre ‚Intention‘ war. [...] Er kombiniert ihre Fragmente und schafft in dem Raum, der durch ihr Vermögen, eine unendliche Vielzahl von Bedeutungen zu ermöglichen, gebildet wird, Un-Gewußtes.“<sup>211</sup> Der gelesene Text kann seinen Sinn – je nach Leser\*in – verändern. „Ob es sich nun um eine Zeitung handelt oder um Proust, der Text bekommt seine Bedeutung nur durch die Leser; er verändert sich mit ihnen; er wird nach Wahrnehmungscodes gegliedert, die ihm selber nicht geläufig sind.“<sup>212</sup> Chartier definiert diese Abhängigkeit des Textes von der/dem Leser\*in als eine der zwei grundlegenden Ideen, auf denen einige der Überlegungen in „Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm.“ basieren. In diesem Sinne muss das EWT nicht zwangsläufig als zu spielendes Theaterstück verstanden werden; vielmehr können sich aus der Lektüre eigene, individuell unterschiedliche Bedeutungen ergeben. Dies deckt sich mit Chartiers zweiter Annahme, die darin besteht, dass die von am Text beteiligten Personen (wie Autor\*in, Verleger\*in etc.) intendierte Bedeutung nicht zwingend kongruent mit jener sein muss, die die Leser\*innen für sich herausfiltern.<sup>213</sup> Die Absicht Mosesters, ein kleines Theaterstück zu schaffen (das in weiterer Folge gespielt werden kann), muss eben nicht als solche erkannt werden. Die Leser\*innen können es anders auffassen: als schräge Literatur, mit der sie nichts anzufangen wissen, als Rätsel, als Werbung etc. Entsprechend dieses individuell unterschiedlichen Verständnisses gestaltet sich die – eventuell erfolgende – weitere Verwendung des EWTs.

---

<sup>210</sup> Vgl. de Certeau (1988), S. 299-300, der den Begriff des Textes – und damit auch jenen des Lesens – erweitert versteht und so z.B. Fernsehen als Lesen begreift.

<sup>211</sup> Ebd. S. 300.

<sup>212</sup> Ebd. S. 301-302.

<sup>213</sup> Vgl. Chartier (1999), S. 11.

### 3.1.3. Funktion des Lesens

Lesen erfüllt einen offensichtlichen Zweck: das Entziffern von Zeichen. Dies kann zur Informationsgewinnung, Unterhaltung etc. geschehen. Abgesehen davon beeinflusst es verschiedene andere Aspekte. „Man kann einen Ort verwandeln, indem man dort liest.“<sup>214</sup> Manguel meint damit verschiedene Lesegewohnheiten bekannter Leser\*innen, die unterschiedliche Orte bevorzugten: Marcel Proust etwa, der sich gerne in das Esszimmer zurückzog, bevor es von der Köchin in Beschlag genommen wurde.<sup>215</sup> Interessanterweise ist es oft die Abgeschlossenheit, das Private und Ruhige, das einen guten Leseplatz auszumachen scheint, wobei das Schlafzimmer erst im 19. Jahrhundert allmählich zu einem dieser Orte geworden ist.<sup>216</sup>

Dem Lesen wohnt eine transformierende Kraft inne, die nicht nur den konkreten Leseort vergessen, sondern auch Umgebungen und Umstände in einem anderen Licht erscheinen lässt. Dass dies für gefährlich gehalten wurde, zeigen die omnipräsenten Versuche politischer Systeme, die dem jeweiligen Regime bedrohlich erscheinende Literatur zu verbieten.<sup>217</sup> Sie bestätigen das Potential der Lektüre, Wirklichkeit zu werden, sei es durch Denken oder durch Handeln. In Bezug auf die Sklaven, denen z.B. in South Carolina das Lesen per Gesetz verboten war, schreibt Manguel: „[...] Lesen ist eine *Kraft*, wer nur ein paar Worte lesen lernt, der kann bald alle Worte lesen und, schlimmer noch, über diese Worte nachdenken und schließlich seine Gedanken in die Tat umsetzen.“<sup>218</sup> Transformierende und politische Funktion gehen miteinander einher; die Fähigkeit, anders wahrzunehmen ist gleichsam die Grundlage für politisches Denken.

Um die Funktionen des Lesens in Bezug auf das Taschentheater zu betrachten, erscheint es hilfreich, dieses für den Moment als in sich abgeschlossene Kunstwerk zu behandeln, das durch Lesen zur Gänze erschlossen werden kann.

Zu erwähnen ist auch, dass das EWT sich einer Funktion verweigert, die Büchern immer wieder zukommt, nämlich jener als Statussymbol. Es lässt sich nicht als Beweis für Kultiviertheit oder interessiertes, intelligentes Erscheinen instrumentalisieren, wie dies bei

---

<sup>214</sup> Manguel (2000), S. 181.

<sup>215</sup> Vgl. ebd.

<sup>216</sup> Vgl. ebd. S. 189.

<sup>217</sup> Vgl. ebd. S. 328. Als einige der vielen Beispiele von literarischer Zensur seien jene des Pinochet-Regimes in Chile und jene der Nationalsozialisten in Deutschland und Österreich genannt. In der Literatur selbst behandelt u.a. Ray Bradbury in „Fahrenheit 451“ das Thema. Truffaut verfilmte den Roman mit Oskar Werner in der Hauptrolle 1966.

<sup>218</sup> Ebd. S. 328.

Büchern der Fall sein kann.<sup>219</sup> Es ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen, dass das EWT bei ausreichender Bekanntheit Zeichen besonderer Kenner\*innenschaft sein und damit für „Eingeweihte“ als distinktives Statussymbol fungieren könnte.

### **3.1.3.1. Veränderte Wahrnehmung des öffentlichen Raums**

Das Lesen des Taschentheaters ist nicht vergleichbar mit dem Lesen von Hinweisschildern, das zur Orientierung geschieht, oder mit dem Lesen von mitgebrachten Büchern im öffentlichen Raum. Auf den ersten Blick scheint es sich nahtlos in einen öffentlichen Raum einzuordnen, der dem Grundgedanken ökonomischer Verwertbarkeit unterliegt. Durch die Verortung auf einem snipboard kann man das EWT kaum finden, ohne auch auf werbende snipcards aufmerksam zu werden. Der Leseprozess geht schnell vonstatten, im Anschluss kann der – durch den Standort der snipboards in Kaffeehäusern, Museen etc. wahrscheinliche – Konsum fortgesetzt werden.

Dennoch vollzieht sich im Prozess des Lesens des EWTs eine Verschiebung in der Wahrnehmung des jeweiligen öffentlichen Raums. Dies geschieht in Hinblick auf öffentlichen Raum als jenen konkreten Ort, an dem gelesen wird. Da es sich um einen spontanen Akt handelt, wird der Leseort wahrscheinlich nicht mit Bedacht gewählt. Er enthält möglicherweise Elemente, die man ansonsten zu vermeiden sucht wie etwa viel Bewegung und Geräusche. Auch inhaltlich wirft das EWT einiges an Fragen auf; im Gegensatz zu seinem geringen Umfang, der den Leseprozess in kurzer Zeit ermöglicht, entzieht es sich einem schnellen Verstehen. Für diese Denkleistung wäre Ruhe hilfreich, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht gegeben ist. Den Leser\*innen, deren Ziel sich von einer räumlichen Fortbewegung (z.B. das Durchqueren eines Ganges, in dem ein snipboard steht) zum Lesen hin verschoben hat (wenn das EWT auf dem snipboard entdeckt wurde), bietet sich nun die Möglichkeit, die etwaig herrschende Hektik anders wahrzunehmen. Parallel zur Gewinnung neuer Perspektiven in Bezug auf den öffentlichen Raum ergeben sich auch neue Sichtweisen auf den Vorgang des Lesens selbst, die individuell unterschiedlich sein können. So können sich Leser\*innen z.B. damit auseinandersetzen, was für sie eine angenehme Lese-Situation ist. Laut, Gabriele Klein „[...] sind gerade jene künstlerischen Produktionen gefragt, die die ästhetische Dimensionen des Städtischen – im Sinne eines anderen Wahrnehmens, Erkundens und Sehens – in Augenschein nehmen und die Möglichkeiten einer Utopie der

---

<sup>219</sup> Vgl. Manguel (2000), S. 250-251.

Stadt und der Stadtmenschen befragen.<sup>220</sup> Das Lesen des Taschentheaters bietet zwar keine konkreten Utopien, ermächtigt aber die Leser\*innen ihr eigenes Lese-Verhalten sowie ihre Wahrnehmung des öffentlichen Raums zu untersuchen und zu schulen.

### 3.1.3.2. Lesen als „silent performance“

Das Lesen des EWTs stellt nicht nur eine Vorstufe zu und Bedingung für das Spielen desselben dar, sondern kann mit Kivy selbst als Aufführung<sup>221</sup> betrachtet werden. Er stellt eine Theorie auf, der zufolge Lesen (insbesondere stilles, für sich-Lesen<sup>222</sup>) mehr Parallelen zu Aufführungen aufweist, als auf den ersten Blick ersichtlich ist.<sup>223</sup> Kivy nimmt Bezug auf die von Nelson Goodman getroffene Einteilung: Dramen gehören der Kategorie der „allographischen“<sup>224</sup> Künste an; im Gegensatz zu den „autographischen“<sup>225</sup> Künsten handelt es sich hier nicht um ein „[...] solitary, easily identifiable physical object, located in both spatial and temporal dimensions.“<sup>226</sup> Bei autographischen Künsten wie der Malerei existiert ein Original (und eventuelle Fälschungen). Bei allographischen Künsten, Kivy nennt Musik als Beispiel, gibt es kein anfassbares Objekt, weswegen ein allographisches Kunstwerk sich auch an zwei Orten gleichzeitig befinden kann, wie es z.B. bei der Aufführung von Symphonien

---

<sup>220</sup> Klein, Gabriele. Die Stadt als Szene. Zur Einführung. In: Dies. (2005), S. 17. Klein argumentiert dies vor dem Hintergrund, dass sich die moderne Stadt nicht mehr über den Gegensatz zum Ländlichen definiert, da die Idee des idyllischen ländlichen Gegenpols an Berechtigung verloren hat.

<sup>221</sup> Zu beachten ist der sprachliche Unterschied: Kivy verwendet das englische „performance“, dessen adäquate Übersetzung jedoch eher „Aufführung“ als das in der deutschen Sprache gebrauchte „Performance“ ist. In weiterer Folge verwende ich deshalb das Wort „Aufführung“. Vgl. Kivy, Peter. The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature. Malden u.a.: Blackwell Publishing Ltd., 2006 (= New Directions in Aesthetics; 3).

<sup>222</sup> Die erste Erwähnung des stillen Lesens findet sich unter dem Vorzeichen seiner Ungewöhnlichkeit bei Augustinus. Vgl. Manguel (2000), S. 57.

Mutmaßungen, wann und in welchem Maß es vermehrt auftrat, differenzieren und werden oft mit Entwicklungen belegt, die das stille Lesen erleichterten sollten; so etwa bei Manguel, der die Zerteilung der ursprünglich zusammen geschriebenen Worte in Zeilen, eine „per cola et commata“ genannte Technik, sowie die im 9. Jahrhundert einsetzende Einführung der Wortzwischenräume und die im 10. Jahrhundert angewandte Einfärbung der ersten Zeile eines Abschnittes nennt. Vgl. ebd. S. 64-65. Auch Chartier setzt den Übergang zum leisen Lesen im Frühmittelalter an. Vgl. Chartier (1999), S. 32.

Wie so oft stellt sich die Frage nach Henne oder Ei. Während Manguel die Verbreitung des stillen Lesens als Grundlage für die Entwicklung des veränderten Schriftbildes sieht, kehrt Saenger die Reihenfolge der Prämissen um. Laut ihm entwickelte sich das stille Lesen erst aus der Worttrennung, die er wiederum früher, bereits im 7. Jahrhundert, ansetzt. Vgl. Saenger, Paul. Space Between Words. The Origins of Silent Readings. Stanford: Stanford University Press, 1997 (= *Figurae*), S. 6 und S. 13. Nach Saenger war die Verbreitung des stillen Lesens bereits im 13. Jahrhundert im Aufkommen begriffen. Vgl. ebd. S. 257.

<sup>223</sup> Vgl. Kivy (2006), S. 1.

<sup>224</sup> Goodman, Nelson. Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997 [1969] (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1304), S. 113.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Kivy (2006), S. 2.

geschehen kann.<sup>227</sup> Es gibt einen „score“<sup>228</sup>, bei Musik wären dies die Noten, die mit jeder Aufführung quasi erfüllt werden.<sup>229</sup> Für den Zusammenhang zwischen Werk und Aufführung bedient sich Kivy bei Platon: Jede Aufführung eines Theaterstückes ist ein Zeichen („token“) der Idee des Stückes.<sup>230</sup> Analog dazu stellt jedes Lesen eines Romans ebenfalls ein eigenes Zeichen des literarischen Werkes dar.<sup>231</sup> Kivy zufolge entwickelten sich „read literature“<sup>232</sup> aus „performed literature“<sup>233</sup>, als Beispiel dienen ihm die homerischen Epen, die, wie alle Lyrik im antiken Griechenland, ursprünglich rezitiert oder gesungen wurden.<sup>234</sup>

Er argumentiert weiter, dass der Genuss von Lyrik im antiken Griechenland immer in Form einer Aufführung geschah.<sup>235</sup> „All reading then was [...] performance or the audition of performance.“<sup>236</sup> Die – unter anderem auch aufgrund der Seltenheit von Büchern – häufigste Art war, einem öffentlichen Vortrag eines Rhapsoden zuzuhören.<sup>237</sup> Weiter folgert Kivy, der Idee von Lesen als *Zeichen* eines Werkes entsprechend, dass, selbst wenn jemand im Besitz eines Buches wäre und aus diesem für sich allein laut läse, dies eine Aufführung – wenn auch eine minimale – wäre.<sup>238</sup> „[...] [O]ne way you can experience and enjoy a poem is to recite it, which is to say, perform it to yourself.“<sup>239</sup> Kivy sieht also das stille Lesen auch als aufgeführte Lyrik (egal in welcher Form; ob als öffentliches Rezitieren oder als für sich selbst laut- Lesen), und in diesem Sinne eben auch als Aufführung.<sup>240</sup>

Die Tatsache, dass die/ der Leser\*in alleine als Publikum reicht, damit von einer Aufführung gesprochen werden kann, erweist sich in zweierlei Hinsicht als interessant. Auf der einen Seite klassifiziert sich damit bereits das Lesen des EWTs als Aufführung und hat damit schon in diesem Stadium theatralen Charakter. Auf der anderen Seite schließt eine derartige Lesepraxis an die Frage nach eventuell vorhandenem Publikum beim gespielten EWT an, die in Kapitel 4.5. untersucht werden wird.

---

<sup>227</sup> Vgl. Kivy (2006), S. 2.

<sup>228</sup> Ebd.

<sup>229</sup> Vgl. ebd.

<sup>230</sup> Vgl. ebd. S. 3.

<sup>231</sup> Vgl. ebd. S. 4.

<sup>232</sup> Ebd. S. 6.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Vgl. ebd. S. 7. Vgl. Betreffend der üblichen mündlichen Lesart auch Saenger (1997), S. 1 und Chartier (1999), S. 19.

<sup>235</sup> Vgl. ebd. S. 15.

<sup>236</sup> Ebd. S. 16.

<sup>237</sup> Vgl. ebd. S. 11 und S. 15. In Platons „Ion“ sagt Sokrates dem gefeierten Rhapsoden Ion: „Der Rhapsode muss ja zum Vermittler für des Dichters Gedanken den Zuhörern werden.“ Platon. Ion. Griechisch-deutsch herausgegeben von Hellmut Flashar. München: Ernst Heimeran Verlag, 1963 (= Tusculum Bücherei), S. 7.

<sup>238</sup> Vgl. Kivy (2006), S. 12. Kivy erweitert den Begriff der Aufführung hier und bezieht sogar Proben als Teil einer Aufführung für sich selbst mit ein, da Selbstbeobachtung – um eventuelle Fehler erkennen und beseitigen zu können – eine wesentliche Komponente jeden Probenprozesses ist. Vgl. ebd. S. 14.

<sup>239</sup> Ebd. S. 15.

<sup>240</sup> Vgl. ebd. S. 18.

## 3.2. Inhaltliches

### 3.2.1. Einbruch des Realen

In Bezug auf die Verknüpfung von Alltag und Kunst hat das EWT Gemeinsamkeit mit der historischen Theateravantgarde, die laut Fischer-Lichte u.a. dadurch gekennzeichnet ist, dass sie Kunst und Leben zueinander in Verbindung setzt.<sup>241</sup>

#### 3.2.1.1. Sprachliche Elemente

Das EWT verwendet eine einfache, aus dem Alltag vertraute Sprache. Auf Fremdwörter oder komplizierte Satzkonstruktionen wird großteils verzichtet, woraus eine relativ gute Verständlichkeit resultiert. Mosetter hat diese nicht intendiert, und ihr dementsprechend die Wortwahl angepasst, sondern ungeachtet einer etwaigen Leser\*innenschaft geschrieben.<sup>242</sup> Auch die Titel sind sprachlich kurz und prägnant gehalten, dennoch wohnt ihnen eine gewisse Vielschichtigkeit inne. Sie sind teilweise im Versmaß verfasst, z.B. bei Stück 14: „Katzen weinen nicht“, dadurch sind sie laut Mosetter „[...] vor allem [...] eine Art Musik.“<sup>243</sup> Ob das Versmaß als solches identifiziert wird oder nicht, hängt von den Leser\*innen ab.

Auf inhaltlicher Ebene stechen philosophisch-absurde Kommentare heraus, die das Ende mancher Stücke bilden. So z.B. bei Stück 5: „In dem Moment entdecken Sie, dass sie tief in einer ewig währenden Zweisamkeit stecken.“ Manche Schlussbemerkungen setzen eine gewisse Bildung der Leser\*innen voraus. Stück 14 „Katzen weinen nicht“ verweist auf „Schrödingers Katze“, ein Gedankenexperiment der Quantenphysik.

Trotz Mosetters Versicherung, dass das Taschentheater für alle gleichermaßen gedacht sei, verwendet er eine rein männliche sprachliche Form. Das zeigt sich bei allen Karten auf die gleiche Weise, die Rede ist immer von einem „Hauptdarsteller“. Weitere Protagonist\*innen wie etwa die Passanten und die junge Mutter in Szene 1, der Bahnhofsvorsteher in Stück 7 oder der Nachbar in Stück 14 haben explizite Geschlechtszuschreibungen. Szene 4 hingegen lässt aufgrund der sprachlichen Neutralität der Begriffe „Ihre geliebte Begleitung“ und „Ihre Liebe“ offen, welches Geschlecht die Angesprochenen haben.

---

<sup>241</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika. Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen u.a.: Francke, 1997, S. 14.

<sup>242</sup> Vgl. Aust (1983), S. 11, der eine absichtlich den Leser\*innen angepasste Sprache für überflüssig hält.

<sup>243</sup> Interview mit Mosetter.

Auffallend sind die Frauenrollen: eben erwähnte junge Mutter oder die „hübsche Kellnerin“, die den weiblichen Gegenpart zum „voluminösen Wirt“ in Stück 13 gibt oder die „Nutten“ in Stück 10. Während sich die Nichtverwendung von geschlechtergerechter Sprache noch aus schriftstellerischen oder persönlichen Gründen erklären ließe, offenbart sich in der Rollenzuschreibung ein etwas veraltetes Bild von Geschlechterrollen. Aufgrund des Interviews mit Mosetter kann man aber davon ausgehen, dass es sich hierbei eher um die unabsichtliche Manifestation eines etwas männerzentrierten Weltbildes handelt, als um einen bewussten Ausschluss von Frauen. Es ist außerdem nicht anzunehmen, dass weibliche Leser\*innen sich weniger angesprochen fühlen. Dies mag mit der Tatsache erklärbar sein, dass geschlechtergerechte Sprache immer noch nicht gesellschaftlicher Usus ist, und zweitens an den Orten und Handlungen liegen, die so gewählt wurden, dass sie für Frauen genauso passend sind wie für Männer.

### 3.2.1.2. Alltagsmomente

Inhaltlich kreist das Taschentheater um jene Momente des Alltags, die vielen bekannt und nachvollziehbar sind: Begegnungen und Gespräche mit anderen Menschen in Parks, Wirtshäusern oder auf der Straße. Das Sujet des Alltags ergab sich für Mosetter aus dem Wunsch, die Inhalte so zu gestalten, dass sie für alle immer passen.<sup>244</sup>

Das Phänomen, den Alltag in den Fokus des Theaters zu stellen, entspricht dem, was Hentschel „[...] das Paradigma der Wirklichkeit, des Realen, der ‚Wahrheit‘ und der Unmittelbarkeit [...]“<sup>245</sup> nennt. Hentschel verortet dieses Paradigma in Performances, und proklamiert eine Annäherung zwischen diesem und dem oft klassischen Theater zugeschriebenen Als-ob-Paradigma.<sup>246</sup>

„In dem Maße, in dem sich dieses Theater gegenüber den Erfahrungen des so genannten Realen öffnet, es auf die Bühne bringt oder aber Alltagsräume zur Bühne macht, verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen Theater und Performance, zwischen Theater und Nicht-Theater, sondern scheinbar auch die bisher als unverrückbar geltenden Grenzen zwischen der Hochkultur des professionellen Theaters und der Soziokultur theaterpädagogischer Arbeit.“<sup>247</sup>

<sup>244</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

<sup>245</sup> Hentschel, Ulrike. Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Klein, Gabriele et al. (Hg.). Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript, 2004 (= TanzScripte; 1), S. 135.

<sup>246</sup> Vgl. ebd. S. 135-136.

<sup>247</sup> Ebd. S. 136. Der Bezug, den Hentschels Überlegungen auf theaterpädagogische Arbeit nehmen, ist insofern interessant, als das EWT sich auch mit den Grenzen zwischen institutionellem Theater und Laientheater auseinandersetzt.

Auch die Performance-Gruppe Rimini Protokoll lotet die Grenze zwischen Inszenierung und Realität aus, indem sie mit „Experten des Alltags“<sup>248</sup> arbeitet. So z.B. bei dem Projekt „100 Prozent Wien – eine statistische Kettenreaktion“, das 2010 bei den Wiener Festwochen aufgeführt wurde.<sup>249</sup> Auf der Bühne fanden sich 100 Wiener\*innen, die sich stellvertretend für ganz Wien als sie selbst präsentierten. Durch eine Vorstellungsrunde sowie die Beantwortung von persönlichen Fragen<sup>250</sup> etc. gewann das Publikum ein Bild von den Individuen, die in ihrer Gesamtheit der nüchternen Statistik über eine Großstadt Leben einhauchen sollte. Die Darsteller\*innen erzählen nicht etwa von ihren ausgefallensten Erlebnissen und Abenteuern, sondern von trivialen Dingen wie Tagesabläufen, Vorlieben etc.

Was wir vielleicht im Rahmen eines Gespräches auf der Straße als langweilig empfinden, bekommt durch den Rahmen einer Theateraufführung neue Bedeutung. Dieses Phänomen stellt sich auch beim Lesen des Taschentheaters ein. Anstelle von Ereignissen, die ihrer eigenen Lebenswelt fremd sind, erzählt das EWT von Geschehnissen und Begegnungen, die den Leser\*innen bekannt und vertraut sind. Was auf den ersten Blick als banal oder uninteressant abgetan werden könnte, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als differenzierte Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen. Die von Sanio – in Bezug auf Marquard – konstatierte Parallelbewegung zwischen der „[...] zunehmende[n] Fiktionalisierung der Wirklichkeit [...]“<sup>251</sup> und dem Realitätsbezug der Kunst findet sich auch beim Taschentheater: Während Mosetter das Reale, den Alltag in öffentlichen Räumen durch dessen Verwendung als Setting des Taschentheaters in den Fokus der Kunst stellt, erfolgt reziprok dessen Fiktionalisierung.

### 3.2.1.3. Diegetischer öffentlicher Raum

Theater, Performances etc. sind nicht an das Vorhandensein einer Bühne gebunden, sondern können vielmehr an jedem erdenklichen Ort stattfinden.<sup>252</sup> Wie aber verhält es sich mit den Schauplätzen? Theaterstücke und Performances sind oft an unterschiedlichen Orten

---

<sup>248</sup> Rimini-Protokoll. <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html> Zugriff: 03.04.2012.

<sup>249</sup> Vgl. Wiener Festwochen. <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=501> Zugriff: 03.04.2012.

<sup>250</sup> Diese erfolgten in Form von Ja/Nein-Fragen, die beantwortet wurden, indem man sich auf eine Bühnenhälfte stellte: entweder auf die der Ja-Antwort, oder auf die der Nein-Antwort zugeordneten.

<sup>251</sup> Sanio, Sabine. Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs. In: De la Motte-Haber, Helga et al. (Hg.). Klangkunst, tönende Objekte und klingende Räume. Laaber: Laaber-Verlag, 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; 12), S. 78 unter Bezug auf Marquard.

<sup>252</sup> Vgl. Fischer-Lichte (1997), S. 33-34. Vgl. ebenfalls Lehmann, der auf die vielfältige Verwendung von Bühnenraum wie auch von Raum als Bühne hinweist, wie sie im postdramatischen Theater vorkommt. Vgl. Lehmann (2008a), S. 291 ff.

angesiedelt, die Handlung spielt sowohl in als privat bezeichneten Räumen (z.B. in den eigenen vier Wänden), als auch in öffentlichen Räumen wie z.B. auf der Straße. Alle Szenen und Stücke des Taschentheaters spielen im öffentlichen Raum, mit Ausnahme von Szene 2, die in einem Privathaushalt angesiedelt ist. Es stellt sich die Frage, inwiefern der private Raum privat bleibt, wenn er durch die Betrachtung der Leser\*innen gleichsam „veröffentlicht“ wird. Durch die angenommene Anwesenheit von jemandem, der die Situation beobachtet, verliert das Wohnzimmer seinen privaten Charakter und ist daher in seiner Eigenschaft als diegetischer Ort des EWTs auch als öffentlich zu verstehen. Mosetter definiert die Spiel-Orte genau, ohne direkt auf Wien verweisende Namen zu verwenden. Die knappen ersten Erwähnungen auf der Vorderseite beinhalten oft beschreibende Adjektive, die ein Bild entstehen lassen (z.B. „Ein beliebiger aber belebter Park“ in Szene 1 oder „Ein heruntergekommenes Lokal“ in Stück 11). Einzig bei Stück 13 bezieht sich der Ort auf die Hauptdarsteller\*innen (die Leser\*in, Wirt und Kellnerin umfassen) mit den Worten „Dort, wo es halt so etwas gibt.“ Bei Stück 8 hingegen lautet der Ort „Wahrscheinlich wo anders“. Bei der Auswahl der öffentlichen Räume wurde weder anhand von Eigentumsverhältnissen differenziert (so gibt es Straßenabschnitte und Wohngenden ebenso wie Lokale), noch zwischen Außen- und Innenräumen (Parks, Straßenabschnitte aber z.B. auch ein Amt). Der öffentliche Raum erfährt auf diese Weise eine Doppelung, indem er gleichzeitig als Ort, an dem das Lesen geschieht, und als diegetischer Ort fungiert.

### **3.2.2. Miteinbeziehung der Leser\*innen**

#### **3.2.2.1. Handlungsaufforderung**

Mosetter fordert die Leser\*innen zum Spielen auf, ohne explizit „Spielen Sie das EWT!“ zu schreiben. Die Handlungsaufforderung erfolgt vielmehr in der Anrede der Hauptdarsteller\*innen mit „Sie!“.<sup>253</sup> Das Rufzeichen verstärkt den Imperativ. Dieses Ansprechen setzt sich auf der Rückseite der Karte fort, wo die Angabe der Spieler\*innen neben eventuellen Nebencharakteren ebenfalls „Sie“ lautet. Inhaltlich wird die/der Leser\*in als zentrale Figur beibehalten (z.B. in Stück 9, wo es lautet: „Unentschlossen verweilen Sie für ein paar Sekunden am Abgang der Treppe während eine Menschenmenge Sie umspült. Ein paar Schritte weiter lehnt ein verliebtes Paar an der Hauswand.“).

In dieser Phase des EWTs kommt es damit zu einer Identifikation der Leser\*innen mit den

---

<sup>253</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

Hauptdarsteller\*innen. Aust beschreibt, dass beim Versuch, Lesen mit den Mitteln eines Kommunikationssystems zu erforschen, was einige Schwierigkeiten mit sich bringt, auch dessen Parameter gültig sind.<sup>254</sup> In diesem Sinn sind die Leser\*innen als Empfänger\*innen eines Codes zu verstehen. Anders als in einer direkten Kommunikationssituation können sich die Beteiligten beim Lesen aber nicht sicher sein, ob sie den gleichen Code wie der Autor verwenden.<sup>255</sup> Eine/e Leser\*in des Taschentheaters kann ob der Anrede „Sie!“ unsicher sein, wen Mosetter nun genau meint. Bezieht er sich tatsächlich auf die Person, die aus zufälligen Gründen die Karte liest? Oder hatte er ein bestimmtes Zielpublikum im Kopf, dem die gerade lesende Person vielleicht gar nicht entspricht?

Die Möglichkeit zur Kommunikation mit dem Autor, die Versicherung, ob man das Gelesene richtig verstanden habe, fehlt im Gegensatz zur Situation eines Gesprächs.<sup>256</sup> Man braucht aber gar nicht wie Aust auf das Argument zurückgreifen, dass viele Autor\*innen bereits verstorben sind<sup>257</sup>; auch lebende Schriftsteller\*innen können in der Regel nicht so einfach befragt werden. Das Taschentheater stellt insofern eine Ausnahme dar, als dass bei Szene 1 - 4 eine E-Mail-Kontakt-Adresse angegeben ist. Die Aufforderung lautet zwar, Feedback über etwaige Erfahrungen beim Spielen an den Autor zu schicken, dennoch besteht die Möglichkeit, stattdessen Fragen an ihn zu richten. Trotzdem ist fraglich, inwiefern Leser\*innen sich tatsächlich die Mühe machen, ihr Unverständnis per Kontaktaufnahme mit Mosetter zu klären.<sup>258</sup>

So ist es gerade der Inhalt des Taschentheaters, der, trotz eventueller Unklarheit bezüglich der Adressiertheit, eine Identifikation erlaubt. Die Verständlichkeit der Sprache, sowie die durch ihre Alltäglichkeit bekannten Handlungsstränge ermöglichen es einer breit gefächerten Leser\*innenschaft, Parallelen zu ihrem Leben zu ziehen.

Auf den ersten Blick drängt sich die Befolgen der Handlungsanweisungen als Indikator auf, ob das EWT richtig verstanden wurde im Sinne Austs auf.<sup>259</sup> Die von der/m Leser\*in nach dem Lesen gesetzten Handlungen würden somit zu einem Werkzeug der Überprüfung. Trotzdem greift diese Überlegung zu kurz. Gehen wir davon aus, dass – bei aller Interpretationsmöglichkeit der Bedeutung durch die Leser\*innen – die

---

<sup>254</sup> Vgl. Aust (1983), S. 1.

<sup>255</sup> Vgl. ebd. S. 2-3.

<sup>256</sup> Vgl. ebd. S. 3. Aust kommt zu dem Schluss, dass die Konzeptualisierung von Lesen als Kommunikation nur dann ein hilfreiches Bild ist, wenn man den Aspekt der Interaktion außer Acht lässt, und sich stattdessen auf Intrakommunikation, also innerliche Vorgänge während des Lesens, konzentriert. Vgl. ebd. S. 6-7.

<sup>257</sup> Vgl. ebd. S. 3.

