



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„ARASH // Heimkehrer – Dramaturgie, ästhetische  
Raumstrategien und Theater im öffentlichen Raum“

verfasst von / submitted by

Marie Pfefferle

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Ich habe alle direkten und indirekten Zitate deutlich gekennzeichnet und die Quellen im Literaturverzeichnis korrekt angegeben.

### **Gender Erklärung**

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben.

Als erstes geht ein unglaublich großer Dank an meine Betreuerin, Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, nicht nur für die Ermutigung, jenes Thema zu wählen, für das ich brenne, sondern auch