<sup>258</sup> Laut Mosetter gab es bislang kein E-Mail. Vgl. das Interview mit Mosetter.

<sup>259</sup> Vgl. Aust (1983), S. 203.

Handlungsanweisungen als von Mosetter intendiertes Element des EWTs feststehen. Das heißt jedoch nicht zwangsläufig, dass Leser\*innen den Spielimpetus immer ausführen, wenn sie ihn verstanden haben. Außerdem kann, wie bereits gezeigt, die aus dem EWT herausgelesene Bedeutung je nach Leser\*in differenzieren und das Taschentheater z.B. als reine Lektüre aufgefasst werden, wodurch die Spielaufforderung eine ironische und keine tatsächlich auszuführende wäre. Das Ausbleiben einer das Verständnis beweisenden Handlung zeugt also nicht zwingend von mangelndem Verständnis des Inhalts.<sup>260</sup> Aust räumt die Mängel einer solchen Kontrolle ein: „[...] nicht jedes Verstehen mündet in einen beobachtbaren Ausdruck [...]; das Ausdrucksvermögen und die Bereitschaft, dem Verstehen Ausdruck zu verleihen, spiegeln nur unzureichend die Verstehensleistung wider.“<sup>261</sup> Ob und wie das EWT und die Handlungsaufforderung verstanden werden, lässt sich also nicht genau eruieren. Bei Forumtheater etwa wird in einer Grundszene „Unterdrückung“ dargestellt, die daraufhin durch die aktive Beteiligung des Publikums zu lösen versucht wird. Dieses Mitwirken, das in diesem Fall in Form von Diskussion aber auch im Ersetzen der Schauspieler\*innen durch Zuschauer\*innen besteht, beruht u.a. auf der Wiedererkennbarkeit der Unterdrückungssituation.<sup>262</sup> Ein derartiger Beweis, dass die Identifikationsmöglichkeit wahrgenommen und in einem weiteren Schritt der Handlungsaufforderung Folge geleistet wird (wie er bei Forumtheater im Mitspielen besteht), existiert für das EWT nicht.

### **3.2.3. Veränderte Wahrnehmung des öffentlichen Raums durch den Inhalt**

Wie bereits gezeigt, kann der Vorgang des Lesens im öffentlichen Raum diesen einer anderen, neuen Betrachtungsweise aussetzen. Die Leser\*innen nehmen sich selbst als lesende Subjekte und ihre Positionierung im Raum bewusst wahr. Der Prozess der Bewusstwerdung ergibt sich auch aus dem Inhalt des Taschentheaters. Die Bezugnahme auf bekannte Orte und Handlungsweisen und auf alltägliche Situationen eröffnet die Möglichkeit, öffentlichen Raum als Bühne zu sehen. Sanio beschreibt in ihrem Aufsatz über den Kunstbegriff im 20. Jahrhundert die Desautomatisierung, wie sie z.B. im russischen Formalismus und in weiterer Folge u.a. bei Brecht Anwendung gefunden hat.<sup>263</sup> Wie Brechts Verfremdungseffekt das Theater in seiner Materialität erfahrbar macht, verdeutlichen die diegetischen Orte den

---

<sup>260</sup> Vgl. Aust (1983), S. 203.

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Vgl. zum Forumtheater Boal, Augusto. Theater der Unterdrückten, Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989 (= Edition Suhrkamp; 1361 = Neue Folge Band 361), S. 82-85.

<sup>263</sup> Vgl. Sanio (1999), S. 76.

Bühnencharakter, der öffentlichem Raum in gewisser Hinsicht innewohnt. Die Leser\*innen erfahren ihn gleich mehrfach: zuerst als jenen Raum, in dem sie sich gerade physisch befinden. Dieser konkrete Raum wird durch den Prozess des Lesens transformiert und in seiner Funktionalität umgewandelt. Sobald das EWT inhaltlich erfasst wurde, kommt diesem Raum eine weitere Bedeutungsebene, jene von öffentlichem Raum als Bühne, hinzu. Hier wird also die Wahrnehmung wichtig, die laut Sanio durch die „[...] Modifikation von alltäglichen Situationen, die heute zu den charakteristischen Erscheinungen der Kunst im 20. Jahrhundert zählen [...]“<sup>264</sup> erreicht werden kann.<sup>265</sup>

In diesem Sinne generiert das Taschentheater eine Situation (jene des Lesens), die sich in eine alltägliche einschreibt (den Aufenthalt im öffentlichen Raum), die wiederum durch ihre inhaltliche Verdoppelung (die Bezugnahme auf diesen öffentlichen Raum) zu einer neuen Wahrnehmung des Ortes einlädt, der gerade mehrfach erfahren wird.

Auch der französische Schriftsteller Georges Perec schreibt zu kritischer Raumwahrnehmung:

„Wir leben im Raum, in diesen Räumen, in diesen Städten, auf diesem flachen Land, in diesen Schächten, in diesen Parkanlagen. Das kommt uns selbstverständlich vor. Vielleicht sollte es tatsächlich auch selbstverständlich sein. Doch es ist nicht selbstverständlich, es versteht sich nicht von selbst.“<sup>266</sup>

An dieser Bruchstelle greift das EWT ein: Es dient als Instrument der Wiederentdeckung, mit deren Hilfe der durch alltägliche Erfahrungen selbstverständlich und unreflektiert gewordene Raum neu wahrgenommen werden kann. Wer das Taschentheater liest, wird des Raums und der eigenen Verortung im physischen Raum als „Lokalisation“<sup>267</sup> gewahr, aber auch der eigenen Position im sozialen Raum, der schließlich „[...] eine Struktur des Nebeneinanders von sozialen Positionen [...]“<sup>268</sup> ist. Diese Bewusstmachung geschieht durch die Gleichsetzung der Protagonist\*in mit der/dem jeweiligen Leser\*in.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Sanio (1999), S. 77.

<sup>265</sup> Vgl. ebd.

<sup>266</sup> Perec, Georges. Träume von Räumen. Bremen: Manholt, 1990, S. 10.

<sup>267</sup> Bourdieu (1991), S. 26.

<sup>268</sup> Ebd. S. 26.

<sup>269</sup> Somit beinhaltet die Lektüre des Taschentheaters bereits einige jener Elemente, die das gespielte EWT zu einer Form von Kommunikationsguerilla machen, wie in Kapitel 4.6. dargelegt wird.

## 4. Das EWT als Spiel

Bezüglich der Häufigkeit und Form des Spielens gibt es keine Belege. Der nun folgenden Auseinandersetzung liegt kein empirisches Material zugrunde, sie bezieht sich allein auf theoretische Überlegungen, die von dem Spielimpetus des Taschentheaters abgeleitet sind. Das Taschentheater ist explizit zum Spielen gedacht.<sup>270</sup> Dieses Spielen an sich wird durch eine Reihe verschiedener Umstände erleichtert: Die Szenen und Stücke sind einfach umsetzbar und benötigen weder ein komplexes Bühnenbild noch eine Ausstattung mit eigens geschaffenen Requisiten<sup>271</sup> oder Kostümen. Der Text kann – sofern er eingehalten wird – abgelesen werden, es sind keine Proben nötig. Diese entfallen sowieso, wenn die Spieler\*innen sich nicht an diese Vorgaben halten, sondern wissend oder unwissend improvisieren.<sup>272</sup> Bereitwillige Spieler\*innen können also relativ unkompliziert jenen Übergang vom Lesen zum Spielen vollziehen, anhand dessen sich das EWT von anderen literarischen Kunstformen im öffentlichen Raum, wie etwa den Zettelgedichten oder den Handlungsanweisungen der Kunsthalle, unterscheidet.

Ähnlich dem Begriff des öffentlichen Raums, wird der Begriff „Spiel“ verwendet, um eine Vielzahl verschiedener Phänomene, von Brett- und Kinderspielen über sportliche Aktivitäten bis zu zwischenmenschlicher Interaktion zu bezeichnen. Als interessant erweist sich Richard Schechners Definition: „Play is very hard to pin down or define. It is a mood, an activity, a spontaneous eruption. Sometimes it is rule-bound, sometimes very free [...]“<sup>273</sup>, weil damit einige jener Aspekte angesprochen werden, die es in Hinblick auf das Taschentheater noch zu untersuchen gilt.

Im Folgenden wird das EWT als Spiel sowohl im soziologischen, als auch im theaterwissenschaftlichen Sinn untersucht. Dass nicht alle in den soziologisch-philosophisch-kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen postulierten Eigenschaften des Spiels auf das EWT zutreffen, erklärt sich damit, dass das EWT in Vielem als Spiel verstanden werden kann, dennoch aber in einem theatralen Kontext verhaftet ist.

---

<sup>270</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

<sup>271</sup> Requisiten werden nur selten explizit erwähnt und sind allenfalls ohne Aufwand zu beschaffen wie z.B. ein Glas Rotwein in Stück 13.

<sup>272</sup> Bezüglich der Unterscheidung zwischen wissenden und unwissenden Mitspieler\*innen siehe Kapitel 4.4.1.

<sup>273</sup> Schechner (2008), S. 89.

## 4.1. Theater und Spiel

Theater und Spiel durchdringen einander: Aspekte des einen sind im anderen aufzufinden und umgekehrt. Die Stellung des Taschentheater zwischen den beiden mag also bis zu einem gewissen Grad typisch für Theater sein, dennoch vereint es mehr an Spielerischem in sich als andere Theaterformen dies tun.

Die Verbindung zwischen Spiel und Theater lässt sich u.a. an einem vielbemühten Zitat von Max Reinhardt erkennen: „Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters. Es ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen.“<sup>274</sup> Reinhardt versteht Theater als Fortsetzung eines Spieles, das den Ursprung in der Kindheit nimmt und auf der Auffassung von Kindheit als Welt der Phantasie und des ungehemmten Austobens beruht. Es ist dieser Bezug zwischen Theater und Spiel, der Gegenstand der folgenden Kapitel sein wird.

Der Begriff „Spiel“ ist oft negativ konnotiert; das findet seinen Ausdruck in Redewendungen, mit denen abschätzig auf „Kinderspiele“ verwiesen oder jemand nicht ernst genommen wird, weil sie/er ja „nur spiele“. Pfaller spricht von Spiel als „der blöden Sache“<sup>275</sup> und von „dummen Spiele[n]“<sup>276</sup>. Auch in Kombination mit Theater gibt es einige Ausdrücke, die Ähnliches bezeichnen, so z.B. wenn jemand „so ein Theater macht“. Theater spielen im Alltag stellt eine Handlung in einen Zusammenhang des Nicht ernst-Nehmens. Dies geschieht vor dem Hintergrund einer Auffassung von Theater, dessen vornehmliche Aufgabe in der Erzeugung von Illusion besteht.<sup>277</sup> Dem negativen Verständnis von Spiel und Theater stehen allerdings auch Zusammenhänge gegenüber, in denen „Theater spielen“ durchaus eine respektierte Tätigkeit darstellt, so z.B. in einem renommierten Theaterhaus in Form von Literaturtheater.

In dieser professionellen<sup>278</sup> Welt des Theaters erfolgt das Spielen in einer eindeutigen Absicht: dem Produzieren einer erfolgreichen öffentlichen Aufführung. Dies betrifft sowohl die

---

<sup>274</sup> Reinhardt, Max. Rede über den Schauspieler. Aus einem Vortrag, gehalten Februar 1928 an der Columbia-Universität in New York. Salzburg: Gesellschaft der Freunde der Max Reinhardt Forschungs- und Gedenkstätte, 1967, S. 214.

<sup>275</sup> Pfaller, Robert. Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2009 (= Fischer Taschenbücher; 17729), S. 40.

<sup>276</sup> Ebd. S. 41. Vgl auch S. 45, wo Pfaller von der Herabwürdigung des Spiels – im Zusammenhang mit dem Wissen darum – spricht.

<sup>277</sup> Vgl. hierzu Kurzenberger, Hajo. Theatralität und populäre Kultur. In: Klein (2004), S. 108.

<sup>278</sup> Der Begriff der Professionalität wird hier mangels brauchbarer Alternativen gewählt, und soll nicht mit einer Wertung – etwa im Sinne einer Gleichstellung von professionellem Theater mit Qualität – bedeuten.

Rezeption des Stückes seitens des Publikums und Kritiker\*innen als auch den damit einhergehenden finanziellen Gewinn und die sich allenfalls danach richtenden Subventionen. Da sich in diesem Fall der Erfolg anhand von Kartenverkäufen etc. finanziell messen lässt, widerspricht Theater spielen Huizingas Vorstellung davon, dass Spiel „[...] *eine freie Handlung* [...], [...] *an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird* [...]“<sup>279</sup>, sei. Caillois weitet die Bedeutung der „unproduktive[n] Betätigung“<sup>280</sup> dergestalt aus, dass es zu keinem Akkumulieren neuer Besitztümer kommen darf, sehr wohl aber zu einer Umverteilung unter den Spieler\*innen.<sup>281</sup> Dem gegenüber steht eine tatsächlich existierende Verknüpfung zwischen Spiel und wirtschaftlichem Interesse, die sich nicht nur am Beispiel des Theaters, sondern auch an der Vermarktung von Spielen z.B. in Form von organisierten Verkleidungspartys für Kinder, sowie an spiel- und wettbewerbsartigen Strategien zur Leistungssteigerung von Unternehmen zeigt.<sup>282</sup> Huizinga führt – im Widerspruch zu oben angeführter Feststellung – selbst die Durchdringung von Wirtschaft und Spiel an; und zwar einerseits anhand des steigenden Wettbewerbs, der als agonales Spiel funktioniert, und andererseits anhand der Einführung des aus dem Sport stammenden Rekordgedankens in die Wirtschaft.<sup>283</sup> Der Begriff des soziologisch verstandenen Spiels, wie er bei Caillois und Huizinga vorkommt, trifft also nicht ohne weiteres auf Theaterphänomene zu. Dennoch ist er notwendig, um das EWT, das gerade zwischen Theater und Spiel oszilliert, einordnen und näher bestimmen zu können.

Ein Beispiel für unprofessionelles<sup>284</sup> Theater wäre eine Improvisationstheatergruppe, die aus Menschen besteht, die in ihrer Freizeit proben und hin und wieder Aufführungen geben, die im öffentlichen Raum – meistens auf Bühnen oder in zumindest räumlich bühnenähnlichen Situationen – stattfinden. Auch diese Gruppen können nach Erfolg streben, der teils – wie z.B. in der Anerkennung aus Fachkreisen und seitens des zahlreich vorhandenen, zufriedenen Publikums – jenem von großen Theaterhäusern entspricht, teils aber durchaus anderer Natur ist. So können wir davon ausgehen, dass für eine Impro-Gruppe das durch Eintrittseinnahmen, Sponsoring etc. eingenommene Geld nicht im gleichen Ausmaß wichtig

<sup>279</sup> Huizinga, Johan. *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956 (= Rowohlt's deutsche Enzyklopädie; 21 Sachgebiet Kulturgeschichte), S. 20. Bei der Kursivsetzung mancher Zitate von Huizinga und Caillois handelt es sich um Hervorhebungen im Original, die unverändert übernommen wurden. In weiterer Folge wird nicht mehr darauf hingewiesen. Anm.d.Verf.

<sup>280</sup> Caillois, Roger. *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Stuttgart: Curt E. Schwab, (1960), S. 16.

<sup>281</sup> Vgl. ebd.

<sup>282</sup> Für das Angebot an Verkleidungsparty vergleiche exemplarisch Crocodil Events. <http://www.crocodil.at/> Zugriff: 11.11.2011.

<sup>283</sup> Vgl. Huizinga (1956), S. 190-191.

<sup>284</sup> Vgl. Hentschel, die den Begriff „nicht professionell“ verwendet. Vgl. Hentschel (2004), S. 131-146.

ist wie etwa für das Wiener Burgtheater. Dafür dürfte der Faktor des Spaßes, des Vergnügens aller Beteiligten (und damit sind ausdrücklich auch die Spieler\*innen gemeint) von dem bei Improvisationstheater so häufig die Rede ist<sup>285</sup>, bei einer professionellen Aufführung nicht im gleichen Maße zählen. Ausgebildete Schauspieler\*innen können durchaus Spaß an der Sache haben, aber ihn zu erreichen ist zu keinem Zeitpunkt Hauptintention einer Produktion. Das Spielen ist ihr Beruf. Caillois spricht von Schauspieler\*innen ebenso wie von Sportler\*innen als „*Professionellen*“<sup>286</sup> – und meint weiter, dass sie „[...] keine Spieler im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr Berufstätige [...]“<sup>287</sup> seien.

Nun gibt es zwischen den erwähnten zwei Polen (Professionalität und Unprofessionalität) weitere Ansätze, die sich einer eindeutigen Zuordnung entgegenstellen. Tatsache ist, dass Spielen aus unterschiedlicher Motivation heraus erfolgen kann: Es kann professionelle Ausübung eines erlernten Berufes, kreatives Austoben und Spaß, therapeutische Auseinandersetzung, soziales Handeln, politische Aktivität und vieles mehr sein. Je nach Beschaffenheit des Theaterkonzeptes wird öffentlicher Raum benötigt oder nicht. Wenn es Zuseher\*innen gibt, die unterhalten, politisch angeregt etc. werden sollen, werden Aufführungen im öffentlichen Raum, sei dies in einem Theatergebäude, einer Turnhalle oder auf einem Stadtplatz, stattfinden. Wenn es sich jedoch um eine therapeutische Ausrichtung handelt, fallen Aufführungen weg. Der Proberaum mag ein öffentlicher sein (etwa ein verschiedenen Gruppen zu verschiedenen Zeiten zur Verfügung stehender Ort), der aber zum Schutz der Beteiligten eben nicht für alle zugänglich ist. Damit wird in einem öffentlichen Raum ein Stück Privatsphäre hergestellt. Dies bestätigt das Argument, dass sich privat und öffentlich nicht diametral gegenüberstehen und einander ausschließen, sondern vielmehr auf einander hin durchlässig sind.

Unabhängig vom Zweck des Spielens und der Verbindung zu öffentlichem Raum erleichtert das Wissen darum, dass gespielt wird, das Spielen selbst. Egal, welcher der Rahmen sein mag – ob Theaterprobe als Teil eines Berufes, Improaufführung in der Freizeit oder therapeutische Sitzung – man weiß, dass bzw. wann es innerhalb dessen nicht nur gestattet, sondern sogar

---

<sup>285</sup> Caillois definiert Spiel als „Quelle der Freude und des Vergnügens“. Caillois (1960), S. 12. Evident wird der Konnex zwischen Spaß und Improtheater, wenn man diesbezügliche Webseiten bemüht. Vergleiche dazu im Folgenden einige Beispiele: „Improvisationstheater ist voller Energie und Spaß.“ Die österreichische Improtheaterplattform. [http://www.event-improtheater.de/impro\\_main/impro\\_main.htm](http://www.event-improtheater.de/impro_main/impro_main.htm) Zugriff: 11.11.2011. „Dazu [für Improtheater, Anm.d.Verf] braucht es Spontaneität, Kreativität, Teamgeist und die Lust am Spielen.“ Holterdiepolter. Improvisationstheater. [http://www.holterdiepolter.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=14&Itemid=34](http://www.holterdiepolter.com/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=34) Zugriff: 08.11.2011. „Improvisationstheater aus Freude und Spaß am Spielen und am Miteinander.“ Improvisationstheater. <http://improvisationstheater.net/improkinder-jugend.html> Zugriff: 11.11.2011.

<sup>286</sup> Caillois (1960), S. 12.

<sup>287</sup> Ebd.

ausdrücklich erwünscht ist, zu spielen. Schechner spricht diesbezüglich von „frame“<sup>288</sup> und zieht als Beispiel für dessen Fehlen Boals Unsichtbares Theater heran.<sup>289</sup>

Diese Kontextualisierung, dieser Bezug auf einen Rahmen, gestaltet sich beim EWT schwierig, da es Teilnehmer\*innen geben kann, die sich ihrer Teilnahme nicht bewusst sind.

## 4.2. Spielen im öffentlichen Raum

Im öffentlichen Raum existieren Orte, an denen Spielen – im Sinne einer Kinder zugeschriebenen oder aus sportlichen Gründen ausgeführten Tätigkeit – gemäß gewissen Grundregeln ausdrücklich erlaubt ist so z.B. auf bestimmten Wiesen in Parks, auf Spielplätzen etc. Spiel findet aber auch auf dem Gehsteig in Form der Aktivität von Straßenmusikant\*innen, Straßentheater oder etwa bei „Schere, Stein, Papier“-spielenden Passant\*innen<sup>290</sup> statt. Straßenfeste oder Konzerte verwandeln ganze Straßenzüge in Spielzonen, und das „Wien jagt Mr. X“ Spiel der Wiener Linien transformiert das Netz der öffentlichen Verkehrsmittel innerhalb des Gürtels in ein Spielfeld.<sup>291</sup> Spiele lassen sich eben nicht ausschließlich auf bestimmte Räume fixieren; wo ein Ball ist, kann Ball gespielt werden – auch in einem Hausgang oder auf der Straße. Diese noch recht weite Auffassung von Spiel nimmt keine Rücksicht auf eine theoretische Dichotomie zwischen privatem und öffentlichem Raum, wie sie sich z.B. im Zusammenhang mit Eigentumsverhältnissen und etwaigen Aufenthaltsverboten bemerkbar macht.

Mit ein wenig Phantasie kann sich ein Kinderzimmer zum Piratenschiff, eine Wiese in einen Dschungel oder ein Bus in ein Raumschiff verwandeln. Foucault zieht als Beispiel für einen heterotopischen Ort das elterliche Bett heran, das für Kinder nicht nur eine verbotene Zone, sondern auch Wald, Meer, Himmel etc. sein kann.<sup>292</sup> Mit „Heterotopien“ meint er Gegenräume, „lokalisierte Utopien“<sup>293</sup> die jede Gesellschaft hat, für deren Fantasie und

---

<sup>288</sup> Schechner (2008), S. 93.

<sup>289</sup> Vgl. ebd. Bei Unsichtbarem Theater wird eine eingeübte Szene an einem öffentlichen Ort, z.B. in einem Verkehrsmittel, gespielt. Die Schauspieler\*innen haben Rollen entworfen, die authentisch wirken sollen – d.h. sie sollen nicht als gespielt erkannt werden. Meist wird ein kontroversielles Thema gewählt, das die Umstehenden zum Eingreifen veranlassen soll. Dass es sich um Theater handelt, wird nie aufgeklärt. Vgl. Boal (1989), S. 98 ff.

<sup>290</sup> Jene Menschen, die sich im öffentlichen Raum befinden, werden als Passant\*innen bezeichnet. Der Begriff wird im Verlauf der Arbeit alternierend mit jenem der Benutzer\*innen des öffentlichen Raums verwendet.

<sup>291</sup> Es handelt sich hier um eine Version der Schnitzeljagd, die in den öffentlichen Verkehrsmitteln stattfindet, und bei der die Hinweise per SMS versendet werden. Vgl. Wiener Stadtwerke.

[http://www.wienerstadtwerke.at/eportal/ep/contentView.do/contentTypeId/1001/channelId/\\_30567/programId/24280/pageTypeId/11083/contentId/23904](http://www.wienerstadtwerke.at/eportal/ep/contentView.do/contentTypeId/1001/channelId/_30567/programId/24280/pageTypeId/11083/contentId/23904) Zugriff: 14.11.2011.

<sup>292</sup> Vgl. Foucault (2005), S. 10.

<sup>293</sup> Ebd.

Kreativität sie unerlässlich sind.<sup>294</sup> Im Spielen vollzieht sich eine Zusammenführung verschiedener Räume an einem einzigen: Das Bett ist Bett, aber eben auch Wiese, Meer etc.

„In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind.“<sup>295</sup>

Spielorte, egal ob sie sich im privatem oder öffentlichen Raum befinden, sind also heterotopisch, indem sie die Bedeutung des Raums auf paradoxe Weise verdoppeln. Wenn Leidl nun auch öffentlichem Raum die Möglichkeit bescheinigt, heterotopischer Ort zu sein<sup>296</sup>, handelt es sich bei öffentlichen Spielräumen um doppelt heterotopische Räume.

Spielen wird oft als Zeitvertreib für Kinder abgetan. Die daraus resultierende Angst, sich durch Spielen lächerlich zu machen, hat beim EWT Auswirkungen auf die Spielbereitschaft. Diese Scheu wird durch den Umstand verstärkt, dass das EWT im öffentlichen Raum stattfindet, wo Beobachten und Beobachtet werden von jeher eine große Rolle spielen. Hannah Arendt proklamiert das Sehen und Hören gar als Kennzeichen von öffentlich: „Es bedeutet [...], daß alles, was vor der Allgemeinheit erscheint, für jedermann sichtbar und hörbar ist, wodurch ihm die größtmögliche Öffentlichkeit zukommt [...]“<sup>297</sup>. Erst durch die Wahrnehmung eines Vorganges existiere dieser wirklich.<sup>298</sup> Auch wenn man das Zusehen im öffentlichen Raum nicht als Existenzbedingung einer stattfindenden Handlung verstehen muss, so ist es doch untrennbarer Bestandteil der meisten Vorgänge im öffentlichen Raum, was im Falle des EWTs eine hemmende Wirkung haben kann. Es sind aber nicht nur die Blicke anderer Benutzer\*innen des öffentlichen Raums, die unser Verhalten beeinflussen können, sondern auch eine – manchmal fälschlicherweise wie eine objektive Beobachter\*inneninstanz wirkende – Videoüberwachung. Diese hat in den letzten Jahren stetig zugenommen, man denke nur an die Ausstattung der Wiener U-Bahn-Garnituren mit Überwachungskameras.<sup>299</sup> Schubert sieht in der Tatsache, dass öffentlicher Raum nicht mehr

---

<sup>294</sup> Vgl. Foucaults Hinweis darauf, wie trist Gesellschaften ohne Schiffe, die die Heterotopie schlechthin darstellen, wären. Vgl. Foucault (2005), S. 22.

<sup>295</sup> Ebd. S. 14. Vgl. auch Foucault, Michael. Andere Räume. In: Wentz (1991), S. 70; hier deklariert er diese Eigenschaft als den 3. Grundsatz der Heterotopien.

<sup>296</sup> „So gilt der öffentliche Raum heute zwar als Produkt materieller Anordnungen, aber auch als ein gedachter, visionärer Raum, der die Realität einer Foucault’schen Heterotopie, also eine radikale Andersartigkeit seiner Funktionen und Wirkungen, annehmen kann.“ Leidl (2009), S. 21.

<sup>297</sup> Arendt (1960), S. 49.

<sup>298</sup> Vgl. ebd., S. 47 und S. 57-58.

<sup>299</sup> Vgl. Wetz, Andreas. Videoüberwachung: Misserfolg in U-Bahn. In: Die Presse, 27. Feber 2009, S. 17.

als „[...] sozialräumlicher Rahmen für die Regulierung des menschlichen Verhaltens [...]“<sup>300</sup> fungiert, die Ursache dafür, dass Sicherheitsgefühl mehr und mehr durch objektive Institutionen erzeugt werden soll.<sup>301</sup> Überwachung und Kontrolle erfolgen durch Polizei, Sicherheitskräfte und Videoüberwachung. Inwiefern das Gefühl des Überwachtwerdens tatsächlich eine Modifizierung des Verhaltens nach sich zieht, ist nicht eindeutig zu beantworten. Dennoch ist eine Einschränkung des Verhaltens wahrscheinlich. Klamt konstatiert die fehlende Auseinandersetzung mit der Relation von Raum und Benehmen<sup>302</sup> und meint in seiner eigenen Beschäftigung damit: „[s]chon die bloße Möglichkeit der Exponiertheit des eigenen Verhaltens vor Anderen kann normierend wirken.“<sup>303</sup> Wenn gefühlte oder tatsächliche Beobachtung Verhalten reguliert, wird Spielen von Erwachsenen unwahrscheinlich. Im Allgemeinen wollen die meisten Menschen im öffentlichen Raum nämlich nicht auffallen, da dies negativ konnotiert ist, und verwenden dementsprechend „brav“ öffentlichen Raum regelkonform.<sup>304</sup> Diese Verhaltensregeln bestehen nur zu einem gewissen Teil aus Gesetzen und Verordnungen, wie etwa der Festlegung von Öffnungszeiten für einen Park – von Klamt als „rechtlich kodifizierte“<sup>305</sup> Normen bezeichnet. Der andere Teil konstituiert sich aus im kollektiven Bewusstsein vorhandenen Benimm-Regeln, die ebenso vage wie situationsabhängig sind und häufig in Aussagen wie „Das macht man doch nicht“ ihren Ausdruck finden.<sup>306</sup> Überwachung und Kontrolle dienen jenen Normen, die der – durch das Aufkommen von Verkehr verstärkten – Funktionstrennung entsprechen. Schubert erwähnt als Kategorien für derartige „[...] funktionsgeprägte Muster: [...] (a) anonyme Geschäftigkeit in Innenstädten, (b) zeitliche Gebundenheit im Umfeld von Arbeitsstandorten, (c) lockere Entspanntheit an Erlebnisorten der Freizeit und (d) distanzierte Bekanntheit in den

---

<sup>300</sup> Schubert (1999), S. 17.

<sup>301</sup> Vgl. ebd.

<sup>302</sup> Vgl. Klamt (2006), S. 29.

<sup>303</sup> Ebd. S. 34, wo von der Kontrolle durch Videoüberwachung und damit einhergehende Verhaltensweisen die Rede ist. Die Videoüberwachung ist quasi die Steigerung normaler zwischenmenschlicher Beobachtung.

<sup>304</sup> Vgl. Bormann, Hans-Friedrich et al. Improvisieren: eine Eröffnung. In: Ders. (Hg.). Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis. Bielefeld: Transcript (= Kultur- und Medientheorie), 2010, S. 8. „Menschliches Handeln in sozialen Kontexten ist durch Gesetze, Normen, Vorschriften gesteuert, dadurch wird ein Tun (oder »Lassen«) vorhersehbar, kontrollierbar und – in gewissem Rahmen – prognostizierbar.“ Ebd.

<sup>305</sup> Klamt (2006), S. 33.

<sup>306</sup> Klamt nennt diese „rein‘ soziale Normen“ Ebd.

Ein Beispiel für den manchmal schwammigen und situationsabhängigen Charakter solcher Normen wäre das Baden in einem städtischen Brunnen. Im regulären Alltag wird dies kaum jemand tun. Man weiß, dass Brunnen nicht dafür bestimmt sind, darin zu baden. Wenn aber der Rahmen dementsprechend ist, etwa bei einem Straßenfest oder einer Demonstration, wird das Baden in einem Brunnen möglicherweise vorkommen. Hier spielt auch ein anderer Faktor mit, der Verhalten in öffentlichen Räumen beeinflusst: das beispielgebende Verhalten Anderer. Wenn bereits zehn Menschen im Brunnen planschen, werden sich wahrscheinlich noch weitere dazugesellen.

Wohnquartieren.<sup>307</sup> Mit anderen Worten: Man soll einen Ort dafür verwenden, wofür er konzipiert wurde: Gehsteig und Straße zum Fortbewegen, nicht zum Betteln oder Spielen, Treppengeländer als Gehhilfe und nicht zum Skaten etc. Je nach Raum herrschen verschiedene Verhaltensnormen.<sup>308</sup>

Klamt sieht hier einen Hang zu kollektivem Handeln: „Die durch Individualisierung eigentlich autonome Person wählt also oftmals eine räumlich bedingte Normalisierung und Homogenisierung ihres Verhaltens.“<sup>309</sup> Wenn Spielen nicht dem in diesem Sinne erzeugten Netz an Normen und Überwachung folgt, wird es als störend wahrgenommen und vermieden.

#### 4.2.1. Spielvarianten

Im Grunde bietet das Taschentheater unendlich viele Spielmöglichkeiten. Um dies besser erfassen und beschreiben zu können, habe ich drei Optionen isoliert mit denen ich im weiteren Verlauf arbeiten werde. Sie wurden so gewählt, dass verschiedene wichtige Aspekte, wie etwa Vorgabentreue sowie Art und Weise des Mitspielens bedacht wurden. Die Person, die das Spielen initiiert, wird in weiterer Folge als „Spieler\*in“ bezeichnet, jene Personen, die zusätzlich mitspielen als „Mitspieler\*innen“.<sup>310</sup>

In Abgrenzung zu partizipatorischen Kunstprojekten, die z.B. explizit mit Jugendlichen, Obdachlosen etc. arbeiten<sup>311</sup>, schrieb Mosetter das Taschentheater nicht für eine bestimmte Gruppe. Prinzipiell kann jede\*r unabhängig von Geschlecht, Alter, Herkunft etc. partizipieren. Wie bereits dargelegt, gilt es aber verschiedene „Hürden“ zu überwinden, wie sie sich im konsumverbunden Zugang als äußerem und im Sprachlich-Inhaltlichen als intrinsischem Faktor finden. Es ist möglich, dass sich Spieler\*in und Mitspieler\*innen oder Mitspieler\*innen untereinander kennen. In der nachfolgenden Untersuchung wird jedoch generalisierend angenommen, dass dies nicht der Fall ist. Das Unterscheidungsmerkmal, anhand dessen die am EWT Beteiligten kategorisiert werden, besteht nicht in einer etwaigen Bekanntschaft untereinander, sondern in ihrer Rolle und dem Wissen um den Spielcharakter, das vorhanden oder nicht vorhanden sein kann.

---

<sup>307</sup> Schubert (1999), S. 19.

<sup>308</sup> Vgl. ebd. S. 23.

<sup>309</sup> Klamt (2006), S. 40.

<sup>310</sup> Wenn z.B. als Hauptdarsteller\*innen in Stück 14 nicht nur die/der mit „Sie“ angesprochene Spieler\*in angeführt ist, sondern auch die/der Nachbar\*in, handelt es sich bei dieser/m um eine/n Mitspieler\*in.

<sup>311</sup> Vgl. Möntmann, Nina. Partizipatorische Kunst-Projekte und die Politik des Imaginären. In: Klein (2005), S. 155 ff., die verschiedene, speziell auf eine Gruppe zugeschnittene Projekte erwähnt.

### **- Variante A)**

Ein/e Spieler\*in tritt an eine Person heran (je nach Karte können es auch mehrere sein) und erklärt das Prinzip des EWTs, woraufhin die/der Angesprochene sich für oder gegen ein Mitmachen entscheidet. Text und Anweisungen (z.B. Ort) werden sowohl von der/dem Initiator\*in, als auch von den wissenden Mitspieler\*innen befolgt; die zeitlichen Vorgaben müssen nicht zwangsweise erfüllt werden, da sie meistens vage gehalten sind (z.B. Stück 10: „So tief in der Nacht wie es nur irgend geht.“). Der diegetische Raum ist deckungsgleich mit dem Raum, innerhalb dessen gespielt wird. Soweit möglich werden die Mitspieler\*innen dem Inhalt entsprechend ausgesucht, wenn aber z.B. in Szene 3, die auf einem Amt spielt, niemand, die/der tatsächlich dort arbeitet, mitspielen möchte, kann diese Rolle auch von einer/m anderen Mitspieler\*in übernommen werden.

Wenn z.B. eine Beamtin die Rolle einer Beamtin spielt, kommt es zu einer kuriosen Verdoppelung: Die Rolle, die sie im wirklichen Leben innehat, ist kongruent mit der theatralen Rolle. Durch das in dieser Spielvariante vorgesehene Einhalten der Vorgaben, so wird z.B. der Text der Szene übernommen, gibt es jedoch eine Abtrennung von der Realität der Beamtin.

### **- Variante B)**

Ein/e Spieler\*in spielt ein Stück nach. Obwohl sie/er – sofern vorgegeben – andere Menschen einbeziehen kann, wissen diese nicht, dass es sich um Theater handelt. Sie sind unwissende Mitspieler\*innen, und halten die Ereignisse für real.<sup>312</sup> Die/der Spieler\*in verfolgt genau die Anweisungen und ihren/seinen Text; wie die unwissenden Mitspieler\*innen reagieren und antworten werden, ist nicht absehbar.

### **- Variante C)**

Diese Variante umfasst alle möglichen, freien Spielarten. Es kann sowohl unwissende als auch wissende Mitspieler\*innen geben. Die Vorgaben der Karte werden lediglich als Ausgangspunkt genommen, das Spielen erfolgt nach eigenen Regeln. So kann z.B. die/der Hauptdarsteller\*in mehrere Personen sein, der Text variiert, das Stück rückwärts oder an einem anderen Ort gespielt werden etc.

Die Grenzen zwischen den Möglichkeiten sind fließend, ein Wechsel zwischen den Varianten

---

<sup>312</sup> Real meint in diesem Fall das Gegenteil von gespielt oder inszeniert; also quasi authentisch, ohne Faktoren, die das Verhalten im Sinne einer Eigen- oder Fremddarstellung beeinflussen.

ist immer denkbar. Die einzelnen Optionen sind nicht durch starre Richtlinien und Vorschriften gekennzeichnet, vielmehr bieten sie Spieler\*innen und Mitspieler\*innen eine Ausgangsbasis. So geben die Vorgaben (Ort, Zeit, involvierte Personen) eine Richtung vor, die sich aber als disponibel und nicht zwingend einzuhalten erweist, schließlich können die Angaben je nach Spielvariante variiert und abgeändert werden. Sie entsprechen damit nicht der Definition von Spielregeln, die wie z.B. bei Huizinga lautet: „Die Regeln eines Spieles sind unbedingt bindend und dulden keinen Zweifel.“<sup>313</sup> Huizinga postuliert ein bedingungsloses Einhalten der Regeln als Grundbedingung für die Aufrechterhaltung der Spielwelt. Wer sie missachtet, zerstört die Illusion und damit den weiteren Spielverlauf.<sup>314</sup> Schechner behilft sich, indem er zwischen „game“<sup>315</sup>, dem regelgebunden, ortsabhängigen, ergebnisorientiertem Spiel mit oftmals klar als solchen erkennbaren Spieler\*innen und „play“<sup>316</sup> unterscheidet, dem überall möglichen Spiel, das variabel viele Spieler\*innen hat, denen es freisteht, die veränderbaren Regeln zu befolgen.<sup>317</sup>

Auch Theateraufführungen in Theaterhäusern folgen gewissen Grundregeln. Zu diesem Verhaltenscode gehören dem guten Benehmen zugerechnetes Allgemeinwissen und aus eigener Erfahrung bestätigte Konventionen: Theaterpublikum weiß, dass Mäntel an der Garderobe abzugeben sind, dass man sich auf die meistens zugewiesenen Plätze setzt, sich während der Aufführung still oder falls gewünscht partizipativ verhält und am Ende Beifall oder Unmut kundtut.<sup>318</sup>

Für das EWT hingegen existieren keine Spielregeln per se. Weder gibt es von Mosetter postulierte, auf den Karten schriftlich festgehaltene (wie bei einem Brettspiel), noch solche, die als Allgemeingut keine Niederschrift mehr bräuchten.<sup>319</sup>

Die wissenden Beteiligten können selbst entscheiden, wie sie das Taschentheater spielen. Durch den Mangel an Regeln und Richtlinien können sie nichts falsch machen. Sobald sie das

---

<sup>313</sup> Huizinga (1956), S. 18. Vgl. außerdem den Eintrag zu Spiel in Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.). Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2005, S. 307 und vgl. Caillois (1960), S. 13.

<sup>314</sup> Vgl. Huizinga (1956), S. 18-19.

<sup>315</sup> Schechner (2008), S. 92.

<sup>316</sup> Ebd.

<sup>317</sup> Vgl. ebd. Für eine weitere Auseinandersetzung mit „game“ siehe S. 96 ff.

<sup>318</sup> Recherchen im Internet fördern Seiten mit Verhaltensregeln zu Tage, wie z.B. Der Kultur-Channel. <http://www.kultur-channel.at/wie-man-sich-im-theater-zu-benehmen-hat/> Zugriff: 14.11.2011. Der Theaterkritiker Peter Michalzik erwähnt etwa Pünktlichkeit nicht nur als gutes Benehmen, sondern auch als Achtungsgeste. Vgl. Michalzik, Peter. Die sind ja alle nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: DuMont Buchverlag, 2009, S. 59.

<sup>319</sup> Das Taschentheater ist kein so weitreichend bekanntes Phänomen, dass Ablauf und Spielweise allgemein bekannt wären, wie dies etwa bei Spielen wie „Tempelhüpfen“ oder „Schere, Stein, Papier“ der Fall ist. Bei derartigen Spielen mag es kleine Abweichungen geben, im Großen und Ganzen aber herrscht Einigkeit darüber, wie gespielt wird.

Spielangebot annehmen und so tun, als ob sie die Personen des Stückes oder der Szene wären, sind laut Caillois keine Regeln mehr nötig. Das Sich in eine Fiktion-Begeben ersetzt explizit ausformulierte Regeln: „Hier bewirkt das Bewußtsein der absoluten Irrealität des angenommenen Verhaltens an Stelle der willkürlichen Gesetzgebung, welche andere Spiele bestimmt, die Abtrennung vom gewöhnlichen Leben.“<sup>320</sup>

Nun lässt sich das Prinzip des „als ob“ zwar auf Schauspieler\*innen und wissende Mitspieler\*innen anwenden, nicht aber auf unwissende Mitspieler\*innen; ihrem Verhalten wohnt keine „absolute Irrealität“ inne, weswegen sie sich dessen auch nicht bewusst sein können. Durch dieses Nicht-Wissen werden sie zur Ausnahme: Da sie nicht in Kenntnis darüber sind, dass sie spielen, brauchen sie keine Regeln zu befolgen, ja können dies sogar nicht einmal. Sie sind der Nicht-Spiel-Teil des Taschentheaters, der paradoxerweise mit zum großen Ganzen gehört.

Zurück zu Caillois: Wenn „als ob“ gespielt wird, handelt es sich um die Kategorie des „fiktiven“<sup>321</sup>, nicht zwingend an Regeln gebundenen, und nicht um jene des „geregelten“<sup>322</sup> Spiels.<sup>323</sup> Um aber das „als ob“ aufrecht zu erhalten, muss gespielt werden. Daher lässt sich als einzige Regel des gespielten Taschentheaters formulieren, dass gespielt werden muss. Damit wird beim EWT um des Spielens willen<sup>324</sup> gespielt.

#### 4.2.2. Unvorhersehbarkeit und Gelingen

Allen drei Optionen gemeinsam ist die Unvorhersehbarkeit ihres Ausgangs, die aus der gegenseitigen Wechselwirkung zwischen Akteur\*innen und Zuschauer\*innen (in diesem Fall: Spieler\*in und Mitspieler\*innen) resultiert. Fischer-Lichte bezeichnet mit dem Begriff der

---

<sup>320</sup> Caillois (1960), S. 15. Er führt weiter aus: „Obwohl diese Behauptung paradox klingt, würde ich sagen, daß hier die Fiktion, also das Gefühl des *als ob* die Regel ersetzt und genau die gleiche Funktion erfüllt. Durch sich selbst erschafft die Regel eine Fiktion. [...] Wohingegen der Spieler jedesmal, wenn das Spiel darin besteht, das Leben nachzuahmen, einerseits Regeln erfinden und einhalten kann, wie sie die Wirklichkeit nicht in sich birgt, andererseits das Spiel aber von dem Bewußtsein begleitet wird, daß die eingenommene Haltung etwas Scheinbares oder einfach Mimik ist.“

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Vgl. ebd. S. 27-32.

Er definiert als eine von vier Spielkategorien „*mimicry*“, die auch „fiktives“ Spiel ist. Insofern, als dass sie sich durch Nachahmung und Darstellung auszeichnet, entspricht ihr das EWT. In anderen entscheidenden Punkten gibt es jedoch eklatante Unterschiede, so gibt es beim Taschentheater keine Verkleidung im klassischen Sinn, aber auch kein Publikum, vor dem und für das jemand dargestellt wird. Caillois legt für fiktives Spiel hingegen fest: „Das Spiel kennt nur eine Regel: Der Darsteller ist verpflichtet, den Zuschauer zu faszinieren [...]“. Ebd. S. 31.

<sup>324</sup> Vgl. ebd. S. 13 sowie Huizinga (1956), S. 34.

Auf die vorerst noch als Ausnahme dazu erscheinenden unwissenden, nicht-spielenden Beteiligten wird in Kapitel 4.4.1.2. eingegangen.

„*feedback*-Schleife [sic!]“<sup>325</sup> die Aufführung als „[...] selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, das sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern lässt.“<sup>326</sup> Von Aufführung oder gar Inszenierungsstrategien kann man beim Taschentheater zwar nicht sprechen, wohl aber von Spielvarianten. Diese können den Spielverlauf aber ebenfalls nur zu bis zu einem gewissen Grad beeinflussen. Das EWT – einmal begonnen – folgt eigenen Regeln (in diesem Fall verstanden nicht als strukturgebende Vorschriften, sondern vielmehr als innere Zusammenhänge und Abläufe), die sich ständig gegenseitig bedingen und beeinflussen. Am ehesten lässt sich dies mit der Übereignung des Spiels an viele verschiedene Beteiligte erklären, deren relativ unvorhersehbare Handlungen das Taschentheater gestalten. Diese Unvorhersehbarkeit betrifft also sowohl den Vorgang des Spielens selbst, da nicht absehbar ist, wie die Beteiligten agieren und reagieren werden<sup>327</sup>, als auch die dadurch entstehende Wirkung. Die Unvorhersehbarkeit unterscheidet sich deutlich von Huizingas „*Spannung und [...] Unsicherheit*“<sup>328</sup>, da diese beiden sich auf die Frage des Gelingens konzentrieren. Dies kann im erfolgreichen Ausfüllen eines Kreuzworträtsels bestehen, aber auch im Ermitteln einer/s Sieger\*in bei einem Wettkampf. Bei Letzterem handelt es sich um eine Form des agonalen, antithetischen Spiels.<sup>329</sup> Huizingas antithetisch, verstanden als „[...] <zwischen> zwei Parteien [...]“<sup>330</sup>, trifft auf das Taschentheater weniger zu als Gadammers Feststellung, dass Spiel „[...] Hin und Her einer Bewegung [...]“<sup>331</sup> sei, was er aus der Auseinandersetzung mit Spielen im übertragenen Sinn ableitet.<sup>332</sup>

Auch der agonale Charakter, das Wettfeiern um einen Sieg, trifft in dieser Form nicht zu, denn wie sähe ein Sieg beim Taschentheater aus? Es geht nicht um ein Übertrumpfen, wie das beim sogenannten Theatersport der Fall ist, sondern um ein Miteinander. Weil es keine materiellen Preise als Belohnung gibt, erfüllt das gespielte EWT eine andere von Huizinga aufgestellte Bedingung: „[...] *die Ziele, denen es dient, liegen außerhalb des Bereiches des direkt materiellen Interesses oder der individuellen Befriedigung von*

<sup>325</sup> Fischer-Lichte (2004), S. 59.

<sup>326</sup> Ebd. S. 61.

<sup>327</sup> Vgl. Caillois, der meint, dass es sich um „[...] eine *ungewisse* Betätigung [...]“ handelt, da „[...] der Initiative des Spielers notwendigerweise eine gewisse Bewegungsfreiheit zugebilligt werden muß.“ Caillois (1960), S. 16.

<sup>328</sup> Huizinga (1956), S. 18 und S. 52.

<sup>329</sup> Vgl. ebd. S. 52.

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Gadamer, Hans-Georg. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1960, S. 99.

<sup>332</sup> Vgl. ebd. S. 99. Baatz beschreibt dieses „Hin und Her“ als Rahmen. Vgl. Baatz, Ursula. Das Spiel ist Ernst, der Ernst ist Spiel. Ein Versuch über unendliche Spiele. In: Dies. et al. (Hg.). Vom Ernst des Spiels. Über Spiel und Spieltheorie. Berlin: Dietrich Reimer, 1993 (= Reihe Historischer Anthropologie; 19), S. 14.

*Lebensnotwendigkeiten*.<sup>333</sup> Darin unterscheidet sich das Taschentheater von Theater, das als Teil einer Verwertungsmaschinerie funktioniert und funktionieren muss. Weder Spieler\*innen und Mitspieler\*innen noch der Autor bekommen Gage oder Tantiemen. Das EWT funktioniert innerhalb eines öffentlichen Raums, der oft direkt (Einkaufszentren, Cafés etc.) oder indirekt (Straße als öffentlicher Raum als Durchgangsbereich hin zu entweder privaten oder eindeutig dem Konsum gewidmeten Orten) an den Konsumgedanken geknüpft ist, als geldloses Spiel.<sup>334</sup> In diesem Sinne gelingt hier eine durch von der Norm abweichende Nutzung erzielte Veränderung des öffentlichen Raums. Die Frage stellt sich, ob das von Spieler\*innen und Mitspieler\*innen so beabsichtigt war und wir von einem Gelingen sprechen können oder ob es sich dabei eher um einen sich nebenbei einstellenden Effekt handelt. Mosetter verfolgte als Autor jedenfalls nicht die Absicht, öffentlichen Raum verändert erfahrbar zu machen. Er war sich darüber im Klaren, dass das Taschentheater wohl meistens nur gelesen werden würde.<sup>335</sup> Der eigenen Intention, bei Mosetter durch die Kreation des EWTs erfolgreich erfüllt, folgen die möglichen, individuellen Absichten der jeweiligen Spieler\*innen und Mitspieler\*innen. Worin mag diese Motivation liegen?

Die unwissend Involvierten vermögen keine Intention hinsichtlich des Spielens des Taschentheaters zu verfolgen. Sie halten die Ereignisse für alltäglich, und werden deshalb keine Absicht verfolgen, außer jener, aufgrund derer sie sich überhaupt im öffentlichen Raum befinden. Nehmen wir an, ein/e Passant\*in wird auf dem Weg zur Arbeit von einer/m Spieler\*in angesprochen. Die/der Spieler\*in hat sich z.B. für Stück 9 entschieden, bei dem sie/er an einer „Treppe in den städtischen Untergrund“ steht und den Text – in diesem Fall einen Monolog – spricht. Die letzte Textzeile wird gemäß der Vorgabe „zu einem Vorübergehenden“ an Passant\*innen gerichtet: „Finden Sie nicht auch, dass die Liebe an allem Schuld ist?“ Nun werden die Angesprochenen möglicherweise keine Lust auf tiefgründige Diskussionen mit Fremden haben, sondern die Situation eher als Hindernis auf dem Weg zur Arbeit erleben. Ob es überhaupt zu einer kurzen Antwort kommt oder jede sprachliche Reaktion ausbleibt, ist unwichtig; die Absicht, zur Arbeit zu gelangen, wird weiterverfolgt. Die/der Spieler\*in kann im Gegensatz dazu sehr wohl ein Ziel verfolgen, sie/er kann es zur eigenen Unterhaltung spielen, den monotonen Ablauf in U-Bahnstationen

---

<sup>333</sup> Huizinga (1956), S. 16.

<sup>334</sup> Vorausgesetzt ist die Überwindung der bereits beschriebenen Hindernisse, die sich aus den Standorten der snipboards an geldverwertenden Orten ergeben. Als Ausnahme vom geldlosen Spiel gilt z.B. Stück 13, das in einer Gaststätte spielt. Hier wird ein Achterl Rotwein bestellt und umgestoßen, für das bezahlt werden müsste. Die Spieler\*innen könnten versuchen, das Zahlen zu vermeiden, indem sie darauf hinweisen, dass das Bezahlen nicht Teil des Stückes sei. Ob dies als Ausrede akzeptiert würde, bleibt allerdings offen.

<sup>335</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

aufbrechen, jemanden überraschen wollen etc. Es existieren für jede/n Spieler\*in sowie jede/n Mitspieler\*in eigene, persönliche Absichten. Bei einer Theateraufführung, für welche die Spielenden auch voneinander differenzierende, persönliche Gründe haben mögen, existiert dennoch ein allgemeingültiges Ziel, z.B. jenes der erfolgreichen Aufführung. Die verschiedenen Arten der Teilnahme und des Wissensgrades beim EWT sowie die Spielvariationen erlauben keine Feststellung einer derartigen übergeordneten Absicht. So muss z.B. die – auf den ersten Blick möglicherweise sinnvoll erscheinende – Annahme, dass das EWT gelingt, insofern der ganze Text gesprochen, und alle Vorgaben erfüllt werden, verworfen werden, da dies höchstens für Variante A), nicht aber für B) und C) angenommen werden kann.

Trotz alledem lässt sich ein Kriterium finden: Das Taschentheater glückt nämlich dann, wenn es gespielt wird; damit wird auch seine einzige Regel erfüllt. Der Akt des Spielens an sich stellt einen Erfolg dar: Menschen vollziehen den Schritt vom Lesen zum Spielen und schöpfen damit das Potential des Taschentheaters aus. Die Unvorhersehbarkeit des Ausgangs als eine wesentliche Eigenschaft von Spiel<sup>336</sup> bleibt nichtsdestotrotz bestehen.

Bei Variante A) scheint der Verlauf auf den ersten Blick klar geregelt zu sein: sowohl Spieler\*in als auch wissende Mitspieler\*in halten sich an Text und Vorgabe. Doch mit dieser Annahme wird bereits der erste ungewisse Faktor übergangen, schließlich steht es den angesprochenen Mitspieler\*innen frei, mitzumachen oder eben nicht. Wie noch dargelegt werden wird, werden sie zwar in jedem Fall wissende Mitspieler\*innen, ihre Entscheidung für oder gegen das Mitspielen beeinflusst jedoch den weiteren Verlauf.

Variante B) birgt andere Unvorhersehbarkeiten in sich. Die unwissenden Mitspieler\*innen, die von der/dem ersten Spieler\*in quasi „angespielt“ werden, können darauf auf völlig unterschiedliche Art und Weise eingehen: mit Befremden, Wut, Freude, Neugier, Unverständnis etc. Ihre Reaktion wird sich grundlegend von jener der wissenden Mitspieler\*innen unterscheiden, da sie – nicht wissend, dass es sich um ein Theaterspiel handelt – dem Ganzen andere Bedeutung beimessen. Baatz zufolge wird in der Psychotherapie zwischen Spiel und authentischem Verhalten differenziert.<sup>337</sup> Die hier im

---

<sup>336</sup> Vgl. auch den Eintrag zu Spiel in Fischer-Lichte (2005), S. 307, in dem von „[...] der Macht des Zufalls und des Einfalls [...]“ die Rede ist.

<sup>337</sup> Vgl. Baatz (1993), S. 10-11, sowie S. 15. Unwissende Mitspieler\*innen können Ereignisse, die im Rahmen des EWTs geschehen, leichter als real und damit z.B. als Beleidigung verstehen.

therapeutischen Verständnis getroffene Unterscheidung zwischen Spiel als Handeln gemäß einer eingepprägten Struktur und authentischem Verhalten, das bar jedes vorgefertigten Musters auf eine Situation reagiert, lässt sich auf unwissende Mitspieler\*innen anwenden. Sie wissen nicht, dass sie spielen und können daher nicht den Modus „Spiel“ als Leitlinie für ihr Handeln verwenden. Wieso ihre Beteiligung dennoch als Spiel bezeichnet werden kann, wird in Kapitel 4.3.1.2. untersucht.

Bei Variante C) lässt sich wegen der völligen Freiheit des Spielmodus kein mutmaßlicher Ausgang vorstellen. Weil hier auf die angegebenen Richtlinien wie Zeit, Ort, Personen etc. keine Rücksicht genommen werden muss, sondern sich der Spielverlauf vielmehr auf verschiedenste Art und Weise entwickeln kann, erinnert diese Variante an die Auffassung von Stadt als Rhizom.<sup>338</sup> Anstelle strenger Hierarchien erfolgt ein wildes Wuchern freier Ideen, eine einmal existente Hauptwurzel, das EWT, ist abgestorben.

### 4.2.3. Spielraum

Spielraum kann zuerst einmal als der geografische Raum verstanden werden, innerhalb dessen gespielt werden kann. Hier sind designierte Spielzonen genauso zu nennen, wie der Umstand, dass diese ignoriert, überschritten und erweitert werden können. Dies entspricht der von Fischer-Lichte getroffenen Kategorisierung von Theaterspielorten: Entweder sie wurden eigens für Theateraufführungen gebaut oder dienen – temporär bzw. permanent – als Spielort, obwohl ihre ursprüngliche Funktion eine andere war.<sup>339</sup> Eigens abgegrenzte Räume wie Kinderspielplätze, Sportplätze, mit Kreidestrichen aufgemalte Tempelhupffelder entsprechen wiederum Huizingas Konzeption, der auf Spiel als „[...] *innerhalb* [...] *eines eigens bestimmten Raums* [...]“<sup>340</sup> Bezug nimmt, und Caillois Vorstellung, der von „[...] räumlich und zeitlich genau festgelegten Grenzen [...]“<sup>341</sup> spricht. Theaterhäuser und Bühnen ähneln solchen festgelegten Spielzonen. Spiel als ubiquitäres Phänomen, das oft nur etwas Phantasie benötigt, kann davon unabhängig überall stattfinden. Parallel dazu sucht sich Theater Orte abseits des regulären Theaterbetriebs; man denke nur an Theateraufführungen/Performances, die sich in Privatwohnungen abspielen, oder an Straßentheater, Unsichtbares Theater u.v.a.

---

<sup>338</sup> Vgl. Deleuze, Gilles et al. Rhizom. Berlin: Merve, 1977. Vgl. weiters: Klein (2005), S. 20.

<sup>339</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika. Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1983, S. 137.

<sup>340</sup> Huizinga (1956), S. 20.

<sup>341</sup> Caillois (1960), S. 13.

Fischer-Lichte konstatiert für das 21. Jahrhundert eine Verlagerung der Spielorte aus Theatergebäuden heraus, die in ihrer Abgesondertheit vom Leben wohl nur noch einer bürgerlichen Auffassung von Theater entsprechen. Denn „[...] wenn das Theater nicht länger als ein abgehobener Bereich verstanden werden soll, sondern als Teil des sozialen Lebens einer Gesellschaft, muß sich A/X/S auch in Räumen ereignen, die auf dieses soziale Leben bezogen sind.“<sup>342</sup> Als Beispiele nennt sie, was als öffentlich bezeichnet werden kann: Plätze, öffentliche Verkehrsmittel und Haltestellen, shopping malls etc.<sup>343</sup>

Das Taschentheater bespielt eben diese öffentlichen Orte. Es existiert keine Art von Umzäunung oder Schranken, die genauen Umrisse des Spielraums sind nicht exakt festlegbar. Dieser Spielraum kann z.B. jenen Raum meinen, den der Vorgang des Spielens benützt.<sup>344</sup> Nehmen wir als Beispiel Szene 1, entsprechend Variante A) gespielt. Der diegetische Ort ist „Ein beliebiger aber belebter Park“. Die/der Spieler\*in sucht sich einen solchen aus, in dessen unmittelbarer Nähe sie/er eine/n Passant\*in anspricht. Der Park ist damit der Spielraum. Im Gegensatz dazu lässt sich der Spielraum bei Variante B) und C) nicht genau definieren. Die vielen möglichen Wendungen, die das Stück nehmen kann, beeinflussen auch den Spielraum: Wenn ein/e unwissende Mitspieler\*in der/dem Spieler\*in ausweichen möchte, und sich zu diesem Zweck aus dem Park entfernt, vergrößert sich der Raum. Man könnte sagen, dass der Spielraum sich in dem Maße erweitert, indem sich beteiligte Personen bewegen – solange sich noch an dem Geschehen Teil haben. Wenn sie in ein Auto steigen und davon fahren, verlassen sie den Spielraum.

Beteiligt sind nicht nur Spieler\*in und Mitspieler\*innen, sondern auch jene Passant\*innen, die nicht direkt von der/dem Spieler\*in angesprochen werden. Sie können das Geschehen nicht nur durch aktive Teilnahme wie Eingreifen sondern auch durch ihre bloße Anwesenheit beeinflussen, indem sie etwa stehen bleiben oder ausweichen.

Der größte Spielraum ist bei Variante C) denkbar, schließlich sind hier alle Regeln außer Kraft gesetzt. Die Szenen können unabhängig von den diegetischen Orte überall gespielt werden.

Das EWT vermag also öffentlichen Raum auf unterschiedliche Art und Weise zu bespielen. Wie groß das Spielfeld im Endeffekt ist, variiert je nach Spielvariante und nach dem Verhalten der Spieler\*innen sowie Mitspieler\*innen.

---

<sup>342</sup> Fischer-Lichte (2007), S. 139. Die Formel A/X/S bezieht sich auf ihre Auffassung, dass eine/e Schauspieler\*in (A) eine Rolle (X) vor einer/m Zuschauer\*in spielt.

<sup>343</sup> Vgl. ebd.

<sup>344</sup> Wenn der Prozess des Lesens als Vorstufe des Spiels in die Betrachtung miteinbezogen wird, umfasst der Spielraum eine dementsprechend größere Fläche. Er beginnt dort, wo das EWT aushängt, geht über den Ort, an dem es gelesen wird bis einschließlich zu jenem Platz, an dem es gespielt wird.

Fest steht, dass der tatsächliche Spielraum kongruent mit dem diegetischen Raum sein kann, es aber nicht zwingend sein muss. Die den vorher angeführten Definitionen von Spiel entnommene Eigenschaft eines bestimmten, festgelegten Raums kann und will das EWT nicht erfüllen.

Wenn aber Baatz von Spielraum als „[...] Kontext, innerhalb dessen etwas als Spiel verstanden wird [...]“<sup>345</sup> spricht, eröffnet sich eine weitere Sichtweise. Sie stellt dabei nicht den geografischen Raum in den Mittelpunkt ihrer Überlegung, sondern berührt vielmehr wieder den Umstand des Wissens um Spiel. Was diesen ideellen Spielraum<sup>346</sup> betrifft spricht Huizinga davon, dass Spiel als „[...] *außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden* [...]“<sup>347</sup> werde. Dies trifft hier auf etwas paradoxe Art und Weise zu: Obwohl es sich um alltägliche Worte und Handlungen handelt, die Spieler\*in und Mitspieler\*innen äußern bzw. vollziehen, heben sie sich dennoch vom gewöhnlichen Leben ab. Indem etwas Übliches, Normales in einem anderen Rahmen, eben jenem des Theaters getan wird, erfährt es eine Veränderung. Diese Transgression entspricht dem Verhältnis von Realem und Spiel, das das EWT prägt.<sup>348</sup> Schechner geht soweit, alltägliche Handlungen ebenso wie Rituale oder Kunst – und damit auch Theater – als Performances zu bezeichnen.<sup>349</sup> Er attestiert dem täglichen Leben, dass es, genauso wie u.a. Theater, „’restored behavio[r]’“<sup>350</sup> sei, also bewusst oder unbewusst geprobt und einstudiert wird: Verhalten wird erlernt, den unterschiedlichen Umfeldern entsprechend adjustiert etc.<sup>351</sup> „In fact, the everydayness of everyday life is precisely its familiarity, its being built from known bits of behavior rearranged and shaped in order to suit specific circumstances.“<sup>352</sup> Der Alltag ergibt sich demzufolge aus einer Unmenge von zusammensetzbaren Verhaltensmustern, die Schechner zufolge als „performances“ verstanden werden können. Das EWT geht einen Schritt weiter, indem es diese Handlungen auf eine explizit theatrale Ebene hebt. Sie erfahren durch ihre Theatralisierung eine Veränderung und können damit auch reflexiv werden. Obwohl sich die einzelnen Handlungsabläufe – in diesem Fall jenes des Alltags wie etwa das Ansprechen von Beamt\*innen (siehe Stück 9) – gleichen oder wiederholen können, ergibt sich aus der unterschiedlichen Zusammensetzung, die diesen Verhaltensweisen durch das Spielen im

---

<sup>345</sup> Baatz (1993), S. 14.

<sup>346</sup> Hierunter lässt sich auch die heterotopische Eigenschaft von Spielräumen subsumieren.

<sup>347</sup> Huizinga (1956), S. 20.

<sup>348</sup> Eine mögliche Vermischung findet sich in der Möglichkeit, vorzugeben, jemand anderer zu sein und damit so zu tun, als ob. Gleichzeitig kann z.B. ein/e Wirt\*in sich selber spielen und damit das Reale beibehalten.

<sup>349</sup> Vgl. Schechner (2008), S. 28 ff.

<sup>350</sup> Ebd. S. 28.

<sup>351</sup> Vgl. ebd. S. 28-29.

<sup>352</sup> Ebd. S. 29.

Rahmen des Taschentheaters widerfährt, etwas Neues.<sup>353</sup> In diesem Sinn entspricht das EWT dem Paradoxon, das Performances gleichzeitig Wiederholung und Neues sind.<sup>354</sup> Die Bausteine mögen die gleichen sein, Art und Umstände der Zusammensetzung variieren jedoch von Mal zu Mal – nicht zuletzt aufgrund des Faktors Mensch, dessen Handlungen immer einzigartig sind.<sup>355</sup> Das EWT gleicht einer Performance also als „[...] theatrale Praxis, die Räume herstellt, indem sie diese im und durch die Aufführung erst als theatrale Räume definiert [...]“<sup>356</sup>, der jeweilige bespielte öffentliche Raum erfährt eine Transformation in theatralen Raum. Eine derartige Veränderung des Spielraums ist nur für wissende Mitspieler\*innen bewusst nachvollziehbar. Generell hebt sich das EWT für diese auf andere Art und Weise vom täglichen Leben ab als für unwissende Mitspieler\*innen. Erstere spielen bewusst, setzen bewusst Handlungen, die *«nicht so gemeint»* sind in einem Raum, der durch ihr Spiel transformiert wird.

Zweitere verstehen das Geschehen möglicherweise durchaus als *«so gemeint»*, und werden Teil eines Spiels innerhalb eines Spielraums, der sich für sie zwar nicht als solcher zu erkennen gibt, dennoch unleugbar – u.a durch das Spielen der Anderen – dazu geworden ist.

### 4.3. Spieler\*innen

#### 4.3.1. Transformation von Leser\*in zu Spieler\*in

Die Bezeichnung „Schauspieler\*in“ verweist auf die vielen Dimensionen, die dem Begriff innewohnen. Laut Metzlers Lexikon Theatertheorie benennt der Begriff u.a. „einen Berufsstand im Theater und beim Film“<sup>357</sup>, er kann aber „[...] unter metaphorischer Begriffsverwendung in Soziologie und Theaterwissenschaft auch auf Interaktionen des sozialen Lebens bezogen [werden].“<sup>358</sup> In Hinblick auf das EWT scheint die Verwendung des Begriffes „Spieler\*in“ angemessener, um den verstärkt vorhandenen Parallelen zu Spiel gerecht zu werden, ebenso wie der Existenz unwissender Beteiligter, deren Teilnahme zwar als Spiel, nicht jedoch als Schauspiel im engeren Sinn verstanden werden kann.

Die Verwandlung von Leser\*in zur/m Spieler\*in erfolgt mit der Entscheidung, ein Stück des

---

<sup>353</sup> Vgl. Schechner (2008), S. 30.

<sup>354</sup> Vgl. ebd.

<sup>355</sup> Vgl. ebd.

<sup>356</sup> Klein, Gabriele et al. Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Dies. (2004), S. 12.

<sup>357</sup> Fischer-Lichte (2005), S. 283.

<sup>358</sup> Ebd.

EWTs zu spielen und der darauffolgenden Umsetzung. Erika Fischer-Lichte spricht in Bezug auf Performances von „[...] Transformation der an der Performance Beteiligten [...]“<sup>359</sup>. Im Mittelpunkt steht anstelle des Verstehens einer vorgegebenen Bedeutung die Erfahrung. Beim Taschentheater ermächtigt sich die/der Leser\*in durch den Akt des Spielens selbst, wird zur/zum Spieler\*in und stellt damit eine neue Wirklichkeit her. Das Spielen ist eine „wirklichkeitskonstituierende Handlung“<sup>360</sup>, ein performativer Akt im Sinne Austins, der den Begriff ursprünglich für Sprechakte, mit denen Handlungen vollzogen werden, verwendet.<sup>361</sup> Austin nennt als Beispiel Zeremonien, bei denen mit den Worten „Ich taufe dieses Schiff auf den Namen XY“ Schiffe getauft werden. Um die Taufe zu vollziehen, müssen zusätzlich sowohl gewisse Umstände gegeben sein (etwa die Autorität, Schiffe taufen zu können) als auch etwaig nötige weitere Handlungen (seien diese sprachlicher oder anderer Natur) gesetzt werden.<sup>362</sup> Beim EWT wird zwar nicht explizit deklariert, dass die/der Leser\*in zur/m Spieler\*in wird (etwa mit den Worten „Nun spiele ich das EWT“), aber der Vorgang des Spielens selbst ermöglicht die Transformation. Diese Handlung erzeugt nicht nur Wirklichkeit, sondern ist auch „selbstreferentiell“<sup>363</sup>, d.h. sie bedeutet, was sie vollzieht.<sup>364</sup> Die Idee, Zuschauer\*innen zur Teilnahme einzuladen, also Transformationen stattfinden zu lassen, ist nicht neu.

Die Einbeziehung von Publikum in ein Stück oder eine Performance findet z.B. bei *Gob Squad's Kitchen (You have never had it so good)*, einer Live-Film-Performance statt, bei der einzelne Zuschauer\*innen aus dem Publikum geholt wurden, um auf der Bühne und vor der Live-Kamera die Rollen der Darsteller\*innen zu übernehmen.<sup>365</sup> Auch bei einer solchen aktiven Teilnahme des Publikums liegt die Bestimmungsmacht bei den Schauspieler\*innen: Sie geben den Rahmen vor, innerhalb dessen das Publikum mitmachen darf.<sup>366</sup> Das Publikum

<sup>359</sup> Fischer-Lichte (2004), S. 17.

<sup>360</sup> Ebd. S. 19.

<sup>361</sup> Vgl. Austin, John Langshaw. Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam, 2005 [1962] (= Universal-Bibliothek; 9396), S. 29-30.

<sup>362</sup> Vgl. ebd. S. 31.

<sup>363</sup> Fischer-Lichte (2004), S. 27.

<sup>364</sup> Vgl. ebd. S. 26-27.

<sup>365</sup> „[...] holen sich Gob Squad Zuschauer auf die Bühne, und wenn die nun – für 15 Minuten oder länger – zum Gob-Squad-„Superstar“ werden, zeigen sich plötzlich Traditionslinien. Und wenn die live gecasteten Freiwilligen den Performern Körper und Stimme leihen und sie am Ende auf der Leinwand vollkommen ersetzt haben von der Tribüne aus instruiert und mit Sprechtext versorgt per Headset und Mikrofon [...]“ – [http://www.gobsquad.com/pagedesc.php?id\\_projectpage=86&id\\_project=34&archive=archive](http://www.gobsquad.com/pagedesc.php?id_projectpage=86&id_project=34&archive=archive) Zugriff: 20.5.2011.

Schon 1909 sprach Georg Fuchs davon, dass Zuschauer\*innen und Schauspieler\*innen sich nicht oppositionell gegenüberstehen, sondern zusammengehören und ein Ganzes bilden. Vgl. Fuchs, Georg. Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. München u.a.: Müller, 1909, S. 63-64.

<sup>366</sup> Vgl. Weiler, Christel. Dialoge mit dem Publikum. In: Deck (2008), S. 28.

erfährt keine tatsächliche Transformation, sondern bleibt Publikum, dem nur ein temporärer Wechsel auf die andere Seite gewährt wird. Besonders deutlich wird dies bei der erwähnten Performance von *Gob Squad*: Die ausgewählten Zuschauer\*innen ersetzen die Performer\*innen, die ihrerseits im Laufe der Performance im Publikum Platz nehmen. Was auf den ersten Blick wie ein eindeutiger Rollentausch scheint, entpuppt sich bei genauer Betrachtung als komplexer. So bekommen die nun auf der Bühne agierenden ehemaligen Zuschauer\*innen Anweisungen und teilweise sogar Text über Headsets von den Performer\*innen angesagt. Dass allen Beteiligten bewusst ist, dass es sich nur um eine temporäre, eingeschränkte Verwandlung handelt, zeigt sich am Applaus. Die auf die Bühne geholten Zuschauer\*innen mögen sich zwar verbeugen, setzen sich jedoch anschließend wieder auf ihren Platz jenseits der Bühne zurück. Umgekehrt kehren die Performer\*innen wieder an ihren eigentlichen Ort, die Bühne, zurück und nehmen den Applaus des erneut vereinten Publikums entgegen. Die Ordnung der Dinge ist wieder hergestellt, die Ausprobieren und Spielen mit den Aufgaben war nur zeitlich begrenzt.

Im Gegensatz dazu sind die Rollen beim EWT bei Variante A) und B) für die Dauer der Szene permanent. Es darf also in Frage gestellt werden, ob sich bei partizipativen Performances (wie z.B. jene von *Gob Squad*) tatsächlich von einer Aufhebung der Dichotomie von Subjekt (Akteur\*in) und Objekt (Zuseher\*in)<sup>367</sup> sprechen lässt, wenn die ursprünglichen Rollen schlussendlich wieder eingenommen werden. Selbst wenn es beim EWT z.B. bei Variante C) zu einem Rollentausch kommen kann, können die Spieler\*innen gar nicht in den passiven Zustand des Beobachtens zurückfallen, da dieser zu keinem Zeitpunkt für sie existierte. Vom Moment der Entscheidung, das EWT zu spielen, bis zu dessen Ende sind sie aktiv. Der Schritt vom Lesen des EWTs zum Akt des Spielens erfordert von der/m Spieler\*in ein gewisses Maß an Improvisationsfähigkeit.<sup>368</sup> Der für Improvisieren benötigte Impuls<sup>369</sup> wohnt dem Taschentheater in Form der Handlungsanweisung inne. Bereits in der Umsetzung einer der drei Spielvarianten, genauer mit der ersten Kontaktaufnahme, wendet die/der Spieler\*in improvisierte Handlungen an, schließlich sind die Reaktionen der Angesprochenen unvorhersehbar. Dies zeigt, dass Improvisation nicht nur Element des Theaters<sup>370</sup> oder anderer Künste, sondern auch des alltäglichen Verhaltens ist.<sup>371</sup> Auch beim Spielen selbst muss aus

---

<sup>367</sup> Vgl. Fischer-Lichte (2004), S. 20.

<sup>368</sup> Auch Mitspieler\*innen und Zuschauer\*innen benötigen Improvisationsfähigkeit; die diesbezüglichen Überlegungen werden aus Gründen der textlichen Organisation aber an dieser Stelle angeführt.

<sup>369</sup> Vgl. Bormann (2010), S. 13.

<sup>370</sup> Vgl. hierzu Matzkes Beitrag: Der unmögliche Schauspieler. Theater-Improvisieren. In: Bormann (2010), S. 161-182, in dem sich die Autorin mit Improvisation als Element der Proben und dessen Übersetzung auf die Bühne auseinandersetzt.

<sup>371</sup> Vgl. Bertram, Georg W. Improvisation und Normativität. In: Bormann (2010), S. 21.

dem Stegreif gehandelt werden, je nach Spielvariante mehr oder weniger. Selbst bei der angabentreuen Variante A) bedarf es aufgrund der vielen unberechenbaren Faktoren, wie sie sich aus dem öffentlichen Raum als Spielraum ergeben, großer Flexibilität. Es sind diese Umstände, z.B. die Menschen im öffentlichen Raum und ihre Reaktionen, aber auch die Eigenheiten des EWTs, die den von Bertram aufgestellten Grundsatz, dass Improvisieren gelingen kann oder nicht<sup>372</sup>, ad absurdum führen. Wie kann objektiv festgestellt werden, ob eine Improvisation erfolgreich war, wenn sie auf verschiedenen Ebenen erfolgt, wie das der Fall wäre bei einer Begegnung gemäß Variante B oder C), bei der die/der Spieler\*in mit unwissenden Mitspieler\*innen interagiert? Die Fähigkeit, zu improvisieren ist somit Katalysator des Taschentheaters, ohne dass sich von einem Erfolg oder Misserfolg des Improvisierten sprechen ließe.

Die Handlungsanweisungen erinnern – optisch durch Klammern herausgehoben<sup>373</sup> – an Regieanweisungen in Theaterstücken. Eine etwaige Hemmschwelle, die sich daraus ergeben könnte, dass das EWT dadurch an „richtiges“ Theater erinnert, das zu spielen sich die Leser\*innen möglicherweise nicht zutrauen, wird durch die simplen Tätigkeiten, die Gegenstand dieser Anweisungen sind, entschärft. Sie inkludieren Gefühlsregungen wie etwa in Stück 13: „ Sie: (*unvermittelt*) Wollen Sie mich ins Unglück stürzen?“ oder Aktionen wie rufen, seufzen oder das Umstoßen eines Glases.

#### 4.3.1.1. „Wir alle spielen Theater“

Der Soziologe Goffman verweist in „Wir alle spielen Theater“, seiner Auseinandersetzung mit menschlicher Selbstdarstellung, darauf, dass Menschen in öffentlichen Räumen Rollen spielen. Ihm zufolge ist man immer an Rollenspielen beteiligt – sei es als Darsteller\*in oder als Zuschauer\*in. Man könnte also daraus schließen, dass ein Aufenthalt in öffentlichen Räumen gleichzusetzen mit dem Spielen einer Rolle wäre.

---

<sup>372</sup> Vgl. Bertram (2010), S. 24-36. Bertram erklärt diese Normativität von Improvisieren (in Bezug auf den Begriff der Anerkennung bei Hegel) zuerst mit einem Wechselspiel von Ausgangsaktion und Anschlussaktion, erweitert das Konzept dann um den Begriff der Anerkennung, die mit jeder Anschlussaktion signalisiert wird, fügt zu den Anschlussaktionen als Bestätigung der Ausgangsaktionen in weiterer Folge auch die in jeder Ausgangsaktion erfolgende Forderung nach Reaktionen per se als Kriterium des Gelingens hinzu, und spricht schließlich dem individuellen Kommentieren des Geschehens von Seiten der Improvisierenden zu, über Glücken oder Scheitern zu entscheiden. Er fasst dies folgendermaßen zusammen: „[...] Ein improvisierendes Tun ist demnach dadurch normativ strukturiert, dass Anschlussaktionen Anerkennung gewähren, wobei das Tun und die Anerkennungsverhältnisse jederzeit innerhalb der Improvisation thematisiert werden können.“ Ebd. S. 35.

<sup>373</sup> Bei den Szenen 1 - 4 sind sowohl Text als auch Anweisungen kursiv gesetzt, bei den restlichen Stücken sind es nur die Anweisungen, wodurch sich diese stärker hervorheben.

Goffman entwirft in seinem ursprünglich 1959 erschienenen Buch das Bild einer Gesellschaft, innerhalb derer sich die Menschen der Tatsache bewusst sind, dass sie beobachtet werden und dementsprechend ihr Verhalten modifizieren. Dem Publikum, das aus der Gesamtheit jener Menschen besteht, bei denen man einen bestimmten Eindruck erzielen möchte, kommt eine wesentliche Funktion zu; dieses Publikum gilt es zu überzeugen. Sowohl Individuen als auch Gruppen können Eindrücke produzieren, die in weiterer Folge dazu dienen, ein bestimmtes Bild von sich für Andere glaubhaft darzustellen. Um eine Darstellung glaubhaft zu gestalten, sind die bei ersten Begegnungen gewonnene Information wichtig, die – wie alle Informationen – manipuliert werden können.<sup>374</sup> Dabei kann die/der Darstellende sich einer „[...] Fassade [...] [als] das standardisierte Ausdrucksrepertoire [...]“<sup>375</sup> bedienen. Dieses umfasst die räumliche Umgebung ebenso wie Attribute der persönlichen Erscheinung, die permanent – wie etwa Körpergröße – oder temporär – wie ein Gesichtsausdruck – sein können.<sup>376</sup> Elemente einer Fassade lassen sich oft für mehrere Rollen verwenden, was den Zuschauer\*innen eine Identifizierung und Einordnung erleichtert.<sup>377</sup> Die Zuschauer\*innen überprüfen das Verhalten ihres Gegenübers, wissend, dass dieses bemüht sein kann, sich von seiner besten Seite zu zeigen. In einem Prozess den Goffman „Asymmetrie des Kommunikationssystems“<sup>378</sup> nennt, achten sie auch auf scheinbar nicht manipulierbare Aspekte des Verhaltens.<sup>379</sup> Goffman unterscheidet zwischen „aufrichtigen“<sup>380</sup> und „zynischen“<sup>381</sup> Darsteller\*innen, also zwischen jenen, die selbst an ihre eigene Darstellung glauben und jenen, die dies nicht tun. Ebenfalls wichtig ist die Unterteilung in zwei – quasi räumliche – Bereiche: Die „Vorderbühne“<sup>382</sup> ist jener Teil, der als Bühne für die Darstellung einer Rolle dient. Hier gilt es, gewisse von der Räumlichkeit diktierte Benimmregeln aufrechtzuerhalten, oder zumindest so zu tun, als ob.<sup>383</sup> Dem gegenüber steht die „Hinterbühne“<sup>384</sup>. Sie dient, dem Publikum verborgen, u.a. als Proberaum für die Darstellung und als jener Ort, an dem die Rolle nicht aufrechterhalten werden muss.<sup>385</sup>

---

<sup>374</sup> Vgl. Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München u.a.: Piper, 2009 [1959], S. 5 ff.

<sup>375</sup> Ebd. S. 23.

<sup>376</sup> Vgl. ebd. S. 23-25.

<sup>377</sup> Vgl. ebd. S. 27.

<sup>378</sup> Ebd. S. 10.

<sup>379</sup> Vgl. ebd. S. 10 ff.; Goffman beschreibt hier auch, wie dieses Verhältnis in einem ewigen Kampf um die Deutungsmacht stetig zwischen Asymmetrie und Symmetrie wechselt.

<sup>380</sup> Ebd. S. 20.

<sup>381</sup> Ebd.

<sup>382</sup> Ebd. S. 100.

<sup>383</sup> Vgl. ebd.

<sup>384</sup> Ebd. S. 104.

<sup>385</sup> Vgl. ebd. S. 104-105.

Ein Ort kann zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten Umständen Vorderbühne sein, und in anderem Kontext Hinterbühne, etwa vor und nach einer Darstellung. Je nach Bühne herrschen bestimmte Verhaltensweisen und unterschiedliche Sprache.<sup>386</sup>

Goffman, der öffentlich und privat als Gegensatzpaar versteht, nimmt also jenen Aspekt auf, der öffentlichen Raum als Ort der Darstellung versteht. U.a. verweist z.B. Feldtkeller auf Straßen, die „[...] imstande sind, eine reale Öffentlichkeit, ein Publikum, ein Theater gezielter und ungezielter sozialer Interaktionen zu produzieren [...]“<sup>387</sup>. Wie schon ausgeführt, hat das – hier von Feldtkeller in Bezug auf Straßen – thematisierte Theater, das öffentlicher Raum zu sein vermag, Auswirkung auf das Verhalten. So spricht Klamt z.B. von einer „räumliche[n] Bühne“<sup>388</sup> und weiter von öffentlichen Räumen als „[...] Repräsentationsräumen [...] von gesellschaftlichen Teilöffentlichkeiten [...]“<sup>389</sup>, die sowohl die Individualisierung (von ihm beschrieben als Heraustreten aus obligatorischen sozialen Gefügen, um sich dann nach eigenem Ermessen wieder freiwillig in andere einzufügen) als auch Selbstinszenierung brauchen.<sup>390</sup> Wenn Goffman auch nicht abzuspochen ist, dass er öffentlichen Raum als jenen Ort der Darstellung verstand, der er häufig tatsächlich ist, erweisen sich seine Betrachtungen dennoch in Vielem als nicht mehr zeitgemäß.<sup>391</sup> Schubert beschreibt beispielsweise die Trennung zwischen Vorder- und Hinterbühne als nicht länger in dieser Deutlichkeit gegeben, was sich u.a. an einer Zunahme von Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit zeigt, die laut Goffman auf die Hinterbühne gehören.<sup>392</sup> Die Klassifizierung von Tätigkeiten als allgemeines Verhalten, wie sie bei Goffman geschieht, entspricht nicht dem „[...] Raster verinselter Räume mit unterschiedlichen Verhaltensstandards [...]“<sup>393</sup>, das Schubert im öffentlichen Raum sieht.

Goffmans These erscheint also in Hinblick auf das Verhalten im öffentlichen Raum nicht mehr aktuell. Auch bezüglich des EWTs gibt es Unterschiede.<sup>394</sup> Bei Goffman ist das Prinzip

---

<sup>386</sup> Vgl. Goffman (2009), S. 117.

<sup>387</sup> Feldtkeller, Andreas. Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums. Frankfurt a.M. u.a.: Campus-Verlag, 1994, S. 42, wo er weiter ausführt: „Sie [die Straßen, Anm.d.Verf.] sind der Ort, an dem die private Sphäre und die öffentliche Sphäre aneinander anstoßen, an dem sich privates Leben als ein vom öffentlichen unterschiedenes und sich unterscheidendes ausbilden kann.“

<sup>388</sup> Klamt (2006), S. 31.

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Vgl. ebd.

<sup>391</sup> Das zeigt sich beispielsweise an der längst als inkorrekt überholten Bezeichnung „Neger“ die er in seiner Arbeit verwendet.

<sup>392</sup> Vgl. Schubert (1999), S. 21. Vgl. weiters Klamt (2007), S. 55. Goffman selbst erwähnt die Vermischung von Vorder- und Hinterbühne nur als mögliche Konsequenz, wenn informelles Hinterbühnenverhalten auf der Vorderbühne zum Tragen kommt. Vgl. Goffman (2009), S. 118.

<sup>393</sup> Schubert (1999), S. 23.

<sup>394</sup> Im Folgenden wird Goffmans Theorie mit gewissen Prozessen des EWTs verglichen; die Gegenüberstellung von sozialem Verhalten und jenem beim EWT erscheint in Hinblick auf unwissende Beteiligung haltbar.

der Kontrolle von großer Bedeutung: Es geht darum, einen bereits geweckten oder erst zu weckenden Eindruck zu kontrollieren, das heißt derart zu beeinflussen, dass er die Darstellung, die man von sich zu geben wünscht, unterstützt und nicht konterkariert. Beim EWT geben die Spieler\*innen diese Kontrolle ab. Durch die offene Form, die potentiellen Veränderung und Abweichungen, die nicht vorhersehbaren Reaktionen aller Beteiligten wird Kontrolle nicht nur unmöglich, sondern ist geradezu unerwünscht.<sup>395</sup> Auch wenn Spieler\*innen des EWTs auf eine Art sich selbst spielen können, ist die Ebene der Darstellung eine andere als beim von Goffman angenommenen Rollenverhalten. Das wird einerseits dadurch verdeutlicht, dass die Spieler\*innen direkt als Hauptdarsteller\*innen bezeichnet werden. Damit wird ihre Position als Darsteller\*innen ausdrücklich betont, der Aspekt des Täuschens fällt weg. Andererseits gibt das EWT Text und Rollen vor, und befreit damit die Spieler\*innen bis zu einem gewissen Grad davon, sich selbst in einer optimierten Version spielen zu müssen.<sup>396</sup> Des Weiteren unterscheidet sich die Absicht: All dies geschieht beim Taschentheater nicht, um den Eindruck zu beeinflussen, den wir auf Menschen machen.

#### **4.3.1.2. Wir alle können Theater spielen**

Mit der Differenzierung zwischen professionellem und unprofessionellem Theater und den entsprechenden unterschiedlichen Auffassungen von Spielen geht auch der Aspekt des Könnens einher. Der Zugang zum professionellem Theater gestaltet sich in Österreich nach gewissen Regeln. Die „Bühnenreife“ lässt sich entweder durch Absolvierung einer staatlichen Schauspielschule oder durch das Ablegen einer Prüfung vor der paritätischen Bühnenkommission der Bühnengewerkschaft erlangen, auf die man sich in privaten Schauspielschulen oder mit Schauspielunterricht vorbereiten kann.

Trotz dieses Versuches einer Qualitätssicherung kann man nicht im Umkehrschluss davon ausgehen, unprofessionelles Theater habe niemals Ansprüche auf Qualität. Eine solche Annahme greift schon allein wegen dessen Breite und Diversität zu kurz. Dennoch werden die meisten jener Theateransätze, die schauspielerische Begabung nicht als zwingende Voraussetzung sehen, der Kategorie des unprofessionellen Theaters zugerechnet.

So unterscheidet auch das Taschentheater nicht zwischen talentierten und untalentierten Spieler\*innen; perfekte schauspielerische Leistung ist zwar möglich, zu keinem Zeitpunkt

---

<sup>395</sup> Wie das Ausmaß an benötigter Improvisation ist auch der Kontrollverlust je nach Spielvariante mehr oder weniger groß.

<sup>396</sup> Das ist auch möglich, wenn ein Wirt einen Wirt spielt; schließlich steht es ihm frei, als er selbst zu agieren oder die Rolle eines anderen Wirten zu spielen.

aber unbedingt gewünscht. Damit wird eine Haltung vertreten, die sich gegen eine Kategorisierung in Künstler\*innen bzw. Nicht-Künstler\*innen stellt. Bekannte Ansätze dazu finden sich u.a. bei Augusto Boal, dem es im Sinne eines Re-Ermächtigungsprozesses um das Wiederfinden des durch soziale Prozesse überlagerten Könnens geht:

„Jedermann hat künstlerische Fähigkeiten; die Erziehung hat unsere Ausdrucksmöglichkeiten eingeschränkt. Kinder tanzen, singen und malen. Mit zunehmender Unterdrückung, der sie durch Familie, Schule und Arbeit ausgesetzt sind, glauben sie schließlich selbst, daß sie weder Tänzer, Sänger noch Maler sein können. In Wirklichkeit aber kann jeder alles, auch wenn er es nicht in einem bestimmten Bereich zur Meisterschaft bringt.“<sup>397</sup>

Auch Josef Beuys wollte eine Kunst, die „[...] auf alle Felder des gesellschaftlichen Lebens transformierend wirken könne“<sup>398</sup>. Im Sinne dieser „*Soziale[n] Skulptur* [sic!]“<sup>399</sup> versteht Beuys auch menschliches Handeln als Kunst, insofern es auf gesellschaftliche Prozesse einwirken kann. Er eröffnet Kunst für alle in zweierlei Hinsicht; indem er alltägliches Handeln als Kunst<sup>400</sup> betrachtet und indem er allen kreatives Potential zuspricht.

„Ich gehe davon aus, daß prinzipiell jeder Mensch ein Künstler dann ist, wenn man den Kunstbegriff, mit dem man arbeitet, so stark erweitert, daß er praktisch den Selbstbestimmungsprozeß und den Denkprozeß einschließt, den ja jeder Mensch hat ... Damit sage ich nichts aus über die Qualität. Ich sage nur etwas aus über die prinzipielle Möglichkeit, die in jedem Menschen vorliegt.“<sup>401</sup>

Es ist dieses jedem Menschen innewohnende kreative Potential, dem das EWT Gelegenheit zur Entfaltung bietet. Das Fehlen einer beurteilenden Instanz, wie etwa Theaterkritiker\*innen, und das Fehlen der Komponente des „Könnens“ wirken sich u.U. positiv auf die Bereitschaft aus, mitzumachen. Auch Beuys Verständnis der Einheit von Kunst und Leben<sup>402</sup> spiegelt sich im EWT wider: Das Theater findet nicht in einem vom alltäglichen Leben abgegrenzten Raum statt, sondern mitten drinnen. Beteiligte sowie der Raum werden durch die Bespielung verändert, was wiederum gesellschaftliche Folgen hat. Wir können also das EWT als Kunst, und die beteiligten Menschen als Künstler\*innen bezeichnen.

---

<sup>397</sup> Boal (1989), S. 69.

<sup>398</sup> Zumdick, Wolfgang. «Der Tod hält mich wach». Joseph Beuys - Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens. Dornach: Pforte, 2001, S. 129.

<sup>399</sup> Ebd.

<sup>400</sup> Vgl. Ansätze bei Schechner.

<sup>401</sup> Beuys, Joseph in: Joachimides, Christos M. et al. (Hg.). Kunst im politischen Kampf: Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit. Kunstverein Hannover 31. März - 13. Mai 1973. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Hannover: Kunstverein Hannover, 1973, S. 18. In: Bojescul, Wilhelm. Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1985 (= Kultur - Literatur - Kultur; 1), S. 140.

<sup>402</sup> Vgl. Bojescul (1981), S 47 und S. 134.

## 4.4. Mitspieler\*innen

### 4.4.1. Benützer\*innen des öffentlichen Raums

Wie auf viele andere Elemente des EWTs hat das Aktionsfeld des öffentlichen Raums auch auf die Mitspieler\*innen Einfluss. Es handelt sich nicht um Theater- oder Performancepublikum, das sich bewusst für diesen Zeitvertreib entschieden hat, sondern um Menschen, deren einziger gemeinsamer Nenner darin besteht, sich an einem öffentlichen Ort aufzuhalten. Schauplätze des EWTs sind z.B. die Straße, eine Gaststätte, ein Park oder Bahnsteig 7; allesamt Orte, die keine Zuschreibung zu einem fixen „Klientel“ erlaubt. Die Vielfalt der potentiellen EWT- Mitspieler\*innen macht es interessant, da der Verlauf der Stücke in allen drei Varianten stark von ihnen abhängt. Persönliche Faktoren wie gerade vorhandene Zeit, Neugier oder Schüchternheit beeinflussen die Reaktion auf das EWT. Wenn bei einer Performance, egal ob sie in einem Theater, einem Wohnhaus oder an einem öffentlichen Platz stattfindet, Zuschauer\*innen Teil der Performance werden, so muss das für diese nicht immer überraschend kommen. Laut Max Schumacher beginnt die Erwartungshaltung eines Publikums, sobald es zur Kenntnis nimmt, dass es eine Aufführung geben wird. Von diesem Moment an können sich zukünftige Zuschauer\*innen ein Bild machen.<sup>403</sup> Gesetz den Fall, das Publikum weiß, dass es sich um eine Performance handelt, kann es folgern, dass es möglicherweise aktiv miteinbezogen werden wird. Bei manchen Performances wird dies sogar ausdrücklich auf Flyern oder Beschreibungen angekündigt, und kann so zur Erwartungshaltung beitragen.

Im Gegensatz dazu wissen jene Menschen, die beim Taschentheater mit/spielen, in den seltensten Fällen im Vorhinein, dass dies passieren wird. Die/der erste Spieler\*in kann sich auf das Spielen eine EWT-Karte vorbereiten. Das kann Überlegungen zu einem günstigen Zeitpunkt, sowie je nach Stück auch die Wahl eines speziellen Parks, Bahnhofes etc. beinhalten. Für die Mitspieler\*innen hingegen kommt das EWT überraschend.

Bei Variante A) der Spielmöglichkeiten erfahren die Benützer\*innen des öffentlichen Raums die Transformation zu wissenden Mitspieler\*innen, indem sie durch die Spieler\*innen davon sprachlich in Kenntnis gesetzt werden. Damit wissen sie über das EWT und ihre eigene, zu spielende Rolle Bescheid. Sie können nun wie z.B. das Publikum einer partizipativen Performance eine Erwartungshaltung entwickeln. Diese mag zwar aufgrund der ungewohnten

---

<sup>403</sup> Vgl. Schumacher, Max. Expect Expectation- Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil einer „Over-All-Dramaturgy“. In: Deck (2008), S. 73.

Form des EWTs weniger detailliert sein, verändert aber genauso das Verhältnis zu dem bald darauf Gespielten. Wenn bei Variante B) hingegen niemand gefragt wird, sondern Menschen überhaupt ohne Erklärung in dieses Spiel hineingezogen werden, bezieht sich das Nicht-Wissen nicht nur auf das Vorfeld des Spielens, sondern auch auf das Spielen selbst.

#### 4.4.1.1. Wissende Mitspieler\*innen

Beschäftigen wir uns zuerst mit den wissenden Mitspieler\*innen. Indem die/der Spieler\*in beliebige Passant\*innen zum Mitspielen einlädt, werden diese automatisch zu Mitspieler\*innen. Der performative Akt, der sie dazu verwandelt, findet beispielsweise in Form der Frage „Möchten Sie mitspielen?“ statt.

Bei Stück Nr. 7 „Warten Sie!“ gibt es neben der Hauptfigur auch einen Bahnhofsvorsteher. Die/der Spieler\*in kann nun gemäß Variante A) einen Bahnhof aufsuchen, und eine/n beliebige/n Bahnhofsvorsteher\*in ansprechen und ihr/ihm das EWT erklären.

Damit wird sie/er zu einer/m wissenden Mitspieler\*in. Huizinga spricht von „heiligem Ernst“<sup>404</sup> des Spiels, der nur erreichbar ist, wenn sich die Spieler\*innen dessen bewusst sind, dass sie spielen. Um richtig spielen zu können, was für Huizinga daran erkennbar ist, dass „exzessive Freude“<sup>405</sup> entsteht, sind demzufolge dieses Wissen und die Fähigkeit notwendig, zwischen Spiel und restlicher Wirklichkeit zu differenzieren.<sup>406</sup> Pfaller spricht von einer „fiktiven Realität“ des Spiels:

„Je schärfer wir zwischen Spiel und Wirklichkeit unterscheiden, desto mehr ergreift das Spiel Besitz von uns und unterwirft uns seiner ichfremden Alterität: Wir lassen dann unsere ichkonforme, profane Wirklichkeit auf der Stelle stehen und liegen und beginnen, mit großer Feierlichkeit und heiligem Ernst der als fiktiv durchschauten Realität des Spiels Folge zu leisten.“<sup>407</sup>

Demzufolge spielen also nur alle jene wirklich, die vom EWT wissen. Laut Bateson stellt das Wissen um das Spiel einen Rahmen her, innerhalb dessen ernsthaft gespielt werden kann, aber paradoxerweise nur, wenn das Vorhandensein ebendieses Rahmens vergessen wird.<sup>408</sup>

---

<sup>404</sup> Huizinga (1956), S. 25.

<sup>405</sup> Siehe Pfaller (2009), S. 42, der dies so nennt. Der Begriff findet sich auch bei Caillois (1960), S. 37.

<sup>406</sup> Vgl. Huizinga (1956), S. 25.

<sup>407</sup> Pfaller (2009), S. 43.

<sup>408</sup> Vgl. Bateson, Gregory. Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Ders. Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981, S. 249 ff. Vgl. hierzu auch Huizinga (1956), S. 13, der beschreibt, wie das Wissen um die Spielsituation im Laufe des Spiels in den Hintergrund treten kann.

Um die Trennung zwischen Nicht-Spiel und Spiel vergessen zu können, muss diese als solche überhaupt erst wahrgenommen worden sein. Damit fiel das Taschentheater in Schechners Kategorie der „make-believe“<sup>409</sup> Performances, die sich deutlich vom täglichen Leben abheben.<sup>410</sup>

Was nun, wenn die/der Angesprochene nicht mitspielen möchte? Das Wissen um das Spiel ist nämlich auch mit dem bereits erwähnten Aspekt der Abwertung verbunden, bei dem Spiele oft als unnütz und als reiner Kinderzeitvertreib abgetan werden.<sup>411</sup> Eine derartige Haltung wäre ein Grund für wissende Mitspieler\*innen, das EWT nicht zu spielen. Laut Pfaller ist aber nicht nur Mitspielen Spiel, sondern auch Spielverweigerung. Er bezeichnet dies als „negatives Spiel“<sup>412</sup> es ist jenes der Vernunft: Ich entscheide mich z.B. gegen eine Verkleidung für den Fasching.<sup>413</sup> „Aber selbst, wenn sie sich gänzlich zu spielen weigern, dann scheint es nur so, als ob sie gar nicht spielen würden. Denn auch die Spielverweigerer spielen etwas: sie spielen eben Vernunft, Anstand und Würde.“<sup>414</sup> So gesehen spielen Mitspieler\*innen das Spiel auch gegen ihren Willen – in einer dementsprechend anderen Form. Sie weigern sich zwar, den Aktions-Teil des Konzepts zu erfüllen, sind aber dennoch Teil des Ganzen, indem sie „Ernst“ spielen.

Fischer-Lichte führt Richard Schechners Performance „Commune“ an, bei der Zuschauer\*innen den ihnen zugedachten Part in der Performance nicht übernehmen wollten. Sie wurden vor die Wahl von vier weiteren Handlungsmöglichkeiten gestellt, von denen eine darin bestand, sich weiter zu weigern, etwas zu tun. In diesem Falle würde aber die Performance unterbrochen werden – womit diese Zuschauer\*innen erst recht wieder zu Akteur\*innen würden, deren Handlungen Auswirkungen auf die Performance hätten.<sup>415</sup> Beim EWT löst eine Verweigerungshaltung angesprochener wissender Mitspieler\*innen nicht automatisch das Ende des Stückes aus, vielmehr verändert es den Spielmodus. Die/der Spieler\*in kann nun entweder die Ablehnung einbauen, sie zum Teil des Stückes machen und damit nach Variante C) vorgehen, oder aber Andere zu wissenden Mitspieler\*innen machen. Eine Spielerin z.B. fragt einen ÖBB-Beamten, ob er mit ihr das Stück 7 spielen möchte. Dieser verneint. Daraufhin fragt die Spielerin jemand anderen, der zusagt; die beiden beginnen zu spielen. Der ursprünglich gefragte Beamte hat, egal wie er sich im Folgenden

---

<sup>409</sup> Schechner (2008), S. 42.

<sup>410</sup> Vgl. ebd. S. 42-43.

<sup>411</sup> Vgl. Pfaller (2009), S. 45.

<sup>412</sup> Ebd. S. 40-41, wörtlich: „[...] ein negatives Spiel eben [...]“.

<sup>413</sup> Vgl. ebd.

<sup>414</sup> Ebd. S. 40.

<sup>415</sup> Vgl. Fischer-Lichte (2004), S. 63-67.

verhält<sup>416</sup> bereits mitgespielt, denn die Frage der Spielerin ist bereits Bestandteil des Taschentheaters. Tatsache ist: Mit der Kenntnis vom EWT ist die/der Passant\*in automatisch Teil davon, auch wenn das aktive Mitspielen verweigert wird.<sup>417</sup> Es kann somit zwischen aktiver und passiver Teilnahme unterschieden werden, wobei sich die aktive im Spielen, die passive im Gefragt-werden konkretisiert. Die Entscheidung, von der diese Form der Beteiligung abhängt, wird von verschiedenen Komponenten beeinflusst, so auch vom öffentlichen Raum. Wem das Gefühl des Beobachtetwerdens an sich bereits unangenehm ist, wird kaum beim Taschentheater mitspielen wollen. Denn auch ohne räumliche Bühnensituation können sich Mitspieler\*innen durch den Theaterkontext stärker als sonst beobachtet fühlen, auch wenn der Kontext nur der/m Spieler\*in und ihnen selbst bekannt ist. Die vom EWT vorgegebenen Handlungen könnten die potentiellen Mitspieler\*innen durchaus auch selbst im Alltag ausführen, dennoch bekommen sie durch den Bezug auf Theater, mag dieser sich auch nicht in den gewöhnlichen Formen sondern z.B. nur in der Bezeichnung als „Taschentheater“ äußern, einen anderen Stellenwert als gewöhnliche Handlungen und Worte. Bateson zufolge existiert eine Diskrepanz im Spiel zwischen den bezeichnenden Handlungen und dem, was damit bezeichnet wird. „Diese Handlungen [...] bezeichnen nicht, was jene Handlungen, die sie bezeichnen würde, bezeichnen.“<sup>418</sup> Das heißt, dass die Geste des Umstoßen eines Glases (in Stück 13) das Umstoßen selber bedeutet, nicht aber das, was durch das Umstoßen bezeichnet würde: etwa, dass der Gast tollpatschig oder betrunken wäre. Mitspieler\*innen können, möglicherweise zu Recht, annehmen, dass jemand, der sie beobachtet, ihre Handlungen gerade nicht als Spiel versteht. Diese Doppelung der Handlungen, die Abhebung vom gewöhnlichen Leben, sowie die gesteigerte Wahrscheinlichkeit gesehen zu werden, kann je nach individueller Vorliebe der angesprochenen Passant\*innen die Entscheidung für oder gegen das Mitspielen beeinflussen.<sup>419</sup>

---

<sup>416</sup> Er kann den Bahnsteig verlassen und so seine Teilnahme am EWT beenden oder stehenbleiben und zuschauen, wodurch er zu einem wissenden Zuschauer wird.

<sup>417</sup> In diesem Fall weiß die/der Mitspieler\*in jedoch nicht, dass sie/er trotz ihrer Ablehnung noch Teil des EWTs ist.

<sup>418</sup> Bateson (1981), S. 244.

<sup>419</sup> Denkbar ist auch, dass die Entscheidung nicht immer analog zu dem Wunsch, beobachtet zu werden bzw. der Ablehnung dagegen getroffen wird. So könnten sich Menschen genötigt fühlen, das EWT mitzuspielen, weil sie sich in der Situation des Gefragt-Werdens bereits derart beobachtet fühlen, dass es ihnen unangenehm ist, abzulehnen.

#### 4.4.1.2. Unwissende Mitspieler\*innen

Das EWT ist, je nach Wissensstand der einzelnen Involvierten, gleichzeitig Alltag und außergewöhnliches Ereignis, wie eine Theateraufführung gleichzeitig Alltag der Schauspieler\*innen und außergewöhnliches Ereignis für das Publikum sein kann. Es scheint, als wäre das Wissen um den Spielcharakter Voraussetzung für Spielen. Dieser Logik folgend ließe sich „Spiel“ problemlos auf alle Beteiligten der Variante A) anwenden, während bei Variante B) nur die/der Spieler\*in von dem Spielcharakter des EWTs weiß. Bei den weiteren unwissenden Mitspieler\*innen, auch bei jenen in Variante C), könnte man gar nicht von Spielen sprechen.

Laut Gadamer existiert Spiel aber auch unabhängig vom Bewusstsein bzw. vom Verhalten von spielenden Menschen.<sup>420</sup> „Spiel ist auch dort, ja eigentlich dort, wo kein Fürsichsein der Subjektivität den thematischen Horizont begrenzt und wo es keine Subjekte gibt, die sich spielend verhalten.“<sup>421</sup> Die Spieler\*innen treten zugunsten des Umstandes, dass gespielt wird, in den Hintergrund.<sup>422</sup> Mit dieser Abwertung wird das Wissen um das Spiel zur Detailfrage, deren Beantwortung den Vorgang des Spielens nicht ungültig machen kann. Eine derartige Betonung des „[...] *Primat des Spieles gegenüber dem Bewußtsein des Spielenden* [sic!] [...]“<sup>423</sup> findet sich ebenso bei Huizinga.<sup>424</sup> Gadamer beschreibt weiters Wettbewerbsteilnehmer\*innen: Sie mögen sich ihres Spielens vielleicht nicht bewusst sein, durch das Vorhandensein einer Hin und Her-Situation – in diesem Fall in Form eines Wettstreits – handelt es sich dennoch um Spiel. Um ein Hin und her zu ermöglichen, benötigt es einen Gegenpart (dies kann eine andere Person, aber auch eine Gegenstand wie etwa ein Ball sein), der auf die von der/m Spieler\*in gesetzten Aktionen reagiert.<sup>425</sup>

Der scheinbare innere Widerspruch eines Konzeptes unwissender Mitspieler\*innen lässt sich auch lösen, wenn das fehlende Spielbewusstsein genauer analysiert wird. Ein ähnliches Paradoxon findet sich nämlich im Wissen um das Spiel und dem gleichzeitigen Vergessen dieses Umstandes zwecks Herstellung einer Illusion, einer eigenen Spielwelt:

„Spielen ist so nur in einer paradoxen Situation möglich. Einerseits setzt es voraus, daß zwischen dem, was Spiel ist, und dem, was Nicht-Spiel ist, unterschieden werden kann.

---

<sup>420</sup> Vgl. Gadamer (1960), S. 97-98.

<sup>421</sup> Ebd. S. 98.

<sup>422</sup> Vgl. ebd. S. 99.

<sup>423</sup> Ebd. S. 100.

<sup>424</sup> Vgl. Huizinga (1956), S. 32.

<sup>425</sup> Vgl. Gadamer (1960), S. 101.

Andererseits ist Spiel erst wirklich Spiel, wenn der Spieler davon völlig ergriffen wird, wenn er ‚ernsthaft‘ spielt. Dies ist aber nur der Fall, wenn die Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst mindestens für den Moment aufgehoben ist.<sup>426</sup>

Dieses Phänomen ist aus Theater und Film bekannt, wo wir uns bereitwillig einer Welt hingeben, die wir sehr wohl als fiktiv durchschauen, aber für die Dauer der Darbietung akzeptieren.<sup>427</sup> Unwissende Mitspieler\*innen befinden sich quasi auf Dauer in diesem Moment, in dem die Trennung zwischen Spiel und Ernst nicht zu existieren scheint.

Schechner beschreibt Spiel als „[...] double-edged, ambiguous, moving in several directions simultaneously.“<sup>428</sup> In diesem Sinn kann auch das Nicht-Spielen, das in Ermangelung des Spielrahmens erfolgt, Teil des Taschentheater sein.

Die hinter dem Begriff des „negativen Spiels“ steckende Idee, dass eine Weigerung Teil des Verweigerten selbst ist, lässt sich ausdehnen: Unwissende Mitspieler\*innen negieren nicht nur die Partizipation an einem Geschehen, sondern eben auch das Wissen um die Beschaffenheit dieses Geschehens. In ihrer – wenn auch unfreiwilligen – Negierung der Umstände des EWTs werden sie Teil davon. Wenn mit Pfaller die „[...] die Spielverweigerer etwas [spielen]: [...] eben Vernunft, Anstand und Würde [...]“<sup>429</sup>, so spielen die unwissenden Mitspieler\*innen eben das Nicht-Spiel, das Nicht-Wissen. Ihre Reaktion – sei sie positiv, indem sie z.B. auf eine gestellte Frage antworten, oder negativ, indem sie sich wortlos abwenden und weggehen – beeinflusst genauso wie jene der wissenden Mitspieler\*innen den Spielverlauf und wird somit zu einer Komponente des Spiels.

Ein Beispiel, beim das Unwissen zum Prinzip erhoben wird, findet sich in dem durch den Kabarettisten Josef Hader bekannte Spiel „Steinscheißer Karl“.<sup>430</sup> Ziel des Spiels ist es, jemanden dazu zu bringen, „Wer?“ zu fragen. Tut sie/er dies, hat sie/er verloren, denn die Antwort darauf lautet „der Steinscheißer Karl“. Damit ist die/der Gegner\*in „geschossen“ und hat verloren. Das Besondere an diesem Schlagabtausch besteht eben darin, dass die/der Gegner\*in vergisst, dass sie spielt – da sie/er sonst das Wort „wer?“ tunlichst vermeiden würde. Das Spiel ist nicht zeitlich begrenzt, sondern kann über Jahre immer wieder gespielt werden. Besonders gute Erfolgchancen liegen gerade dann vor, wenn die andere Person nicht

---

<sup>426</sup> Baatz (1993), S. 12. Siehe auch S. 5. „Spiele sind immer Ernst, wenn wirklich gespielt wird.“ Das Verhältnis von dem vermeintlichen entgegengesetzten Begriffen Ernst und Spiel ist unausgewogen, da Spiel sehr wohl Ernst sein kann, Ernst aber niemals Spiel.

<sup>427</sup> Vgl. „Diegese“ bei Souriau (1997), S. 144 ff. und vgl. Bateson (1981), S. 248–249.

<sup>428</sup> Schechner (2008), S. 89.

<sup>429</sup> Pfaller (2009), S. 40.

<sup>430</sup> Bekannt ist es aus dem Programm „Privat“.

an das Spiel denkt.<sup>431</sup> Schechner erwähnt Streiche und Betrügereien als Beispiele von Spielen, die Menschen involvieren, ohne dass sie sich dessen bewusst sind.<sup>432</sup>

Baatz beschreibt, unter Berufung auf die Idee des Rahmens bei Bateson<sup>433</sup>, das ganze Leben als Spiel, „[...] das so ernsthaft gespielt wird, daß der Spielcharakter nicht wahrgenommen wird.“<sup>434</sup> Dabei muss der jeweilige Kontext bzw. Rahmen als unbegrenzt bewusst mitgedacht werden; er kann unendlich groß oder unendlich klein sein, was beide Male in seiner Auflösung resultiert, aufgrund derer nicht mehr zwischen Spiel und Ernst differenziert werden kann.<sup>435</sup> Baatz führt an, dass man aus dem Gegensatz zwischen dieser angenommenen Unendlichkeit und der tatsächlichen Endlichkeit des menschlichen Verstehens zwei Schlüsse ziehen kann: „[...] entweder alles ist Spiel, und es ist ein unendliches Spiel, oder es gibt weder Spiel noch Nicht-Spiel. Im ersten Fall müßte man sagen, alles ist so gemeint und gleichzeitig nicht so gemeint; im zweiten Fall, alles ist weder so gemeint noch nicht so gemeint.“<sup>436</sup> Für unwissende Mitspieler\*innen trifft die erste Variante – nach Carse als „unendliches Spiel“<sup>437</sup> bezeichnet – zu. Es ist nicht abgrenzbar und inkludiert damit alles. In diesem Sinne muss auch die Aussage, das Taschentheater wäre ein „make-believe“<sup>438</sup> Performance revidiert werden: vielmehr trifft der Begriff der „make-belief“<sup>439</sup> Performance zu, bei der die deutlich wahrnehmbare Abgrenzung zwischen Performance, hier: Spiel, und restlicher Welt verwischt wird.<sup>440</sup>

Auf zugespitzte Art ließe sich behaupten, dass man – einmal mit dem Taschentheater in Kontakt gekommen, ihm nicht entkommen kann, ob man wolle bzw. überhaupt davon wisse oder nicht.<sup>441</sup> Primavesi spricht in ähnlichem Kontext unter Bezugnahme auf McLuhan von einem „[...] Imperativ der Partizipation, einer dauernden Beteiligung an den

<sup>431</sup> Wegen dieses (zentralen) Moments des Vergessens kann es als unwissentlich gespieltes Spiel verstanden werden, obwohl eine Kenntnis des Spieles vorhanden sein muss.

<sup>432</sup> Vgl. Schechner (2006), S. 96. Unwissende Spieler\*innen gibt es auch bei „dark play“. Vgl. S. 119 ff.

<sup>433</sup> Vgl. Bateson (1981), S. 244-245, sowie S. 249 ff.

<sup>434</sup> Baatz (1993), S. 16.

<sup>435</sup> Vgl. ebd. 16-17.

<sup>436</sup> Ebd. S. 17.

<sup>437</sup> Vgl. ebd. unter Bezug auf Carse.

<sup>438</sup> Schechner (2008), S. 42-43.

<sup>439</sup> Ebd.

<sup>440</sup> Vgl. ebd. S. 42, wo es in Bezug auf „make-belief“-Performances weiter heißt: „The performances of everyday life [...] create the very social realities they enact.“

Mersch erinnert an die Expanded Performance: „Sie verweigert ihre Vereinnahmung durch eine permanente Grenzüberschreitung. Plötzlich und unvermutet tauchen Akteure mitten im dichten Gedränge eines Kaufhauses oder einer Einkaufsstraße auf, lassen dem Betrachter keine Zeit zu erfassen, ob es sich um eine Kunstaktion oder um den Einbruch eines Wahnsinns, einer unverständlichen Gewalt handelt, gestatten ihm nicht, auszuweichen oder sich zurückzuziehen.“ Mersch, Dieter. Aktion! In: Klein (2005), S. 59.

<sup>441</sup> Einzig im physischen Verlassen des Raums, innerhalb dessen sich das EWT abspielt, kann eine Distanzierung erfolgen.

Kommunikationsnetzen [...] als Kontext für neue Formen von Theater [...]“<sup>442</sup>. Diese Aussage fügt nicht nur einen kritischen Blick auf Partizipationsformen im Theater hinzu, sondern erinnert auch an öffentlichen Raum als Entertainment, in dem unbedingt etwas erlebt werden muss.<sup>443</sup> Dass Selle darauf verweist, dass „[...] Citytainment [...] nicht nur einen Angriff auf die öffentliche Kultur, sondern zugleich auch eine Chance für das demokratische Gemeinwesen [...]“<sup>444</sup> beinhaltet, verdeutlicht einmal mehr die Vielfalt der Meinungen innerhalb der Diskussion um öffentlichen Raum. Wie sich Stadt als Entertainment nicht einfach als positiv oder negativ klassifizieren lässt, kann man Partizipation im Theater im Allgemeinen und im Taschentheater im Speziellen nicht werten. Fest steht, dass Partizipation beim EWT in unterschiedlichen Abstufungen vorkommt; sie beziehen sich auf den Wunsch, mitzuspielen (aktive oder passive Mitspieler\*innen), und auf das Wissen (wissende und unwissende Mitspieler\*innen).

#### 4.4.2. Begegnung mit fremden Menschen

Die den öffentlichen Raum bestimmenden Verhaltensnormen, an die sich die meisten Passant\*innen halten, sind wie gezeigt teilweise verinnerlicht. Ein Ansprechen fremder Personen ist z.B. nur dann „erlaubt“ wenn es mit einem konkreten Ziel verbunden ist, wie dies etwa bei der Frage nach dem Weg der Fall ist. In der Regel durchqueren wir öffentlichen Raum und sind bemüht, mit niemanden in Kontakt zu treten. Menschen, die Andere z.B. an der Straßenbahnhaltestelle in ein Gespräch verwickeln, das über den Zweck bloßer Information hinausgeht, werden als Ausnahme eingestuft. Vielleicht handelt es sich um sozial inkompetente Menschen oder „Verrückte“, denen von der Norm abweichendes Verhalten aufgrund ihrer sowieso schon bestehenden sozialen Ausnahmestellung nachgesehen wird, oder um besonders reдеbedürftige Menschen. Meist wird das gesuchte Gespräch jedoch als unangenehm empfunden. Dieser Versuch des Für-Sich-Bleibens steht im Widerspruch zur immer wiederkehrenden Definition des öffentlichen Raums als Ort der Begegnung von Fremden. „Öffentlichkeit heißt damit zunächst Vielfältigkeit der tatsächlichen und möglichen Begegnungen.“<sup>445</sup> Auch Klamt beschreibt mit seinem „*diskursiven* [sic!]“<sup>446</sup> Kriterium die zumindest mögliche oder tatsächlich stattfindende Interaktion zwischen Menschen

---

<sup>442</sup> Primavesi, Patrick. Zuschauer in Bewegung - Randgänge theatraler Praxis. In: Deck (2008), S. 86.

<sup>443</sup> Vgl. als weiterführende Literatur z.B. Schulze, Gerhard. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. New York: Campus, 2000 [1992].

<sup>444</sup> Selle (2002), S. 60.

<sup>445</sup> Feldtkeller (1994), S. 57.

<sup>446</sup> Klamt (2006), S. 33.

oder zwischen Mensch und Raum.<sup>447</sup> Der öffentliche Raum als Ort der Begegnung und Kommunikation ist ein immer wiederkehrender Topos, der bisweilen fast schon glorifiziert und idealisiert wird. Hier sollen Menschen unterschiedlicher Herkunft, unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Ansichten zusammentreffen und sich austauschen können. Lewitzky misst solchen Begegnungen ein dermaßen großes Gewicht bei, dass er deren Ausbleiben, begründet durch die ökonomische Ausrichtung der Stadt, als Grund sieht, nicht mehr von öffentlichen Räumen und Urbanität als Qualität der Stadt zu sprechen.<sup>448</sup> „Desweiteren muß es schwächeren Teil- bzw. Gegenöffentlichkeiten möglich sein, Zugang zum herrschenden Diskurs bzw. der öffentlichen Sphäre zu erhalten.“<sup>449</sup> Bastian Trost, Mitglied des Theater- und Performancekollektivs *Gob Squad*, das seine Performances häufig im öffentlichen Raum ansiedelt, sieht in der Furcht vor dem Abgewiesenwerden einen Grund davor, dass Menschen lieber für sich bleiben.<sup>450</sup> Gerade Kommunikation könnte Benutzer\*innen des öffentlichen Raums aber verbinden. Lewitzky weist Kunst und Kultur die Aufgabe zu, Kommunikation zu ermöglichen, um ein Bewusstsein für den je eigenen Standpunkt zu gewinnen.<sup>451</sup> Das EWT bietet eine solche Möglichkeit. Es stellt ein Angebot und eine Form der Kontaktaufnahme zwischen Fremden dar, bei der alle mehr oder weniger gleichbeteiligt sind, es gibt keine Hierarchien. Auch wenn die/der erste Spieler\*in eine Spielvariante auswählen kann, wird diese doch im weiteren Spielverlauf von allen Beteiligten gemeinsam gespielt, d.h. gemeinsam beibehalten oder verändert. Im Idealfall sind die Beteiligten eine bunt durchgemischte Gruppe mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund. Diese Erfahrung der Heterogenität mag zwar das erwähnte Finden eines gemeinsamen Standpunkts innerhalb einer Teilöffentlichkeit erschweren, sie entspricht aber den von Lewitzky gewünschten „[...] partizipativ[en] Möglichkeiten zur Schaffung alternativer urbaner Räume einer heterogenen und gleichberechtigten Interaktion [...]“<sup>452</sup>.

Innerhalb eines öffentlichen Raums, der auf vielfältige Weise hierarchisiert und dessen Zugang geregelt ist, stellt nun das Taschentheater selbst öffentlichen Raum her, indem es einer (durchgemischten) Gruppe die Möglichkeit bietet, aktiv mitzuspielen und sich durch dieses Spielen in den Raum einzuschreiben. Die Beteiligung der passiven Mitspieler\*innen ist in dem Moment ermöglicht, in dem die/der Spieler\*in sie fragt, ob sie mitspielen möchten.

---

<sup>447</sup> Vgl. Klamt (2006), S. 33.

<sup>448</sup> Vgl. Lewitzky (2005), S. 51.

<sup>449</sup> Ebd.

<sup>450</sup> Trost, Bastian in: Straßenszenen. Theaterorte. Ein Gespräch mit Johanna Freiburg und Bastian Trost (*Gob Squad*). In: Klein (2005), S. 95.

<sup>451</sup> Vgl. Lewitzky (2005), S. 52.

<sup>452</sup> Ebd.

Sie verweigern die direkte Kontaktaufnahme, womit sie jedoch nicht dem Begegnungsprinzip öffentlichen Raums widersprechen, sondern vielmehr verdeutlichen, dass es sich immer um die Möglichkeit zur Begegnung handelt, niemals um einen absoluten Zwang. So definiert Sennett Stadt als „[...] eine Siedlungsform, die die Begegnung einander fremden Menschen möglich macht [...]“<sup>453</sup>, verweist aber in weiterer Folge auf Schweigen als mögliche Verweigerungshaltung gegenüber Fremden, um die eigene Privatsphäre zu schützen.<sup>454</sup>

Damit erzeugt das Taschentheater eine Kommunikationssituation; diese kann wahrgenommen und durch bewusstes Mitspielen erweitert werden, oder durch passive, unwissende Teilnahme abgelehnt werden. In beiden Fällen wird der öffentliche Raum als Ort der Begegnung begriffen.

Öffentlicher Raum wird hier wieder doppelt konzeptualisiert: Als diskursive Einheit einerseits (als Ort kultureller Begegnung und kulturellen Verhandeln des „Sozialen“) und andererseits als räumliche Gegebenheit (als physikalischer, geografischer Raum). Das EWT betrifft beide Komponenten, indem es Begegnung ermöglicht und inszeniert und indem es den öffentlichen Raum nutzt und dabei definiert.

---

<sup>453</sup> Sennett, Richard. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main: Fischer, 2002 [1977], S. 60-61.

<sup>454</sup> Vgl. ebd. S. 45-46. Vgl. außerdem Schroer (2006), S. 244-245, der von einem regelrechten Druck zur Begegnung spricht („Die normative Theorie des Urbanen formuliert den Imperativ: Ihr müsst euch begegnen wollen!“) und dem entgegengesetzten Beharren auf der Nicht-Kommunikation.

## 4.5. Zuschauer\*innen

Bei allen verschiedenen Formen, die Theater annehmen kann, scheint eines unumstößlicher Bestandteil zu sein: das Publikum.<sup>455</sup> Theater wird für Zuschauer\*innen gemacht: sie sollten unterhalten, geläutert, politisch aktiviert und zum Handeln bewegt werden oder neue Erfahrungen machen.<sup>456</sup>

Mit der sowohl räumlichen als auch inhaltlichen Abkehr von Theater als Guckkastenbühne wurden auch Bedeutung und Rolle der Zuschauer\*innen neu untersucht.<sup>457</sup> Patrick Primavesi spricht von der „Krise des Guckkastentheaters“<sup>458</sup>, das einerseits in seiner traditionellen Form weiter besteht, andererseits in Experimenten überholt und gebrochen wird.<sup>459</sup> Verstärkt durch das Aufkommen von Film und Internet besinnt sich kontemporäres Theater – in Abgrenzung zu den visuellen Medien – auf eine nur ihm inhärente Eigenschaft: die „leibliche Ko-Präsenz“<sup>460</sup> von Zuschauer\*innen und Schauspieler\*innen, auf das Element „Live“.<sup>461</sup> Der Blick der Zuschauer\*innen wird als konstituierendes Element behandelt, das dem Schauspiel erst seine individuelle Bedeutung verleiht.<sup>462</sup> Lehmann spricht – in Bezug auf das in Europa lange vorherrschende, dramatische und literarische Theater<sup>463</sup> – davon, dass „[...] die ästhetische Einstellung [...] selber unterbrochen werden muss durch die eine oder andere

---

<sup>455</sup> Michalzik bestätigt diese Wichtigkeit: „Das Theater kann auf alles verzichten, nicht aber auf den Schauspieler und den Zuschauer.“ Michalzik (1990), S. 17. Vergleiche exemplarische weiters Weiler, für die eine wesentliche Prämisse für Theater die Existenz einer produzierenden (jemand zeigt oder sagt etwas), sowie einer rezipierenden, wahrnehmenden Seite (jemand hört oder sieht zu) ist. Vgl. Weiler (2008), S. 27.

<sup>456</sup> Vergleiche verschiedene Zuschauer\*innen-zentrierte Ansätze, ausgehend von Aristoteles „Poetik“, in der er davon spricht, dass eine gelungene Tragödie Jammern (eleos) und Schaudern (phobos) bei den Zuschauer\*innen erzeugen soll und diese so eine Katharsis erfahren. Vgl. Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003 (= Universal Bibliothek; 7828), S.19. Lessing spricht – den Gedanken der Katharsis aufnehmend – von Mitleid und Furcht, wobei er Furcht als „[...] das auf uns selbst bezogene Mitleid [...]“ versteht, die Angst des Publikums, ihnen könne es gleich ergehen wie den Figuren in der Tragödie. Vgl. Lessing, G.E. Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958 [1767 - 1769] (= Kröners Taschenausgabe; 267), S. 294. Ein weiteres Beispiel findet sich bei Artaud, der die räumliche Trennung zwischen Schauspieler\*innen und Publikum aufhebt. Vgl. Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1969 (= Fischer-Taschenbücher; 6451), S. 102-104. „Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung und Barriere [sic!] [...]“ Ebd. S. 102. Das Publikum soll selbst erleben und in eine Art Trance versetzt werden: „Ich schlage daher ein Theater vor, in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.“ Ebd. S. 88. Siehe auch Ansätze bei Brecht oder bei den italienischen Futurist\*innen. Vgl. Deck, Jan. Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Ders. (2008), S. 10. Vgl. weiters Sanio (1999), S. 84 für Experimente des Avantgarde-Theaters in Bezug auf das Publikum.

<sup>457</sup> Vgl. Deck (2008), S. 9.

<sup>458</sup> Primavesi (2008), S. 85.

<sup>459</sup> Vgl. ebd.

<sup>460</sup> Fischer-Lichte (2004), S. 47.

<sup>461</sup> Vgl. Deck (2008), S. 9-10. Vgl. außerdem Lehmann, Hans-Thies. Vom Zuschauer. In: Deck (2008), S. 22.

<sup>462</sup> Vgl. Deck (2008), S. 17.

<sup>463</sup> Vgl. Lehmann (2008), S. 25.

Weise der persönlichen Involvierung des Zuschauers.<sup>464</sup> Das Publikum bekommt eine neue, noch ungewisse Funktion, deren Bedeutung jedoch unumstritten ist: „Der Zuschauer ist praktisch, mehr aber noch ästhetisch die zentrale Frage des Theater, seiner Praxis und seiner Theorie geworden.“<sup>465</sup>

Den Zuschauer\*innen kommt aber nicht nur Aufmerksamkeit zu, ihnen werden neue Versuchsanordnungen angeboten. Eine solche stellte die Verlagerung von Theater im öffentlichen Raum dar – auch wenn sie ob ihrer Häufigkeit heute nicht mehr besonders ungewöhnlich erscheinen mag. Laut Erika Fischer-Lichte kann postmodernes Theater überall stattfinden, „[...] weil der Zuschauer die Rampe nicht mehr braucht, um zu wissen, das[s] hier Theater gespielt wird; er richtet vielmehr selbst die Rampe in seinem Bewußtsein auf.“<sup>466</sup> Längst beschränken sich Theateraufführungen und Performances nicht mehr nur auf Theatergebäude. Sie erobern private Wohnungen, ebenso wie öffentliche Räume: Straßen, öffentliche Verkehrsmittel etc. In diesem Sinne setzt das Taschentheater den Trend, Theater an öffentliche Orte zu bringen, mit all seinen Auswirkungen auf das Publikum fort – auch wenn es die von Fischer-Lichte angesprochene „Rampe“ im Bewusstsein des Publikums nicht immer gibt. Mit der Aufmerksamkeit, die Publikum zukommt, scheint dieses aber nach wie vor in seiner Eigenschaft als konstituierendes Element von Theater bestätigt zu werden.

#### **4.5.1. EWT ohne Publikum**

Wie traditionelle Arbeitsaufgaben im Theater (Regie, Schauspiel, Bühnenbild u.a.) im EWT aufgelöst werden, so erlaubt es sich auch in Bezug auf die Zuschauer\*innen, neue Wege zu gehen. Das Vorhandensein eines Publikums ist im Fall des Taschentheaters eben nicht Voraussetzung, um es als Theater definieren zu können. Dies lässt sich mit der Abkehr von der Idee der Aufführung, mag diese sich auch schon in Richtung partizipativer Formen gewandelt haben, und mit der Konzentration auf die Situation begründen.

Um diese Situation als ästhetische nach Sanio<sup>467</sup> zu verstehen, reicht das bewusste Wahrnehmen einer einzigen Person aus. Damit lässt sich das Spielen selbst – und seine

---

<sup>464</sup> Lehmann (2008), S. 26.

<sup>465</sup> Ebd.

<sup>466</sup> Fischer-Lichte (1997), S. 35.

<sup>467</sup> Sanio sieht im Mittelpunkt eines Verständnisses von Kunst, das im 20. Jahrhundert weitreichende Änderung durchlaufen hat, die „[...] Konstruktion ästhetischer Situationen [...]“. Sanio (1999), S. 92.

Um diese neuen Ansichten zu erklären wird trotz der inhaltlichen Abkehr von der Werkästhetik das darin oft bemühte Kommunikationsmodell verwendet. Kommunikation wird selbst zum Fokus der Kunst, das Publikum und seine Erfahrung von Situationen wird Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Vgl. ebd. S. 93.

Wahrnehmung als ästhetische Situation durch die Spielenden – als zentrales Moment des EWTs beschreiben. Sanio unterscheidet zwischen ästhetischen Erfahrungen und jenen des Alltags<sup>468</sup> und konstatiert als Definitionskriterium für erstere ein bewusstes Wahrnehmen.<sup>469</sup> Als Mindestbedingungen zur Erzeugung ästhetischer Situationen verweist Sanio beispielhaft auf John Cages „Stille Stücke“, die ohne ein Publikum auskommen bzw. bei denen die musizierende Person selbst dieses Publikum ausmacht.<sup>470</sup> Dementsprechend lauten die Minimalbedingungen des EWTs: eine snipcard als Bedeutungsträger<sup>471</sup>, öffentlicher Raum in seinem Dualismus als diegetischer und bespielter Ort sowie Spieler\*in.<sup>472</sup> Insofern die/der Spieler\*in den Vorgang des eigenen Spielens als ästhetischen wahrnimmt, ist eine ästhetische Situation gegeben.<sup>473</sup> Das Vorhandensein von weiterem Publikum ist nicht nötig. Das erinnert an Kivys „performance to oneself“.

Die Konzentration auf die spielerische Umsetzung des Taschentheaters geht mit einer gewissen Absichtslosigkeit einher. Absichtslosigkeit in dem Sinn, dass es keine Aufführung<sup>474</sup> zu produzieren gilt, mit der eine wie auch immer geartete Katharsis hervorgerufen, Geschichten erzählt oder Bedeutung vermittelt werden sollen. Dadurch verlieren Zuschauer\*innen als bedeutungsrezipierende Instanz an Bedeutung. Das Publikum muss aber auch nicht zum Mitspielen bewegt werden – womit sich das EWT von jenen partizipativen Theaterkonzepten unterscheidet, bei denen der Einbeziehung des Publikums eine wesentliche Rolle zukommt. Beispielsweise ist das Miterleben der Zuschauer\*innen wichtig für das Erfüllen der vorgesehenen gesellschaftspolitischen Funktion bei Forumtheater. Sie sollen nicht nur zusehen und Denkipulse bekommen, sondern eingreifen und in der Szene mitspielen.<sup>475</sup> Das Taschentheater kommt hingegen auch ohne Publikum aus.

---

<sup>468</sup> Vgl. Sanio (1999), S. 93.

<sup>469</sup> Vgl. ebd. S. 96. Das heißt, dass jede alltägliche Situation durch bewusstes Wahrnehmen als ästhetische verstanden werden kann.

<sup>470</sup> Vgl. ebd. S. 98-99.

<sup>471</sup> Vgl. ebd. S. 96.

<sup>472</sup> Hier ist nur die/er Spieler\*in erwähnt, da zusätzliche Mitspieler\*innen nicht unbedingt vorhanden sein müssen.

<sup>473</sup> Vgl. Sanio (1999), S. 98.

<sup>474</sup> So bezieht Fischer-Lichte, wenn sie schreibt: „[...] eine Theateraufführung, die nicht vor Zuschauern stattfindet, die also nicht rezipiert wird, ist keine Theateraufführung [...]“ deren Notwendigkeit eben nur auf eine Aufführungssituation. Fischer-Lichte, Erika. Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Narr, 1983, S. 16.

<sup>475</sup> Vgl. Boal (1989), S. 82 ff.

#### **4.5.1.1. Sozialer Anspruch**

Theater, das ohne Publikum als solches gelten kann, gibt es etwa auch dann, wenn eine soziale oder pädagogische Absicht im Vordergrund steht. Betrachten wir ein Beispiel aus der Theaterpädagogik, bei dem der Prozess der Stückentwicklung zur Aufarbeitung von Konflikten im Vordergrund steht. Wenn z.B. an einer Schule mit häufigem Mobbing die Schüler\*innen zu diesem Thema ein Stück erarbeiten, werden sie sich im Rahmen dessen mit dem Thema auseinandersetzen. Im Normalfall würde dieses Stück aufgeführt werden, um den Schüler\*innen einerseits die Möglichkeit zu bieten, sich und ihre Arbeit zu präsentieren, und um andererseits die Thematik in eine größere Diskussion einzubetten. Dennoch lässt sich nicht einfach daraus folgern, dass der Prozess für die Schüler\*innen an Bedeutung verlöre, wenn es keine Aufführung gebe. Nina Möntmann zufolge ließe sich dies als Projektarbeit definieren, wo Abläufe und Entwicklungen gleich wichtig sind wie das Endergebnis.<sup>476</sup> Für das Taschentheater ist festzustellen, dass eine klare räumliche und zeitliche Trennung zwischen den beiden Elementen in dieser Form gar nicht gegeben ist; Arbeitsprozess und Resultat stellen sich in Einem ein. Dennoch wird der Prozess gegenüber dem Ergebnis betont, auch wenn er sich in anderen Punkten wesentlich von Arbeitsprozessen in theaterpädagogischen Projekten unterscheiden mag.

#### **4.5.1.2. Spielen um des Spielens Willen**

Das Spielen ist jedoch nicht nur auf gesellschaftliche Zusammenhänge bezogen wichtig, sondern auch auf einer individuellen Ebene: Die/der Spieler\*in kann aus purem Vergnügen spielen. Durch die Variabilität der Spielmodi sowie die allgemeine Unvorhersehbarkeit des Spielverlaufs lässt sich beim EWT schwer prognostizieren, wie das Endergebnis, also eine „Szene“, ausfallen wird. Diese Komponente des Ungewissen wird bei anderen Theaterkonzepten, wie z.B. bei Improvisationstheater, bewusst eingesetzt, um lustige und unerwartete Szenen hervorzubringen. Dabei beschränkt sich das Unvorhersehbare auf einen einzigen Faktor: Es ist unklar, was im Laufe einer Aufführung an Handlungen gespielt wird. Das wird durch andere fixe Komponenten (wie etwa ein Schauspieler\*innen-Team, das schon länger zusammenarbeitet und bekannte und geprobte Spiele aufführt) ausgeglichen. Es handelt sich also auch hier um eine Eindämmung des Unvorhersehbaren, um den Regelbruch innerhalb von Regeln. Das ist beim EWT ob der schier endlosen Zahl an unvorhersehbaren

---

<sup>476</sup> Vgl. Möntmann (2005), S. 155 unter Bezug auf von Bismarck.

Dingen nicht möglich. Schließlich weiß ein/e Spieler\*in nicht, ob sie/er Mitspieler\*innen gewinnen kann, wie diese Mitspieler\*innen sich verhalten werden, ob und wie die Spielvariante selbst im Laufe des Spielens verändert oder gewechselt werden wird etc. Damit sind wir wieder beim Umstand, dass das EWT sich nicht kontrollieren lässt, und dadurch nicht auf eine gelungene<sup>477</sup> Szene, im Sinne von für Zuschauer\*innen interessant, hingearbeitet werden kann.

Als Schlussfolgerung zeichnet sich ein Bild von Spieler\*innen, die demzufolge nicht für ein Publikum, sondern für sich selbst spielen. Hierin gleichen sie Kindern, deren Spiele meistens aus demselben Grund erfolgen. Caillois beschreibt dies mit: „Das Spiel hat seinen Sinn nur in sich selbst [...]“<sup>478</sup>, Huizinga spricht in einer ähnlichen Formulierung von einer „[...] *Handlung oder Beschäftigung*, [...] [die] *ihr Ziel in sich selber hat* [...]“<sup>479</sup>.

In Hinblick auf dieses bereits angesprochene Spielen um des Spielens Willen präsentiert sich das EWT als eine in gewissem Sinne egoistische Tätigkeit, die zur eigenen Belustigung dient.<sup>480</sup>

#### 4.5.2. EWT mit Publikum

Trotz der Unabhängigkeit des Taschentheaters von Publikum erscheint es aufgrund des öffentlichen Raums als Spielort wahrscheinlich, dass es Zuschauer\*innen des Taschentheaters gibt.

Wie bereits gezeigt, sind Passant\*innen im Rahmen der sich im öffentlichen Raum vollziehenden Prozesse des Sehen und Gesehen-Werdens auch Beobachter\*innen. Schroer dreht Goffmans These der toten Umwelt ohne Überwachung und der daraus resultierenden Bestimmungsmacht der Einzelnen darüber, wer sie beobachten kann, um, und spricht vom „*Beobachtetwerden* [sic!]“<sup>481</sup> als der gängigen Norm.<sup>482</sup> Selbst bei einem Ausbleiben der inzwischen weit verbreiteten Videoüberwachung existiert noch eine beobachtende Instanz in Form der Mitmenschen.

---

<sup>477</sup> Gelungen ist die Szene ja schon, indem sie gespielt wird. Weitere Kriterien zu ihrer Bewertung entfallen.

<sup>478</sup> Caillois (1960), S. 13.

<sup>479</sup> Huizinga (1956) S. 34.

<sup>480</sup> Hier sei noch einmal auf Huizinga verweisen, der dem Spielen – vorausgesetzt es geschieht mit dem nötigen Ernst – zuspricht, Freude und Begeisterung auslösen zu können. Vgl. ebd. S. 10, sowie S. 25 ff.

<sup>481</sup> Schroer, Markus. Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit. In: Hempel (2005), S. 325, der sich auf Goffman bezieht. Schroer sieht in der Überwachung durch Videokameras die Weiterführung des wahrnehmenden Blickes und damit eine Verstärkung der Öffentlichkeit. Vgl. ebd. S. 336.

<sup>482</sup> Vgl. ebd. S. 325.

#### 4.5.2.1. Unwissende Zuschauer\*innen

Im Normalfall bewerten Passant\*innen das, was sie im Alltag sehen, anders als Geschehen auf einer Bühne. Theater- und Performancepublikum kann hingegen eine Erwartung aufbauen, die nicht nur den Stückinhalt, sondern auch die eigene einzunehmende Rolle als Zuseher\*in betrifft. Anhand vorab gelieferter Information, wie z.B. der Angabe des Theaterhauses, der Regisseur\*innen etc. aber auch anhand der Selbstbezeichnung z.B. als Performance kann ich mich darauf einstellen, ob ich passiv konsumieren oder aktiv teilnehmen werde.

Wie es auch die Mitspieler\*innen tun, stolpern die Zuschauer\*innen zufällig in das EWT hinein: Ohne den Bezugsrahmen „Theater“ bauen sie im Vorfeld keine Erwartungshaltung auf. Sie beobachten entweder das Vorbereitungsgespräch – zwischen der/m Spieler\*in und Mitspieler\*innen – oder eine tatsächlich gespielte Szene; ohne den Rahmen „Theater“ auf das Gesehene anwenden zu können, erübrigt sich diese Differenzierung allerdings für sie. Die Unterscheidung, die sie treffen, hängt vielmehr davon ab, ob sie das Gesehene als Alltag oder theatrales Geschehen verstehen.

Was wir für die Spieler\*innen festgestellt haben, dass sie nämlich im Sinne Sanios die Möglichkeit haben, Kunst durch ihre Betrachtungsweise zu erschaffen, trifft auch auf das unwissende Publikum zu:

„Dazu genügt es, wenn jemand beschließt, die Situation, in der er oder sie sich gerade befindet, egal was geschieht, als ästhetische wahrzunehmen, sich ihr gegenüber also als Publikum zu verhalten, denn schon durch diesen Entschluß konstituiert sie sich als ästhetische.“<sup>483</sup>

Demzufolge kann ein/e unwissende/r Zuschauer\*in jedes Ereignis als ästhetisches behandeln und so unbewusst Publikum des Taschentheaters sein, ohne eine Unterscheidung zwischen den oft als Gegensätzen begriffenen Komponenten des Inszenierten<sup>484</sup> und des Realen zu treffen. In unwissenden Zuschauer\*innen findet das von Lehmann als „*Ästhetik der Unentscheidbarkeit* [sic!]“<sup>485</sup> bezeichnete Merkmal postdramatischen Theaters eine neue Form. Die Vermischung der Grenzen zwischen Inszeniertem und Realem, die sich beim

---

<sup>483</sup> Sanio (1999), S. 98.

<sup>484</sup> Der Begriff des „Inszenierten“ ist zwar insofern für das EWT nicht zutreffend, als es keine inszenierende Instanz, egal ob Regisseur\*in oder gemeinschaftlich arbeitendes Kollektiv, gibt. In Ermangelung eines besseren Ausdrucks wird er aber in weiterer Folge verwendet. Als „inszeniert“ wird demzufolge bezeichnet, was erst durch das Taschentheater ermöglicht wird: also alles von der Verwendung eines Satzes aus dem Text bis hin zum Nachspielen – denn beides fände ohne das EWT nicht in dieser Form statt.

<sup>485</sup> Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2008a, S. 171 ff.

Taschentheater bereits in der Einbeziehung unvorbereiteter Menschen als unwissende Beteiligte niederschlägt, findet im unwissenden Publikum seinen Höhepunkt. Ohne das Wissen, dass es in diesem Stück öffentlichen Raums, z.B. in einem Park, den ich betrete, Theater und Wirklichkeit gibt, kann ich sie nicht auseinanderhalten.

Die Unterscheidung zwischen Inszeniertem und Realem wird in Hinblick auf öffentlichen Raum als Bühne, innerhalb dessen alles in Form von Selbstinszenierung inszeniert sein kann, nicht nur unmöglich, sondern in gewissem Sinne sogar obsolet. Innerhalb dieses Raums gilt, was Murakovsky beobachtet hat: „[...] daß es keine feste Grenze zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Bereich gibt.“<sup>486</sup> Lehmann zeigt auf, dass ästhetische Aspekte in unkünstlerischen Bereichen vorkommen (etwa bei Handwerk), und verweist weiters auf die realen, unkünstlerischen Momente, die u.a. Kunst konstituieren, nämlich, dass: „[...] – jedes Kunstwerk, aber besonders drastisch das Theater – sich überhaupt als ein aus nicht-ästhetischen Materialien errichtetes Konstrukt darstellt.“<sup>487</sup>

Auch Fischer-Lichte befindet hinsichtlich der Schwierigkeit einer Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, dass diese kaum zu treffen ist:

„Wenn einerseits die künstlerischen Aufführungen daran arbeiten, die Grenze zu nicht-künstlerischen zu überschreiten und diese sich andererseits aufgrund von Theatralisierung und Ästhetisierung permanent und kontinuierlich den künstlerischen annähern, dürfte eine solche Zuordnung eigentlich nicht möglich sein.“<sup>488</sup>

Dass sie dennoch nach wie vor vorgenommen wird, resultiert aus der Institution Kunst, die als Rahmen, dessen Vorhandensein über den künstlerischen Charakter entscheidet, zur Verfügung steht.<sup>489</sup> Dem unwissenden Publikum fehlt dieser Rahmen, es wird das EWT kaum als Kunst bezeichnen, kann es aber dennoch als ästhetisch wahrnehmen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Unterscheidungsvermögen zwischen Inszeniertem und Realem für unwissendes Publikum kein Gewicht hat; vielmehr zählt ihr Blick, der Situationen zu künstlerischen umdeuten kann.

---

<sup>486</sup> Mukařovský, Jan. Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 12.

<sup>487</sup> Lehmann (2008a), S. 173.

<sup>488</sup> Fischer-Lichte (2004), S. 352.

<sup>489</sup> Vgl. ebd.

#### 4.5.2.2. Wissende Zuschauer\*innen

Unwissendes Publikum kann zu wissendem werden, indem es vor Ort am jeweiligen Schauplatz über das EWT in Kenntnis gesetzt wird. Das kann durch bereits eingeweihte Zuschauer\*innen geschehen oder durch die Spieler\*in oder Mitspieler\*innen selbst. Des Weiteren können passive, wissende Mitspieler\*innen zu wissendem Publikum werden. Mit dem Wissen um die Konstruiertheit verändert sich automatisch die Auffassung davon. Obwohl das wissende Publikum keine längerfristige Erwartungshaltung aufbauen kann, hat es dem unwissenden Publikum gegenüber dennoch einen Wissensvorsprung und kann vor Ort mit dem Geschehen anders umgehen. Es ist sich im Klaren darüber, dass es Theater sieht und verleiht mit seinem bewussten Zusehen individuell Bedeutungen, weswegen dieser Blick von Fischer-Lichte mit Handeln gleichgesetzt wird.<sup>490</sup> Der Blick der wissenden Zuschauer\*innen unterscheidet sich damit von jenem, der den Alltag theatralisieren kann, der damit aber noch kein Handeln ist.<sup>491</sup> Dabei können auch wissende Zuschauer\*innen nicht exakt definieren, was Teil des Taschentheaters ist. Sie vermögen also trotz ihres Wissensvorsprungs genauso wenig wie unwissendes Publikum zwischen Inszeniertem und Realen zu unterscheiden. Ihnen widerfährt eine Erschütterung: die „[...] entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewißheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt [...]“<sup>492</sup> wird in Frage gestellt.<sup>493</sup> Die normierte Situation des Zuschauens ist mehrfach gebrochen: Weder gibt es klare Vorgaben, wem hier wobei zugeschaut werden soll (der Satz „Dies ist das Erste Wiener Taschentheater“ stellt dem wissenden Publikum nur eine vage Information, jedoch keine konkrete Bedienungsanleitungen zur Verfügung), noch gibt es einen eindeutigen Publikumsbereich mit Sitzplätzen. Es kommt bei wissendem Publikum zu einer Vermischung mit den Spieler\*innen und Mitspieler\*innen. Diese vollzieht sich einmal auf inhaltlicher Ebene dadurch, dass die Zuschauer\*innen nicht unbedingt wissen, welche anderen Menschen als Spielende oder Zuschauende noch zu den Geschehnissen dazugehören. Selbst wenn sie sich unangenehm berührt von den beteiligten Personen wegstellen möchten, könnten sie dies aus Mangel an eindeutig identifizierbaren Beteiligten gar nicht tun. Dieser Wunsch nach Entfernung lässt sich weder ausschließlich Theatersituationen noch dem Alltag zuordnen. Ich erinnere mich

---

<sup>490</sup> Vgl. Fischer-Lichte (2004), S. 100.

<sup>491</sup> Vgl. ebd.

<sup>492</sup> Lehmann (2008a), S. 177.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., wobei diese Behauptung ursprünglich auf Bühnenhandlungen bezogen war. Sie trifft aber auch auf das EWT zu, das ja fast eine Weiterentwicklung dieser Erschütterung darstellt, indem es keine Bühnensituation mehr gibt.

noch an die bereits erwähnte Performance von *Gob Squad* im *brut wien*, bei der sich alle Performer\*innen sukzessive durch Zuschauer\*innen ersetzen. Meine Begleiter\*innen und ich stellten anschließend fest, wie wir alle den Moment der Auswahl mit Bangen verfolgt hatten und wie erleichtert wir gewesen waren, nicht gewählt worden zu sein. Auf die Bühne geholt zu werden erschien uns trotz des respektvollen Umgangs der Performer\*innen mit den schlussendlich ausgewählten Zuschauer\*innen als potentielle Bloßstellung. Interessanterweise konnte diese Beklemmung nicht aus Berührungsangst mit Theater stammen, da wir alle über eigene Theatererfahrung verfügen. Doch der Rahmen war ein Anderer: Als auf der Bühne performende Zuschauer\*in bei *Gob Squad* konnte man weder frei als Privatperson agieren, noch nach eigenem Ermessen eine Theaterrolle darstellen. Man war den Performer\*innen ausgeliefert.

Dieselbe Angst vor Kontrollverlust steuert auch Reaktionen auf unangenehme Situationen im Alltag. Wenn sich jemand ungebührlich beträgt und damit negative Aufmerksamkeit auf sich zieht, wird sie/er paradoxerweise oft durch Aufmerksamkeitsentzug „bestraft“: Passant\*innen geben sich bemüht, grölende Menschen nicht zu beachten und ihnen auszuweichen. Die inhaltliche Distanzierung, „Ich will nichts damit zu tun haben“, schlägt sich also unweigerlich in einer physischen nieder: im Ausweichen, schnellen Vorbeigehen etc. Diese Distanzierung wird beim Taschentheater erschwert, und zwar nicht nur durch die schwierige Identifizierung der Spieler\*innen und Mitspieler\*innen, sondern auch durch das Fehlen jeglicher physischer Abtrennungen wie etwa einer Bühnenkonstruktion. Daraus ergibt sich ein Gefühl des Ausgeliefertseins, das für das Publikum unangenehm sein mag, das EWT jedoch bereichern kann. Die Möglichkeit, räumliche Gegebenheiten zur Steuerung von Verhalten einzusetzen, erkannte u.a. Kerschenezew. Er wollte ein proletarisches Theater jenem zu einen „Zweig der Industrie“<sup>494</sup> verkommenen entgegensetzen, und sah den ersten Schritt zur Verschmelzung von Schauspieler\*innen und Publikum „[...] in einem schöpferische Elan [...]“<sup>495</sup> in einer Veränderung des Theaterraums.<sup>496</sup>

„Die ganze Entwicklung des bürgerlichen Theaters hat die völlige Passivität des Zuschauers mit sich gebracht. Die Rampe wurde ein Abgrund, der die Bühne [...] von dem Zuschauersaal trennt, der zur Dunkelheit, zum Schweigen, zur passiven Aufnahme des Gebotenen verurteilt ist.“<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> Kerschenezew, P.M.. Das schöpferische Theater. Köln: Prometh, 1980 [1922], S. 13.

<sup>495</sup> Ebd. S. 99.

<sup>496</sup> Kerschenezew beschreibt eine von ansteigenden Zuschauer\*innenrängen umgebene Bühne (ähnlich einem Zirkus) und aus dem japanischen Theater entlehnte, durch die Zuschauer\*innenreihen gehende Stege etc. Vgl. Ebd. S. 99-102.

<sup>497</sup> Ebd. S. 17.

Diese bauliche Neugestaltung sollte dem Publikum Mitspielen und Mitsingen in Massenszenen<sup>498</sup> ermöglichen, wofür er den Begriff des „kollektiven Schaffens“<sup>499</sup> gebrauchte. Die hier anvisierte Mobilisierung der Zuschauer\*innen beruht auf dem Gedanken, dass das Publikum sich einem gemeinschaftlichem Raum anders verhielte als auf hierarchisch getrennten Sitzplätzen.

Beim Taschentheater greift ein ähnliches Prinzip: Die erschwerte doppelte Distanzierung zwingt die Zuschauer\*innen dazu, Teil des Ganzen zu werden.<sup>500</sup> Lehmann verortet den wesentlichen Unterschied zwischen Ansätzen der historischen Avant-garde und jenen des postdramatischen Theaters darin, dass erstere das Publikum konfrontieren, während zweite Bedingungen zu schaffen suchen, innerhalb derer Zuschauer\*innen ihre eigene Position reflektieren und austesten können.<sup>501</sup> Das Taschentheater lässt sich diesbezüglich dieser zweiten Variante zuordnen. Theater in Form von Schauspieler\*innen, die einem räumlich abgetrennten Publikum etwas vorspielen, wird dekonstruiert und damit ein Denkanstoß bezüglich der eigenen Position als Zuschauer\*in gegeben. Darüberhinaus macht jede/r Zuschauer\*in eine sehr individuelle Erfahrung<sup>502</sup>, einziges allenfalls objektiv feststellbares Kriterium ist das Wissen oder Nichtwissen. Abgesehen davon sind Wahrnehmung und Beurteilung des Taschentheaters subjektiven Faktoren geschuldet. Diese können temporärer – z.B. die Zeit, die eine Zuschauer\*in gerade zur Verfügung hat, um das EWT zu verfolgen – oder permanenter Natur sein wie etwa Geduld oder eine generelle Theateraffinität. So wie das Spielen des Taschentheaters die Spieler\*innen in den Mittelpunkt rückt, gewinnen beim Zuschauen der Blick und damit die Zuschauer\*innen als autonome Subjekte an Bedeutung.

---

<sup>498</sup> Vgl. Kerschenezew (1980), S. 101 ff.

<sup>499</sup> Ebd. S. 102. Seine Vorschläge, wie das kollektive Schaffen im Theater zu verwirklichen sei, umfassen genaue Vorbereitung des Publikums wie Kenntnis der Stücke, darüber hinaus eine Offenlegung aller Arbeitsschritte, Probenbesuche etc., aber auch Improvisationen. Vgl. ebd. S. 102 und S. 105. und S. 107-108.

Das kollektive Schaffen kann schon alleine aufgrund dieser ausführlichen Vorbereitungen, die voraussetzen, dass das Publikum sich als solches bewusst definiert, und der gewünschten Bewusstwerdung und Erfahrung des Kollektivs (Vgl. ebd. S. 103) nicht mit dem Taschentheater verglichen werden. Außerdem steckt eine eindeutig politische Absicht dahinter; Kerschenezew stellte sein Theater in den Dienst der Sowjetunion.

<sup>500</sup> Sie tun dies durch ihren konstituierenden Blick. Falls sie darüberhinaus in das Geschehen eingreifen, würden sie zu Mitspieler\*innen werden.

<sup>501</sup> Lehmann (2008a), S. 180-181.

<sup>502</sup> Vgl. ebd. S. 182, wo er derartiges Theater als „soziale Situation“ bezeichnet, die sich aufgrund der differierenden, subjektiven Erfahrungen einer allgemeinen Sichtweise entzieht.

## 4.6. Aneignung des öffentlichen Raums

Bei all den Entwicklungen, die Städte durchlaufen und deren negative Konsequenzen wie etwa Ausgrenzung unleugbar sind, stellt sich die Frage nach Protest und Gegenbewegung. Roller zufolge fehlt gerade jenen Menschen, die von solchen Verdrängungsmechanismen besonders betroffen sind, wie z.B. Arbeitslosen, Obdachlosen etc. die Kraft, zu protestieren.<sup>503</sup>

„Offensichtlich fehlt hier derzeit nicht nur die materielle Grundlage für politisches Handeln, sondern auch die Hoffnung auf die Realisierbarkeit von Utopien. Machtstrukturen können nicht mehr dualistisch gedacht werden und lassen sich nicht mehr auf die einzelnen Akteure reduzieren, die sie repräsentieren. Sie erscheinen komplexer, dezentraler und damit unangreifbarer.“<sup>504</sup>

Der von Roller behaupteten Unfähigkeit, gegen diese schwer fassbaren Gegner\*innen zu agieren, steht das von Demonstrationen und Kundgebungen geprägte Leben in Großstädten entgegen. Als Beispiel lassen sich z.B. die zahlreichen Proteste gegen diverse Bettelverbote in Österreich nennen.<sup>505</sup> Aber Demonstrationen können als Teil des Machtsystems, der sie unbestreitbar sind, auch bei vorheriger Genehmigung jederzeit wieder untersagt werden.<sup>506</sup> Amman spricht in diesem Zusammenhang von den „[...] besonders gut funktionierende[n] Befriedigungsstrategien und Vereinnahmungsfähigkeiten [...]“<sup>507</sup> des kapitalistischen Systems. Roller sieht eine mögliche Lösung einerseits in Vernetzung – vor allem außerhalb von bestehenden politischen Gruppierungen – und andererseits in einem Ausweichen in den Bereich von Zeichen und Bildern sprich Kommunikationsguerilla.<sup>508</sup>

---

<sup>503</sup> Vgl. Roller, Franziska. Politik nach der Politik. Bilder, Zeichen, De-Codierung. In: Becker (2001), S. 164-165.

<sup>504</sup> Ebd. S. 164.

<sup>505</sup> Vgl. O.A. „Linzer Massenbetteln“. Demo gegen das Bettelverbot. In: [http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/639628/Linzer-Massenbetteln\\_Demo-gegen-Bettelverbot](http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/639628/Linzer-Massenbetteln_Demo-gegen-Bettelverbot) Zugriff: 10.08.2011. Oder auch O.A. Großdemo in Graz gegen Bettelverbot. In: <http://derstandard.at/1297216159916/100-Gruppen-riefen-zu-Sit-in-auf-Grossdemo-in-Graz-gegen-Bettelverbot> Zugriff: 10.08.2011.

<sup>506</sup> Ein Beispiel, das sich in Wien aufdrängt, ist die alljährliche Demonstration gegen den WKR-Ball, den Ball des Wiener Kooperationsringes, dem auch eine vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes als rechtsextrem klassifizierte Burschenschaft angehört. Vgl. den offenen Brief der ÖH an die Rektor\*innen aller Wiener Universitäten: Österreichische HochschülerInnenschaft.

<http://www.oeh.univie.ac.at/politik/offener-brief-wkr-ball/> Zugriff: 10.08.2011.

2010 wurde versucht, den Protesten gegen diese Veranstaltung die Legalität durch eine kurzfristige Absage streitig zu machen, vgl. Eder, Theresa. Demo-Verbot gegen WKR-Ball: Grüne gehen zum Verfassungsgericht. In: [derstandard.at](http://derstandard.at). 15. Juli, 2010. In: <http://derstandard.at/1277338165120/Demo-Verbot-gegen-WKR-Ball-Gruene-gehen-zum-Verfassungsgericht> Zugriff: 28.11.2011. Oder: O.A. Kritik am Demoverbot beim Burschenschaftler-Ball. In: [derstandard.at](http://derstandard.at). <http://derstandard.at/1263706103419/Kritik-am-Demoverbot-beim-Burschenschaftler-Ball> Zugriff: 28.11.2011.

<sup>507</sup> Amann, Marc (Hg.). go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests. Geschichten - Aktionen - Ideen. Grafenau u.a.: Trotzdem Verlagsgenossenschaft, 2007, S. 20.

<sup>508</sup> Vgl. Roller (2001), S. 165-166.

„Unter diesen Bedingungen erscheint es sinnvoller, ihr [der herrschenden Ordnung; Anm.d.Verf.] die Deutungsmacht abspenstig zu machen und ihre Formen und Inhalte in widerständige Kontexte zu entführen [...].“<sup>509</sup>

#### 4.6.1. EWT als Form der Kommunikationsguerilla und des dérive

Unter der von Roller angesprochenen Kommunikationsguerilla versteht man einen dezidiert linken Aktivismus, der verschiedenen Formen umfasst. Diese lassen sich trotz gewisser Gemeinsamkeiten nicht in einer homogenen Bewegung subsumieren, sondern müssen wegen ihrer teilweise stark differierenden Intentionen, Ausprägungen etc. als nebeneinander existierende Phänomene betrachtet werden.

„Gemeinsamer Ausgangspunkt war und ist neben der anhaltenden Unversöhnlichkeit mit der kapitalistischen Produktionsweise, mit menschenverachtenden Machtstrukturen und Vergesellschaftungsformen auch die Unzufriedenheit mit einer linksradikalen politischen Praxis, die zwischen unbedingter Militanz, pragmatischer Realpolitik und reiner Ideologiekritik herumeiert(e).“<sup>510</sup>

Kommunikationsguerilla beruht auf der Überzeugung, dass die Gesellschaft strukturierende Machtverhältnisse wie z.B. Nationalismus, Rassismus, Sexismus allgegenwärtig und oft verinnerlicht<sup>511</sup> sind. Um sie sichtbar zu machen, werden verschiedene Strategien angewendet; Menschen sollen zum Denken und Handeln angeregt werden. Da es um Prozesse der Sichtbarmachung geht, arbeitet Kommunikationsguerilla im öffentlichen Raum. Sie hakt bei der symbolischen Funktion des physischen Raums ein, der auch sozialer Raum ist.<sup>512</sup> So können Gebäude neben ihrem physischen Zweck, immer auch als Machtsymbole fungieren.<sup>513</sup> Kommunikation, die selbst als eine Herrschaftspraxis verstanden wird, spielt eine entscheidende Rolle: zwischen Individuen, zwischen Institutionen und Menschen, zwischen Medien und Rezipient\*innen.<sup>514</sup> Hier eröffnet sich eine Parallele zu Kunst als Kommunikation im Allgemeinen<sup>515</sup> und dem EWT als ermöglichter Kommunikation zwischen Fremden im Speziellen.

---

<sup>509</sup> Roller (2001), S. 166.

<sup>510</sup> autonome a.f.r.i.k.a. gruppe et al. (Hg.). Guerilla plus C. «...wirkt dort, wo der Schmerz sitzt!». Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin u.a.: Assoziation A, 2001, S. 5.

<sup>511</sup> Vergleiche den Begriff der „Naturalisierung“ bei Bourdieu.

<sup>512</sup> Vgl. das bereits thematisierte Verhältnis von physischem und sozialem Raum bei Bourdieu.

<sup>513</sup> Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001), S. 32.

<sup>514</sup> Vgl. ebd. S. 8-10.

<sup>515</sup> Vgl. Sanio (1999), S. 93.

Mit dem Begriff „Guerilla“ wird einerseits Bezug genommen auf die Tatsache, dass es sich um eine Taktik handelt, die von wenigen aus dem Versteckten heraus angewendet wird, andererseits auf Umberto Ecos Konzept der „semiologischen Guerilla“<sup>516</sup>. In diesem setzt er sich mit Massenmedien als Form einer neuen Kommunikation auseinander, deren Modell aus einer Quelle, über die ein Signal mittels eines Kanals gesendet wird, und aus einem Empfänger besteht.<sup>517</sup> Anstatt nun die Quelle oder den Kanal zu beeinflussen, schlägt er einen die Interpretationsvariabilität von Codes betreffenden Ansatz vor.<sup>518</sup> Die Bedeutungseinschreibung in Botschaften geschieht schließlich erst durch die/den Empfänger\*in, und hängt von dem jeweilig verwendeten Code ab.<sup>519</sup> Eco spricht von „[...] einer Konfrontation der Empfängercodes mit denen des Senders.“<sup>520</sup> Dieser Anstoß wurde im Konzept der Kommunikationsguerilla als möglicher Weiterentwicklung aufgegriffen. Zeichen können entfremdet werden, um damit Herrschaftsverhältnisse zu kritisieren. Die Gesamtheit der diese Verhältnisse sichernden Regeln wird als „Kulturelle Grammatik“ bezeichnet:

„Mit Kultureller Grammatik bezeichnen wir das Regelsystem, das gesellschaftliche Beziehungen und Interaktionen strukturiert. Es enthält die Gesamtheit der ästhetischen Codes und der Verhaltensregeln, die das gesellschaftlich als angemessen empfundene Erscheinungsbild von Objekten und den normalen Ablauf von Situationen bestimmt.“<sup>521</sup>

Die autonome a.f.r.i.k.a. gruppe etwa führt Verhalten von Schüler\*innen, das die Autorität der Lehrer\*innen anerkennt und bestätigt, oder den genau geregelten Ablauf von Vereinssitzungen als Beispiele an. Während in der Schule ein von außen wirkender Druck feststellbar ist (Schüler\*innen müssen Lehrer\*innen gehorchen), sind die Regeln der Kulturellen Grammatik bei Sitzungen oft nicht auf den ersten Blick ersichtlich.<sup>522</sup> Hier greift Kommunikationsguerilla ein, indem sie diese Mechanismen aufdeckt und damit die auf ihnen basierenden Machtverhältnisse als konstruiert und veränderbar entlarvt. In diesem Sinn kann öffentlicher Raum als durch die kulturelle Grammatik geregelt verstanden werden. In ihn sind Zugangsregelungen und Verhaltensvorschriften eingeschrieben. Das EWT unterläuft beides:

---

<sup>516</sup> Der Begriff entstammt einem Vortrag, den Eco 1967 in New York hielt. Eco, Umberto. Für eine semiologische Guerilla (Vortrag auf dem Kongreß *Vision '67* des International Center for Communication, Art and Sciences, New York, Oktober 1967). In: Ders. (Hg.). Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München u.a.: Carl Hanser Verlag, 1985, S. 146 ff.

<sup>517</sup> Vgl. ebd. S. 149.

<sup>518</sup> Vgl. ebd. S. 153-155.

<sup>519</sup> Vgl. ebd. S. 151.

<sup>520</sup> Ebd. S. 154

<sup>521</sup> autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001), S. 17-18.

<sup>522</sup> Vgl. ebd. S. 14-15.

in der prinzipiellen Spielbarkeit für alle wird das Kriterium des Zugangs zumindest theoretisch ausgehoben, im Spielen selbst auch die gängigen Verhaltensnormen.<sup>523</sup> Theater im öffentlichen Raum kann nicht per se als subversive Strategie behauptet werden, schließlich besteht immer die Gefahr einer Vermarktung zu Prestigezwecken einer Stadt. Das Taschentheater stellt sich in gewissem Sinne dagegen, indem es publikumsfeindlich<sup>524</sup> arbeitet.<sup>525</sup> So findet das EWT spontan oder zumindest unangekündigt irgendwo im öffentlichen Raum statt, die Spieler\*innen und Mitspieler\*innen sind weder räumlich – durch eine Bühne – noch durch Kostüme, Maske etc. erkennbar, es arbeitet auf kein Ergebnis im Sinne einer qualitativ „guten“ Szene hin etc. Dieser Ansatz mag nicht absichtlich entstanden sein, prägt dennoch die Funktionsweise des EWTs. Dafür erfahren die Spieler\*innen eine Wandlung: Von Benutzer\*innen des öffentlichen Raums, vielleicht sogar von Konsument\*innen, werden sie zu selbstbestimmten Akteur\*innen<sup>526</sup> in einem Spiel, das sich gegen eine normierende Funktionalisierung von Räumen stellt. So betont Feldtkeller wiederholt, dass öffentlicher Raum „[...] einer konkreten, vorbestimmten Nutzung entzogen war [...]“<sup>527</sup>. Genau hier greift das EWT ein, indem es sich die Freiheit nimmt, den öffentlichen Raum als Spielplatz und Bühne zu nützen. Was Bendiks für die Straße bestimmt, dass sie nämlich „[...] genuin öffentlicher Raum, definiert durch pragmatische Nutzung, bereit zur Aneignung [...]“<sup>528</sup> ist, wird durch das Taschentheater auch auf andere öffentliche Räume ausgeweitet. Wo immer es gespielt wird, geschieht eine solche Aneignung, die mit einem Moment der Veränderung einhergeht.

Dieses Prinzip der Verfremdung findet sich bei verschiedenen Kommunikationsguerillastrategien, z.B. bei Sniping, dem Verändern eines Plakates durch Zeichen.<sup>529</sup> Es geht um Erwartungen, denen entgegengearbeitet wird. „Verfremdung baut darauf, daß auch in ganz ‚normalen‘, alltäglichen Situationen innere Widersprüche, unausgesprochene Brüche und mögliche Paradoxien verborgen sind.“<sup>530</sup> Durch das EWT

---

<sup>523</sup> Vgl. Schechner, der darauf verweist, dass Spiel subversiv sein kann, und teilweise wie Prostitution in bestimmte Bereiche abgedrängt wird. Vgl. Schechner (2008), S. 112.

<sup>524</sup> Feindlich gegenüber einem Publikum, das als sitzendes, passiv konsumierendes verstanden wird.

<sup>525</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2. wo die erschwerte Vermarktung des Taschentheaters durch eine auf Imagewerbung bedachte Stadt erwähnt wird.

<sup>526</sup> Hier lässt sich eine Parallele zu Boal ziehen, der ebenso die Transformation von passiven Zuschauer\*innen zu aktiven Subjekten ermöglichen wollte. Vgl. Boal (1989), S. 68.

<sup>527</sup> Feldtkeller (1994), S. 42. Er sieht dieses Ideal, „die klassische europäische Stadt“ im Gegensatz zu modernen Städten. Ebd. S. 40. Vgl. auch ebd. S. 26.

<sup>528</sup> Bendiks, Stefan. STADT AUF DER STRASSE. In: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*. H 25, (Oktober-Dezember 2006), S. 21.

<sup>529</sup> Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001), S. 50 und S. 94 ff.

<sup>530</sup> Ebd. S. 47.

werden solche ‚normalen‘ Situationen, wie der Besuch in einem Gasthaus oder ein Spaziergang auf der Straße auf ihre inneren Zusammenhänge hin untersucht. Die Verfremdung funktioniert selbst dann, wenn sie nicht für alle als außergewöhnliche, nicht ‚normale‘ Situation erkennbar ist, wie das beim Taschentheater mit seinen unwissend Beteiligten der Fall ist.<sup>531</sup>

Wie Graffiti die Fassade eines Gebäudes als sorgsam konstruiert erkennbar machen können<sup>532</sup>, wirkt das Taschentheater als Bruch in der glatten Welt des Konsums. Gerade durch seine nicht-Planbarkeit kollidiert es mit der Idee, öffentlichen Raum zu segmentieren, zu regulieren und zu überwachen. Es kommt zu einer Aneignung, deren Verlauf nicht kontrollierbar ist. Der bespielte und nicht konsumierend genützte öffentliche Raum stellt eine Form der „mißbräuchlichen Zweckentfremdung“<sup>533</sup> nach Debord dar: Wie bei Kommunikationsguerilla ist „[...] das Wissen um den symbolischen wie realen Machtaspekt von räumlichen Strukturen wichtig, da ihre Wirkung oft stark von den Orten abhängt, an denen sie [Aktionen, Anm.d.Verf.] stattfinden.“<sup>534</sup> Im Taschentheater findet sich ein Instrument, dieses Wissen zu verdeutlichen und weiterzuverwenden: Die einmalige neue Verwendung eröffnet andere Möglichkeiten, sich mit Raum in einer kritischen bzw. spielerischen Weise auseinanderzusetzen. Wer einmal das EWT gespielt hat, wird möglicherweise auch an ähnlichen Aktionen im öffentlichen Raum teilnehmen, oder öffentlichen Raum zumindest in einem neuen Licht betrachten. Denn das Taschentheater zeigt jenes politische Potential auf, das sich aus der Sichtbarmachung „[...] unausgesprochene[r] und naturalisierte[r] Machtbeziehungen, verdrängte[r] oder normalisierte[r] Aspekte gesellschaftlicher Verhältnisse [...]“<sup>535</sup> ergibt, wie sie eben die unhinterfragte Benützung öffentlichen Raums darstellt.

Bei alledem muss betont werden, dass es sich um Potential handelt, und nie mit Sicherheit gesagt werden kann, ob es tatsächlich zu einem Prozess des Umdenkens kommt. Verfremdung hat keinerlei Anspruch auf eine „Bekehrung“, sondern dient vielmehr als Instrument zur kritischen Reflexion gesellschaftlicher Zustände und des eigenen Verhaltens.<sup>536</sup>

Die bei Kommunikationsguerilla gebräuchlichen Methoden sind auch keine dezidiert linken,

---

<sup>531</sup> Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001), S. 47. Eine ähnliche Situation haben wir bei Unsichtbarem Theater, das ebenfalls Kommunikationsguerilla ist. Vgl. ebd. S. 136-139.

<sup>532</sup> Vgl. ebd. S. 33-34.

<sup>533</sup> Debord, Guy. Gebrauchsanweisung für eine Zweckentfremdung, In: Gallissaires, Piere et al. (Übers.). Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg: Ed. Nautilus, 1995, S. 22. Im Gegensatz zu „geringfügigen Zweckentfremdungen“ verändert sich die Bedeutung, die einem bestimmten Element anhaftet, durch die Positionierung in einem neuen Kontext.

<sup>534</sup> autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001), S. 36.

<sup>535</sup> Ebd. S. 48.

<sup>536</sup> Vgl. ebd. S. 49.

kritischen. Sie können z.B. genauso gut in Politik oder Werbung Anwendung finden.<sup>537</sup> Nicht nur in Bezug auf die Zweckentfremdung erinnert das EWT an die *Situationistische Internationale (SI)*. Diese, ein 1957 entstandenes Konglomerat unterschiedlicher künstlerischer Avantgardegruppen, befasste sich u.a mit subversiven Strategien im Alltag, z.B. auch im öffentlichen Raum. Als Beispiel für diese „Psychogeographie“<sup>538</sup> entwickelten sie das Konzept des „dérive“: Durch Herumschweifen im städtischen Raum werden vorgegebene Nutzungsvorschläge unterlaufen und so neue Bedeutungen eingeschrieben.<sup>539</sup> Durch Gebäude, Anordnung von Straßen etc. werden freie Flächen eingegrenzt, von denen manche gar nicht als wirklich freie Flächen gedacht sind (z.B. Parks, bei denen die Wiese nicht betreten werden darf). Durch das *dérive* werden solche Orte wieder eingenommen. Gabriele Klein beschreibt es als „[...] eine Topografie der gelebten Erfahrung, eine Erzählung des Gehens, die sich als soziale Geographie formuliert [...]“<sup>540</sup>.

Michel de Certeau greift diese Idee auf, er schreibt von einer „Rhetorik des Gehens“<sup>541</sup> und meint damit, dass Gehen innerhalb einer durch räumliche Anordnung von Gebäuden, Plätzen, Mauern etc. vorgegebenen Ordnung, neue Möglichkeiten schaffen könne.<sup>542</sup> Er spricht davon, dass „[...] das städtische Leben sich mehr und mehr auf das zurückbesinnt, was die urbanistische Planung ausgegrenzt hat.“<sup>543</sup> In diesem Sinne bietet auch das Taschentheater eine Möglichkeit zur unnormierten Handhabung des öffentlichen Raums; und zwar nicht durch Gehen, sondern durch Spielen. Auch der Zufall als ausschlaggebendes Moment des

<sup>537</sup> Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (2001) S. 52-53. Mit diesem Oszillieren zwischen Werbung und kritischer Aneignung öffentlichen Raums drängt sich eine Parallele zum EWT auf.

<sup>538</sup> Vgl. Debord, Guy. Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie. In: Gallissaires (1995), S. 17, wo Debord in Bezug auf die Psychogeographie schreibt, sie „[...] würde sich die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus zur Aufgabe machen, das, bewußt eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt.“

<sup>539</sup> Vgl. Debord, Guy. Theorie des Umherschweifens. In: Gallissaires (1995), S. 64 ff.

Auch der französische Schriftsteller Georges Perec setzte sich mit dem Erleben der durch Gewohnheit nicht bewusst wahrgenommenen Stadt auseinander. „Wie lernt man seine Stadt kennen? METHODE: man müßte entweder darauf verzichten, von der Stadt zu sprechen, über die Stadt zu sprechen oder sich dazu zu zwingen, so einfach wie nur möglich darüber zu sprechen. Jede vorgefaßte Meinung verjagen. Aufhören, in Fertigbegriffen zu denken, vergessen, was die Städteplaner und die Soziologen gesagt haben.“ Perec (1990), S. 78.

<sup>540</sup> Klein (2005), S. 22.

<sup>541</sup> De Certeau (1988), S. 191. Der Begriff resultiert aus dem Vergleich des Gehens mit einer sprachlichen Äußerung. Vgl. S. 189 ff.

<sup>542</sup> Er versteht Gehen, ebenso wie Lesen und weitere alltägliche Praktiken, als aktives, gleichsam produzierendes Konsumieren. „Das Gegenstück zur rationalisierten, expansiven, aber auch zentralisierten, lautstarken und spektakulären Produktion ist eine *andere* [sic!] Produktion, die als ‘Konsum’ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsicher, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* [sic!] mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden.“ Ebd. S. 13.

De Certeaus Idee wird hier nur sehr vereinfacht wiedergegeben, da der zugrunde liegende Gedanke des Gehens als Ermächtigungsprozess als Vergleichspunkt für das EWT ausreicht; für ausführlichere Beschreibung siehe ebd. S. 188 ff.

<sup>543</sup> Ebd. S. 185.

Umherschweifens<sup>544</sup>, findet sich in der Unvorhersehbarkeit des Taschentheaters wieder. Vielleicht lässt sich das Taschentheater als versuchte Rückeroberung jener Kommunikation sehen, die öffentliche Räume zugunsten von virtuellen verlässt.<sup>545</sup>

In der Betonung der Situation, die in Hinblick auf das Spielen ohne Publikum für das EWT für wichtig befunden wurde, eröffnen sich weitere Parallelen zur *Situationistischen Internationale* – die den für sie zentralen Begriff der Situation bereits im Namen trägt. Auch die Rollen jener Personen<sup>546</sup>, die zur Erzeugung einer Situation<sup>547</sup> wesentlich sind, finden Entsprechungen beim EWT.<sup>548</sup> So nennt Debord eine/n Leiter\*in, die/der sich etwas aus dem eigentlich gemeinschaftlich ablaufenden Vorgang hervorhebt, was beim EWT die/der Spieler\*in wäre. Im Gegensatz zu dieser/m nehmen die Leiter\*innen aber nicht an der Situation Teil, was beim EWT sehr wohl der Fall ist. Weiters erinnern die „direkt Beteiligten“<sup>549</sup>, also all jene, die die Situation erfahren und sie miterarbeitet haben, an Mitspieler\*innen. Debord spricht von „[...] einigen passiven Zuschauern, die an der Konstruktion nicht beteiligt wurden und zur Handlung zu nötigen sind.“<sup>550</sup> Auch beim Taschentheater ist das Publikum nicht passiv, hierin gleicht es den von Debord thematisierten Zuschauer\*innen. Im Gegensatz zu diesen werden die zuschauenden Personen beim EWT durch ihr Handeln allerdings zu konstituierenden Faktoren, die den Verlauf der Szenen zu beeinflussen vermögen.

Zusammenfassend lassen sich Parallelen zwischen dem gespielten Taschentheater und Formen der Kommunikationsguerilla sowie dem *dérive* der *SI* feststellen. Alle drei eignen sich zur Hinterfragung des öffentlichen Raums und der in diesen eingeschriebenen, oft verinnerlichten Normen, und ermöglichen so eine Aneignung.

Es erscheint dennoch in Hinblick auf die von Roller erwähnten Gruppen von sozial Ausgeschlossenen<sup>551</sup> auch unabhängig der Problematik des Zugangs zum EWT fraglich, ob derartige Gruppen das EWT tatsächlich in diesem Sinne verwenden würden.

Gleichermaßen lässt sich auch für andere das Taschentheater spielende Personengruppen

<sup>544</sup> Vgl. Debord, Guy. *Theorie des Umherschweifens*. (1995), S. 65.

<sup>545</sup> Vgl. Selle (2002), S. 16.

<sup>546</sup> Vgl. im Folgenden Debord, Guy. *Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation*. In: Gallissaires (1995), S. 49.

<sup>547</sup> Die Definition einer konstruierten Situation lautet: „Durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Spiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens.“ Ebd. S. 51.

<sup>548</sup> Es sei darauf verwiesen, dass das Taschentheater in weiterer Folge mit Situation, die ausdrücklich kein Theater sind (Vgl. ebd. S. 50), verglichen wird.

<sup>549</sup> Ebd. S. 29.

<sup>550</sup> Ebd. S. 49.

<sup>551</sup> Vgl. Roller (2001), S. 164-165.

nicht allgemein behaupten, dass sie es zu Zwecken der Aneignung des öffentlichen Raums spielen. Das Taschentheater stellt keine explizit und ausschließlich politische Form von Theater dar.<sup>552</sup> Unleugbar ist aber das ihm innewohnende politische Potential, das, wenn es ausgeschöpft wird, den öffentlichen Spielraum verändern kann.

---

<sup>552</sup> Vgl. das Interview mit Mosetter.

## 5. Schlussbemerkung

Das Erste Wiener Taschentheater von Philipp Mosetter tauchte 2007 im öffentlichen Raum Wiens als außergewöhnliche theatrale Form in Gestalt einer snipcard, scheckkartengroßen Werbe-Karten, auf; Im Wesentlichen besteht das EWT aus einem Spielangebot, das sich in Form von Texten und Regieanweisungen präsentiert und im öffentlichen Raum von allen, die dazu Lust haben, gespielt werden kann. Das Erste Wiener Taschentheater benötigt und benützt den öffentlichen Raum auf unerwartete, verfremdende Weise und befragt ihn so auf seine Möglichkeiten hin in dem Maße, in dem es ihn gleichzeitig bereichert. Beim Lesen oder Spielen des EWTs wird er neu und vor allem als veränderbar erfahren. Dabei werde jene komplexen Aushandlungsprozesse, die öffentlichen Raum erst bestimmen, durch die Verfremdung der Theaterpraxis erkennbar.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden daher drei Schwerpunkte verfolgt: Zunächst wurden im zweiten Kapitel nicht nur das EWT, sondern auch die snipcard als dessen materieller Träger vorgestellt und beschrieben. Das EWT als innovative Theaterform verdankt gerade dieser snipcard wesentliche Wirkungsmomente. Schließlich haben Beschaffenheit – wie die Größe – und der Zweck – Werbung – der snipcard nicht unerheblichen Einfluss auf das Taschentheater. Dies betrifft sowohl inhaltliche Aspekte wie die Kürze der Szenen, als auch Elemente der Verbreitung, wobei Gebrauchsgewohnheiten benützt werden, die normalerweise Werbung vorbehalten sind und die damit neben einem Element des Zufalls (wer nimmt eine EWT-Karte wo an sich?) auch ihren verfremdenden Gebrauch in das EWT einbringen. Schon in diesem Zusammenhang war es notwendig, eine Konzeption von öffentlichem Raum selbst – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – zu entwickeln und ihn auf seine vielen Facetten hin zu untersuchen. Losgelöst von dem Anspruch, eine allgemeingültige Definition liefern zu wollen, konnten auf diese Weise einige Merkmale, wie die vermeintlichen Kriterien des Zugangs zum und Eigentums am öffentlichen Raum auch anhand der funktionalen Eigenheiten des EWTs untersucht werden. In der Folge wurde in Kapitel drei das Lesen des Taschentheaters eingehend analysiert. Hier wurden den Leseprozess beeinflussende Faktoren beschrieben, wie sie einerseits aus äußeren Umständen, wie etwa dem öffentlichen Raum (und seinen Bedingungen wie Bewegung, Unruhe) als Leseort, resultieren, aber sich auch aus dem EWT selbst, also aus den Inhalten, ergeben. In diesem Sinne wurde in weiterer Folge der Inhalt der Stücke und Szenen analysiert. Der Untersuchung des Lesens des Taschentheaters folgt jene des Spielens im vierten Kapitel. Dieses wohnt durch den klaren Spielimpetus dem

EWT inne, muss aber nicht unbedingt automatisch auf den Prozess des Lesens folgen. Anhand dreier angenommener Spielmöglichkeiten werden Spieler\*innen sowie wissende und unwissende Mitspieler\*innen bzw. Zuschauer\*innen als Untersuchungsgegenstände thematisiert. Verschiedene Umstände und Prozesse, die das Spielen beeinflussen oder daraus resultieren wurden immer wieder auf öffentlichen Raum zurückgeführt. Im Anschluss wurde das politische Potential, das sich durch das nicht-konsumierende Spielen ergibt, betrachtet und Parallelen zu Formen der Kommunikationsguerilla gezogen.

Durch die gesamte Arbeit zieht sich der öffentliche Raum als Bedingung und Reflexionspunkt für das Taschentheater. Indem das EWT dessen übliche Nutzung unterläuft und neue Verwendungsweisen bietet, wird er sowohl zur Voraussetzung als auch zu einem Ergebnis des Taschentheaters. Das Bild, das dabei von öffentlichem Raum entstand, spiegelt in seiner Komplexität und zeitweiligen Widersprüchlichkeit wider, wie unterschiedlich definier- und erfahrbar öffentlicher Raum ist. Auch das Erste Wiener Taschentheater präsentiert sich als ein Phänomen, das schwer einzuordnen ist. Angesiedelt zwischen Werbungs-Formaten, literarischer Unterhaltung und minimalem Theaterstück vereint es eine Vielzahl teilweise konträrer Eigenschaften – wie etwa den Kontext der Werbung und das gleichzeitige Unterlaufen dieses Kontextes. Angelehnt an aus dem Theater bekannte Komponenten wie Erwähnung der Darsteller\*innen, Regieanweisungen und Text transzendiert es diese Elemente. Demzufolge können auch die Prozesse des Spielens nicht auf einen gemeinsamen Nenner gebracht und durch eindeutig beschreibbare „Spielregeln“ fixiert werden. Vielmehr bietet das Taschentheater die Möglichkeit zu kreativer Eigenverwendung, mag diese sich auf das Lesen beschränken oder das Spielen miteinbeziehen. Unverzichtbarer Bestandteil des EWTs ist nur der öffentliche Raum. Die Beteiligten selbst können entscheiden, in welcher Form sie Beteiligte sein wollen, sie können ihr Taschentheater nach Belieben gestalten und verwenden, wobei zwischen Unterhaltung und politischem Engagement ein breites Spektrum an Möglichkeiten denkbar ist.

Das bringt es in die Nähe anderer Formen des Theaters, unterscheidet es aber auch maßgeblich von diesen. Daher wurde in der Arbeit auch einerseits der Vergleich zu Theater-Varianten wie etwa dem Improvisationstheater oder dem Forumtheater gesucht, andererseits aber das „Anderssein“ des EWT festgestellt und Grenzen zwischen ihm und diesen anderen Formen gezogen.

Das Taschentheater wurde in dieser Arbeit hauptsächlich auf den Parameter der Wechselwirkung mit öffentlichem Raum hin untersucht. Eine weiterführende

wissenschaftliche Auseinandersetzung wäre mit Sicherheit interessant und ergebnisreich. Die Verbindung zu Werbung und die daraus resultierenden Einschränkungen, Möglichkeiten und Paradoxien bieten zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine fortführende Analyse. Weiters könnte eine empirische Untersuchung der tatsächlichen Spieler\*innen und Mitspieler\*innen und ihrer Beweggründe aufzeigen, wie und von wem das EWT gespielt, wahrgenommen, und auf welche Weise es möglicherweise in der Öffentlichkeit wirksam wird. Das Erste Wiener Taschentheater bietet als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Forschung noch zahlreiche Möglichkeiten.

## 6. Quellenverzeichnis

### Bibliographie

- Arendt, Hannah. Vita Activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003 (= Universal Bibliothek; 7828).
- Artaud, Antonin. Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1969 (= Fischer-Taschenbücher; 6451).
- Aust, Hugo. Lesen. Überlegungen zum sprachlichen Verstehen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 31).
- Austin, John Langshaw. Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam, 2005 [1962] (= Universal-Bibliothek; 9396).
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe et al. (Hg.). Guerilla plus C. «...wirkt dort, wo der Schmerz sitzt!». Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin u.a.: Assoziation A, 2001.
- Baatz, Ursula. Das Spiel ist Ernst, der Ernst ist Spiel. Ein Versuch über unendliche Spiele. In: Dies. (1993), S. 5-20.
- Baatz Ursula et al. (Hg.). Vom Ernst des Spiels. Über Spiel und Spieltheorie. Berlin: Dietrich Reimer, 1993 (= Reihe Historischer Anthropologie; 19).
- Bartar, Pamela. Notizen zur zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum Wien: Blick-, Knoten-, Ereignispunkte und Methoden-Experimente. In: Hollendonner (2010), S. 119-131.
- Bateson, Gregory. Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Ders. (1981), S. 241-261.
- Bateson, Gregory. Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- Becker, Jochen (Hg.). BIGNES? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln. Kritik der unternehmerischen Stadt. Berlin: b\_books, 2001.
- Berding, Uwe et al. Öffentlich nutzbar – aber nicht öffentliches Eigentum. Beobachtungen zum Alltag von Stadträumen im Schnittbereich öffentlicher und privater Interessen. In: Wehrheim (2007), S. S. 95-117.
- Bertram, Georg W. Improvisation und Normativität. In: Bormann (2010), S. 21-39.
- Bojescul, Wilhelm. Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1985 (= Kultur - Literatur - Kultur; 1).

- Bittner, Regina. Body Movies. Szenerien in urbanen Netzwerken. In: Klein (2005), S. 115-128.
- Boal, Augusto. Theater der Unterdrückten, Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989 (= Edition Suhrkamp; 1361 = Neue Folge Band 361).
- Bormann, Hans-Friedrich et al. Improvisieren: eine Eröffnung. In: Ders. et al. (2010), S. 7-19.
- Bormann, Hans-Friedrich et al. (Hg.). Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis. Bielefeld: Transcript (= Kultur- und Medientheorie), 2010.
- Bourdieu, Pierre. Physischer, sozialer und angeeigneter Raum. In: Wentz (1991), S. 25-34.
- Bourdieu, Pierre. Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 500).
- Caillois, Roger. Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Stuttgart: Curt E. Schwab, 1960.
- Chartier, Roger et al. (Hg.). Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt a.M. u.a.: Campus-Verlag u.a.: 1999.
- De Certeau, Michel. Kunst des Handelns. Berlin: Merve, 1988.
- Debord, Guy. Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie. In: Gallissaires (1995), S. 17-20.
- Debord, Guy. Gebrauchsanweisung für eine Zweckentfremdung, In: Gallissaires (1995), S. 20-26.
- Debord, Guy. Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation. In: Gallissaires (1995), S. 48-50.
- Debord, Guy. Theorie des Umherschweifens. In: Gallissaires (1995), S. 64-67.
- Debord, Guy. Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Verlag Klaus Bittermann, 1996 [1967] (= Critica Diabolis; 65).
- Deck, Jan. Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater. In: Ders. (2008), S. 9-19.
- Deck, Jan et al. (Hg.). Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: Transcript, 2008 (= Theater; 3).
- De la Motte-Haber, Helga et al. (Hg.). Klangkunst, tönende Objekte und klingende Räume. Laaber: Laaber-Verlag, 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; 12).
- Deleuze, Gilles et al. Rhizom. Berlin: Merve, 1977.

- Dünne, Jörg et al. (Hg). *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Eco, Umberto. Für eine semiologische Guerilla (Vortrag auf dem Kongreß *Vision '67* des International Center for Communication, Art and Sciences, New York, Oktober 1967). In: Ders. (1985), S. 146-156.
- Eco, Umberto. *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München u.a.: Carl Hanser, 1985.
- Feldtkeller, Andreas. *Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums*. Frankfurt a.M. u.a.: Campus-Verlag, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen u.a.: Francke, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004 (= Edition Suhrkamp, 2373).
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika. *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: Wirth (2002), S. 277-300.
- Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, 2005.
- Foucault, Michael. *Andere Räume*. In: Wentz (1991), S. 65-72.
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005 [1966].
- Franck, Georg. *Werben und Überwachen. Zur Transformation des städtischen Raums*. In: Hempel (2005), S. 141-155.
- Fuchs, Georg. *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*. München u.a.: Müller, 1909.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.
- Gallissaires, Piere et al. (Übers.). *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg: Ed. Nautilus, 1995.
- Goffman, Erving. *Wie alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München u.a.: Piper, 2009 [1959].
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997 [1969] (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1304).

- Grothe, Nicole. InnenStadtAktion. Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt. Bielfeld: Transcript, 2005 (= Urban Studies).
- Habermas, Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied a. Rhein u.a.: Luchterhand, 1962 (= Politica; 6).
- Heisse, Ulla. Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte. Hildesheim u.a.: Olms Presse, 1987.
- Hempel, Leon et al. (Hg.). Bild-Raum-Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1738).
- Hentschel, Ulrike. Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Klein, Gabriele (2004), S. 131-146.
- Hollendonner, Barbara et al. (Hg.). Uni\*vers. Junge Forschung in Wissenschaft und Kunst. Wien u.a.: Springer, 2010 (= Edition Angewandte).
- Huizinga, Johan. Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie; 21 Sachgebiet Kulturgeschichte).
- Huysen, Andreas et al. (Hg.). Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986 (= Rowohlts Enzyklopädie; 427).
- Jameson, Frederic. Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huysen (1986), S. 45-102.
- Kazig, Rainer et al. Die alltägliche Wahrnehmung von Videoüberwachung. Konstruktionen und Handlungsrelevanz eines Kontrollinstrumentes öffentlicher Räume. In: Wiegandt (2006), S. 61-72.
- Kerschenzew, P.M.. Das schöpferische Theater. Köln: Prometh, 1980 [1922].
- Kivy, Peter. The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature. Malden u.a.: Blackwell Publishing Ltd., 2006 (= New Directions in Aesthetics; 3).
- Klamt, Martin. Verortete Normen. Öffentliche Räume, Normen, Kontrolle und Verhalten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007 (= Stadtforschung aktuell; 109).
- Klamt, Martin. Raum und Norm. Zum Verhalten und seiner Regulierung in verschiedenen öffentlichen Räumen. In: Wiegandt (2006), S. 29-45.
- Klein, Gabriele. Die Stadt als Szene. Zur Einführung. In: Dies. (2005), S. 13-33.
- Klein, Gabriele et al. (Hg.). Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen-Verlag, 2005 (= Passagen-Kunst: Steirischer Herbst Theorie).

- Klein, Gabriele et al. (Hg.). Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript, 2004 (= TanzScripte; 1).
- Klein, Gabriele et al. Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Dies. (2004), S. 7-23.
- Korte, Hermann. Urbanität? Ein Zwischenruf. In: Klein (2005), S. 41-49.
- Kramer, Kirsten et al. Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit. In: Dünne (2009), S. 15-32.
- Kurzenberger, Hajo. Theatralität und populäre Kultur. In: Klein (2004), S. 107-120.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2008a.
- Lehmann, Hans-Thies. Vom Zuschauer. In: Deck (2008), S. 21-26.
- Leidl, Bettina et al. (Hg.). Wem gehört die Stadt. Wien-Kunst im öffentlichen Raum seit 1968. Wien: Kunst im öffentlichen Raum GmbH, 2009.
- Lessing, G.E. Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958 [1767–1769] (= Kröners Taschenausgabe; 267).
- Lewitzky, Uwe. Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld: Transcript, 2005 (= Urban studies)
- Matzke, Annemarie. Der unmögliche Schauspieler. Theater-Improvisieren. In: Bormann (2010), S. 161-182.
- Manguel, Alberto. Eine Geschichte des Lesens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000 (= Rororo; 22908).
- Mersch, Dieter. Aktion! In: Klein (2005), S. 51-61.
- Mersch, Dieter. Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste. In: Klein (2004), S. 33-50.
- Michalzik, Peter. Die sind ja alle nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: DuMont Buchverlag, 2009.
- Möntmann, Nina. Partizipatorische Kunst-Projekte und die Politik des Imaginären. In: Klein (2005), S. 155-162.
- Mosetter, Philipp. 107 tragische Vorfälle. Frankfurt a.M.: Axel-Dielmann Verlag, 2000.
- Mukařovský, Jan. Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Pateman, Carole. The Disorder of Women. *Democracy, Feminism and Political Theory*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Perec, Georges. Träume von Räumen. Bremen: Manholt, 1990.

- Pfaller, Robert. Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2009 (= Fischer Taschenbücher; 17729).
- Platon. Ion. Griechisch-deutsch; herausgegeben von Hellmut Flashar. München: Ernst Heimeran Verlag, 1963 (= Tusculum Bücherei).
- Primavesi, Patrick. Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis. In: Deck (2008), S. 85-106.
- Rauterberg, Hanno. Drinnen ist draußen, draußen ist drinnen. Hat der öffentliche Raum noch eine Zukunft? In: Selle (2002), S. 147-152.
- Reinhardt, Max. Rede über den Schauspieler. Aus einem Vortrag, gehalten Februar 1928 an der Columbia-Universität in New York. Salzburg: Gesellschaft der Freunde der Max Reinhardt Forschungs- und Gedenkstätte, 1967, S. 213-214.
- Roller, Franziska. Politik nach der Politik. Bilder, Zeichen, De-Codierung. In: Becker (2001), S. 164-166.
- Ronneberger, Klaus. Konsumfestungen und Raumpatrouillen. Der Ausbau der Städte zu Erlebnislandschaften. In: Becker (2001), S. 34-39.
- Saenger, Paul. Space Between Words. The Origins of Silent Readings. Stanford: Stanford University Press, 1997 (= Figurae).
- Sanio, Sabine. Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs. In: De la Motte-Haber (1999), S. 69-118.
- Schechner, Richard. Performance Studies. An Introduction. New York u.a.: Routledge, 2008.
- Schroer, Markus. Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1761).
- Schroer, Markus. Sehen, Beobachten, Überwachen. Beitrag zu einer Soziologie der Aufmerksamkeit. In: Hempel (2005), S. 325-341.
- Schubert, Herbert. Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen Räumen. In: Selle (2002), S. 141-147.
- Schulze, Gerhard. Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. New York: Campus, 2000 [1992].
- Schumacher, Max. Expect Expectation- Gestaltung der Erwartungshaltung als Teil einer „Over-All-Dramaturgy“. In: Deck (2008), S. 73-84.
- Selle, Klaus (Hg.). Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Ein Lesebuch für Studium und Praxis. Dortmund u.a.: Dortmunder Vertrieb für Bau- u. Planungsliteratur, 2002 (= AGB-Bericht; 49).

- Sennett, Richard. Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main: Fischer, 2002 [1977].
- Thiele-Dohrmann, Klaus. Europäische Kaffeehauskultur. Düsseldorf u.a.: Artemis & Winkler, 1997.
- Thorau, Henry. Augusto Boal oder Die Probe auf die Zukunft. In: Boal (1989), S. 9-16.
- Trost, Sebastian in: Straßenszenen. Theaterorte. Ein Gespräch mit Johanna Freiburg und Bastian Trost (Gob Squad). In: Klein (2005), S. 93-98.
- Von Saldern, Adelheid. Stadt und Öffentlichkeit in urbanisierten Gesellschaften. Neue Zugänge zu einem alten Thema. In: Selle (2002), S. 94-102.
- Wehrheim, Jan (Hg.). Shopping Malls. Interdisziplinäre Betrachtungen eines neuen Raumtypus. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007 (= Stadt, Raum und Gesellschaft; 24).
- Weiler, Christel. Dialoge mit dem Publikum. In: Deck (2008), S. 27-39.
- Wentz, Martin. Stadt-Räume. Frankfurt u.a.: Campus Verlag, 1991 (= Die Zukunft des Städtischen; 2).
- Wiegandt, Claus-Christian (Hg.). Öffentliche Räume - öffentliche Träume. Zur Kontroverse über die Stadt und die Gesellschaft. Berlin: Lit.-Verlag, 2006 (= Schriften des Arbeitskreises Stadtzukünfte der Deutschen Gesellschaft für Geographie; 2).
- Wirth, Uwe (Hg.). Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1575).
- Zöllner, Stefan. Stadtplatz Münchner Freiheit. Soziale Dimension eines öffentlichen Raumes. In: Wiegandt (2006), S. 73-86.
- Zumdick, Wolfgang. «Der Tod hält mich wach». Joseph Beuys - Rudolf Steiner. Grundzüge ihres Denkens. Dornach: Pforte, 2001.

### **Artikel in Zeitungen und Zeitschriften**

- Bendiks, Stefan. STADT AUF DER STRASSE. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung. H 25, (Oktober-Dezember 2006), S. 21-24.
- David-Freihsl, Roman. Der „Ver-Formungs-Verweigerer“. In: *Der Standard*, 31. Jänner/ 1. Feber 2009, S. 10.
- Eick, Volker. FEUDALER WERKSCHUTZ: DAS »UNTERNEHMEN STADT« UND SEINE FILIALISTEN. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung. H 24, (Juli-September 2006), S. 15-19.

- Neuner, Sophie. Bettelverbot auf Umwegen. In: Der Standard, 25. März 2010, S. 9.
- Schubert, Herbert. Urbaner öffentlicher Raum und Verhaltensregulierung. In: DISP, H 136/137, (1999), S. 17-24.
- Souriau, Etienne. Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage /av. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 6/2 (1997), S. 140-157.
- Stummvoll, Günter P. JUNKIE-JOGGING AM KARLSPLATZ. DIE SCHUTZZONE UND DER VERRECHTLICHTE ÖFFENTLICHE RAUM. In: dérive. Zeitschrift für Stadtforschung. H 24, (Juli- September 2006), S. 20-24.
- Wetz, Andreas. Videoüberwachung: Misserfolg in U-Bahn. In: Die Presse, 27. Feber 2009, S. 17.
- Wojciech, Czaja. Im Wohnzimmer der Gesellschaft. Zahlreiche Kunst- und Architekturprojekte erobern den öffentlichen Raum zurück. In: Der Standard, 11. November 2010, S. 27.

## **Internetquellen**

- BookCrossing Österreich.  
<http://www.bookcrossing.at/> Zugriff: 29.07.2011.
- Büro X.  
<http://www.buerox.at/> Zugriff: 08.12.2011.
- Christo and Jeanne-Claude.  
<http://www.christojeanneclaude.net/faq> Zugriff: 04.04.2012.
- Crocodil Events.  
<http://www.crocodil.at/> Zugriff: 11.11.2011
- Der Kultur-Channel.  
<http://www.kultur-channel.at/wie-man-sich-im-theater-zu-benehmen-hat/> Zugriff: 14.11.2011.
- Die österreichische Improtheaterplattform.  
[http://www.event-improtheater.de/impro\\_main/impro\\_main.htm](http://www.event-improtheater.de/impro_main/impro_main.htm) Zugriff: 11.11.2011.
- Eder, Theresa. Demo-Verbot gegen WKR-Ball: Grüne gehen zum Verfassungsgericht.  
 In: derstandard.at.  
<http://derstandard.at/1277338165120/Demo-Verbot-gegen-WKR-Ball-Gruene-gehen-zum-Verfassungsgericht> Zugriff: 28.11.2011.
- Eine STADT. Ein BUCH.  
<http://www.einestadteinbuch.at/> Zugriff: 29.07.2011.

- Freecard.  
<http://www.freecard.cc/home/infos/lokalinfo> Zugriff: 29.07.2011.
- Holterdiepolter. Improvisationstheater.  
[http://www.holterdiepolter.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=14&Itemid=34](http://www.holterdiepolter.com/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=34) Zugriff: 08.11.2011.
- Improvisationstheater.  
<http://improvisationstheater.net/impro-kinder-jugend.html> Zugriff: 11.11.2011.
- Kunst im öffentlichen Raum. Kulturabteilung der Stadt Wien.  
<http://www.publicartvienna.at/files/19.html> Zugriff: 11.10.2011.
- Kunsthalle Wien.  
<http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/event/event.pl?id=334;lang=de;page=2> Zugriff: 10.06.2011.
- Müller, Walter. Großdemo in Graz gegen Bettelverbot. In: [derstandard.at](http://derstandard.at).  
<http://derstandard.at/1297216159916/100-Gruppen-riefen-zu-Sit-in-auf-Grossdemo-in-Graz-gegen-Bettelverbot> Zugriff: 10.08.2011.
- O.A. Aus für offenen Bücherschrank. In: [kurier.at](http://kurier.at).  
<http://kurier.at/nachrichten/wien/4065830.php> Zugriff: 02.08.2011.
- O.A. Bettelverbot in der Steiermark beschlossen. In: [derstandard.at](http://derstandard.at).  
<http://derstandard.at/1297216411252/Bettelverbot-Bettelverbot-in-der-Steiermark-beschlossen> Zugriff: 12.5.2011.
- O.A. Kritik am Demoverbot beim Burschenschaftler-Ball. In: [derstandard.at](http://derstandard.at).  
<http://derstandard.at/1263706103419/Kritik-am-Demoverbot-beim-Burschenschaftler-Ball> Zugriff: 28.11.2011.
- O.A. „Linzer Massenbetteln“. Demo gegen das Bettelverbot. In: [diepresse.com](http://diepresse.com).  
[http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/639628/Linzer-Massenbetteln\\_Demo-gegen-Bettelverbot](http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/639628/Linzer-Massenbetteln_Demo-gegen-Bettelverbot) Zugriff: 10.08.2011.
- Offener Bücherschrank.  
<http://www.offener-buecherschrank.at/> Zugriff: 02.08.2011.
- Österreichische HochschülerInnenschaft.  
<http://www.oeh.univie.ac.at/politik/offener-brief-wkr-ball/> Zugriff: 10.08.2011.
- Österreichische Nationalbibliothek.  
[http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestaende\\_det.php?id=seethaler](http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestaende_det.php?id=seethaler) Zugriff: 09.08.2011.
- Österreichischer Rundfunk.  
<http://oesterreich.orf.at/stories/56503/> Zugriff: 02.08.2011.

Pressemeldungen.

<http://www.pressemeldungen.at/59830/snipcard-soziales-engagement-zum-pflucken/>  
Zugriff: 12.07.2011.

Rauterberg, Hanno. Du kannst uns nicht entkommen! DIE ZEIT. H 47, (2008).

<http://www.zeit.de/2008/47/Vermuellung> Zugriff: 18.07.2011.

Rauterberg, Hanno. Wohnzimmer ist überall. DIE ZEIT, H 03, (2002).

[http://www.zeit.de/2002/03/Wohnzimmer\\_ist\\_ueberall](http://www.zeit.de/2002/03/Wohnzimmer_ist_ueberall) Zugriff: 18.07.2011.

Rimini-Protokoll.

<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html> Zugriff: 03.04.2012.

Schilly, Julia. Seethaler-Prozess- Der Poet und die Richterin. In: derstandard.at

<http://derstandard.at/1266279165224/Nachlese-Seethaler-Prozess---Der-Poet-und-die-Richterin> Zugriff: 28.7.2011.

Snipcard.

[www.snipcard.at](http://www.snipcard.at).

<http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 12.07.2011/ 05.12.2011.

<http://www.snipcard.at/Jobs.html> Zugriff: 10.07.2012.

<http://www.snipcard.at/media.html> Zugriff: 17.11.2011.

<http://www.snipcard.at/Neuigkeiten.html> Zugriff: 10.06.2011/ 05.12.2011.

<http://www.snipcard.at/SL/SL.html> Zugriff: 16.07.2011.

<http://www.snipcard.at/snipcard.html> Zugriff: 10.06.2011/ 12.07.2011.

<http://www.snipcard.at/snipcard1.html> Zugriff: 17.11.2011/ 22.11.2011/ 05.12.2011 / 31.01.2012/ 07.03.2012.

<http://www.snipcard.at/Standorte.html> Zugriff: 10.06.2011.

<http://www.snipcard.at/Unternehmen.html> Zugriff: 10.6.2011.

Staatliche Akademie der bildenden Künste Karlsruhe.

<http://www.kunstakademie-karlsruhe.de/index.php?id=8&item=296> Zugriff: 30.11.2011.

Stadtbekannt Wien.

[http://www.stadtbekannt.at/de/wien/leben/stadtbekannt-\\_.html](http://www.stadtbekannt.at/de/wien/leben/stadtbekannt-_.html) Zugriff: 10.06.2011.

Steinbrenner/Dempf.

<http://www.steinbrener-dempf.com/delete/> Zugriff: 09.03.2012.

Wiener Festwochen.

<http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=501> Zugriff: 03.04.2012.

Wiener Stadtwerke.

<http://www.wienerstadtwerke.at/eportal/ep/contentView.do/contentTypeId/1001/channelId/-30567/programId/24280/pageTypeId/11083/contentId/23904> Zugriff: 14.11.2011

Winkler-Hermaden, Rosa. Kein Spritzentausch mehr für Suchtkranke am Karlsplatz. In: derstandard.at. <http://derstandard.at/1269449785511/Kein-Spritzentausch-mehr-fuer-Suchtkranke-am-Karlsplatz> Zugriff: 11.02.2011.

YouTube.

<http://www.youtube.com/watch?v=Wd9oA1oupoI&feature=related> Zugriff:  
08.12.2011

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Snipcard. <http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 10.06.2011.

Abbildung 2: Stadtbekannt Wien. <http://www.stadtbekannt.at/de/wien/leben/stadtbekannt--snipcard.html> Zugriff: 07.03.2012.

Abbildung 3: Snipcard. <http://www.snipcard.at/archiv.html> Zugriff: 10.06.2011.

Kunsthalle Wien.

<http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/event/event.pl?id=334;lang=de;page=2> Zugriff:  
10.06.2011.

Reclam Verlag.

[http://www.reclam.de/detail/978-3-15-000064-9/Schiller\\_\\_Friedrich/Maria\\_Stuart](http://www.reclam.de/detail/978-3-15-000064-9/Schiller__Friedrich/Maria_Stuart)  
Zugriff: 10.06.2011.

Abbildung 4: Steinbrenner/Dempf. <http://www.steinbrenner-dempf.com/delete/> Zugriff:  
04.04.2012.

## **Materialien der Verfasserin**

Mosetter, Philipp. Autor des Ersten Wiener Taschentheaters. Gespräch in Wien am 17. Juni 2010. Aufzeichnung liegt bei der Verfasserin.

Kainz, Michael. CEO snipcard. Einmaliges informelles Gespräch sowie E-Mail-Konversationen. Aufzeichnungen liegen bei der Verfasserin.

## 7. Anhang

### Zusammenfassung

Diese Arbeit dokumentiert das *Erste Wiener Taschentheater (EWT)* in Hinblick auf dessen Situierung im öffentlichen Raum. Das *EWT*, 2007 von Philipp Mosetter gegründet und 14 Stücke umfassend, wurde bisher wissenschaftlich noch nicht erforscht. Es besteht aus kleinen Karten, sogenannten *snipcards*, wird aber nicht wie diese für Werbebotschaften verwendet, sondern bietet Spieltexte und Anweisungen für kurz Theaterstücke. Dabei kommt öffentlichem Raum eine wesentliche Rolle zu. Er ist nicht nur der Ort, an dem die Karten gefunden werden, sondern in weiterer Folge auch Ort des Lesens und Spielens. Zusätzlich findet er sich auch auf der Ebene der Diegese, denn die Stücke des *Taschentheaters* sind inhaltlich meist in öffentlichen Räumen angesiedelt. Die Arbeit untersucht zunächst das Konzept des öffentlichen Raums, die Art und Weise, in der er üblicherweise wahrgenommen und genutzt wird und ihm eingeschriebene Exklusionsmechanismen. Daran anschließend werden Funktionsweise und Bedingungen der *snipcards* analysiert, so z.B. die Schnittstelle zwischen Werbung und Kunst. In der Folge stellt sich die Frage nach Rezeption und Umsetzung der Karteninhalte, wie sie in den Prozessen des Lesens und des daraufhin möglichen Spielens bestehen. Zu diesem Zweck wird die Rezeption auf äußerliche Faktoren, die sich aus dem öffentlichen Raum als Leseort ergeben, und auf textuelle, inhaltliche Faktoren hin analysiert. Im Anschluss wird das Spielen des *EWTs* beschrieben; Zusammenhänge zwischen Theater und Spiel sowie zwischen öffentlichem Raum und Spiel werden untersucht, die Art und Weise der Beteiligung wird kategorisiert und auf ihr politisches Potential hin befragt. Dabei zeigt sich, dass öffentlicher Raum und Taschentheater in einer komplexen Korrelation stehen; sie bedingen und bereichern sich gegenseitig. So benötigt das *Taschentheater* öffentlichen Raum nicht nur als Standort und Spielraum der *snipcards*, sondern verändert ihn wiederum durch die Art und Weise, wie er lesend und spielend genutzt und wahrgenommen werden kann. Das schwer in ein Raster üblicher Theaterkonzepte einzuordnende *EWT* fungiert als Instrument zur Brechung festgefahrener Wahrnehmungsmechanismen und erweist sich in gewissem Sinne als eine Variante des Meta-Theaters, das seine eigenen Existenzbedingungen – Spielmaterial, Spieler\*innen, „Bühne“ – buchstäblich in Szene setzt und damit reflexiv macht. Die vorliegende Arbeit analysiert ausgewählte Aspekte des *Ersten Wiener Taschentheaters*. Der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *EWT* ist jedoch noch lange nicht Genüge getan.

## Abstract

This thesis is submitting a documentation of the *Erstes Wiener Taschentheater (EWT)*, *The First Viennese Pockettheatre*, particularly with regard to its correlation to public space.

The *EWT*, which was created by Philipp Mosetter in 2007 and encompasses 14 parts, has not yet been scientifically analysed.

It consists of small cards, so-called *snipcards*. While the snipcards are normally used as a means of advertising, the *Taschentheater*-cards offer text and stage directions for a minimal play. Public space is essential to this in many ways: It serves as the location where the snipcards can be picked up and also as the environment where people can read and – if desired – act the *EWT*. It also matters as far as the diegetic world is concerned for most of the *EWT*-plays are set in public spaces. This thesis therefore examines public space as such, the ways in which it can be perceived and the forms of usage as well as the process and terms of exclusion. The paper also investigates how the *Taschentheater* functions as a species of theater and on which parameters this functioning relies. Furthermore it reflects upon the nexus between art and advertising and how the *EWT* uses advertising tools to slip into a commercial context while subverting it at the same time. In a next step the reception (reading) and the actual acting that may occur subsequently to the reading are analysed. The process of reception itself is examined focusing on external factors which result from the reading taking place in public space on the one hand and on intrinsic, content-related factors on the other. The examination of the process of acting broaches the subject against the background of the interrelation between theatre and play/game and between public space and play/game. Different modes and manners of participation are categorized and investigated regarding their political potential. Consequently it becomes evident that public space and the *Taschentheater* are interdependent and also enriching each other respectively. Not only does the *EWT* need public space as a space of location and a space where the acting can unfold but it also influences this very environment by introducing new ways of usage like reading or acting the *EWT*, thus changing the ways in which public space is being conceived. The *Taschentheater*, which can not simply be classified within the grid of usual forms of theatre, functions as a device to deconstruct deadlocked ways of perception. In this sense it proves to be a variation of what can be called meta-theater which literally stages its components such as actors, 'stage' etc., therefore rendering it reflexive. This thesis can only present an analyses of certain aspects of the *Erstes Wiener Taschentheater*; the possibilities for further research are manifold and will hopefully be pursued.

## **„107 tragische Vorfälle“ von Philipp Mosetter**

### Tragischer Vorfall Nr. 12.

Da saß Richard in einem Café in der Nähe einer Sehenswürdigkeit.

An einem Nebentisch verfolgte ein bis zu diesem Zeitpunkt wohl als zusammengehörig zu bezeichnendes Paar eine Diskussion, in einer dem Thema durchaus entsprechenden Lautstärke, die in ihrem Verlauf gleichwohl absehbar war und zu getrennten Wegen führte. Oder anders gesagt: Der Mann stand plötzlich auf und ging.

Richard, auf das Geschehen aufmerksam geworden, nahm mit folgenden Worten neben der Verlassenen Platz: „Ihnen bleibt sicher noch viel zu sagen. Sagen Sie es mir, mich kennen Sie nicht, das macht die Sache einfacher.“

Und was Richard nun zu hören bekam war auffallend bedeutungslos.

### Tragischer Vorfall Nr. 23.

Wer hätte auch schon die Chance gehabt ihn zu verstehen, wenn er nach Hause kam und seiner Kaffeemaschine zumurmelte:

„Ach, der Trott der lang Tage, immer geht es nur um das Zerfallen der Schönwetterfronten und den leidigen Versuch dem eigenen Selbst zu entkommen. Aber es ist im Zweifel, es ist im Lot. Roderich würde ich gerne heißen. Vielleicht wäre ich gerne Grenzpfahl, in den Höhen der Eifel...“

Die Kaffeemaschine sah natürlich keinen Ausweg mehr und zog sich mit einem Infarkt aufgrund verkalkter Heizstäbe aus dem Verkehr.

### Tragischer Vorfall Nr. 41.

„Ich habe jahrelang neben einem Zigarettenautomaten gewohnt!“ Mehr hatte er zu seiner Verteidigung nicht beizutragen.

Erstes Wiener Taschentheater  
eingrichtet für den Alltag  
von Philipp Mosetter

## Liebende unter Verdacht.

**Hauptdarsteller:** Sie!  
Außerdem jede Menge Andere,  
Eilende und Sonstige.

**Ort:** Vor einer Treppe  
in den städtischen  
Untergrund.

**Zeit:** Montag,  
natürlich.

STÜCK  
9

43 035 07 36 04 006

www.snipcard.at

Unentschlossen verweilen Sie für ein  
paar Sekunden am Abgang der Treppe  
während eine Menschenmenge Sie umspült.  
Ein paar Schritte weiter lehnt ein ver-  
liebtes Paar an der Hauswand.

**Sie:** *(seufzend, zu sich selbst)* Ach.

*Pause*

**Sie:** Manchmal...

Sie werden grob angerempelt.

**Sie:** *(weiterseufzend)* ... greift mir  
so eine Sehnsucht an die Seele.

Sie greifen nach Ihrer Geldbörse -  
sie fehlt!

**Sie:** *(zu einem Vorübergehenden)*  
Finden Sie nicht auch, dass die Liebe  
an allem Schuld ist?

Möglich, dass Ihre Vermutung sogar  
bestätigt wird.

**Stück 9 des Ersten Wiener Taschentheaters  
in vergrößerter Abbildung**

## **Lebenslauf**

### Persönliche Daten

Name Laura Söllner  
Geburtsdatum 25.03.1986 in Rum, Tirol  
E-Mail laura.soellner@hotmail.com

### Schulbildung

1992-1996 Volksschule Absam-Dorf, Tirol  
1996-2004 Öffentliches Gymnasium der Franziskaner, Hall in Tirol  
2002/2003 Austauschjahr an der New School for the Arts in Mesa, U.S.A

### Studium

2004/2005 Sprachwissenschaft, Innsbruck  
seit 2005 Theater-, Film und Medienwissenschaft, Wien  
2007/2008 Erasmus-Aufenthalt in Tours, Frankreich  
ab 2012 Masterstudium Theaterpädagogik, UdK, Berlin

### Berufserfahrung (Auswahl)

seit 2008 Leitung zahlreicher Theaterworkshops  
2008-2012 Co-Leitung der freien Theatergruppe „Freulein Jakob“, Wien  
2009-2010 Praktikum beim Verein „Theater für alle“, Wien  
2010 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz bei „Just So“, Theater der Jugend, Wien. Regie Henry Mason  
2010 Co-Regie und Spiel bei „Maxpassion“ von José Maria Vieira Mendes, Szenario, Hall in Tirol  
2010 Coaching Tirolerisch bei „39 Stufen“, Theater der Jugend, Wien. Regie Henry Mason  
2011 Regiehospitantz und Schlussprobenassistenz bei „Cymbelin“, Theater der Jugend, Wien. Regie Henry Mason  
2011 Spiel in „Be an apple“, Regie Mag. Susanne Jäger, Hall in Tirol  
2012 Regieassistenz bei „Romeo und Julia“, Theater des Kindes, Linz. Regie Alexander Kratzer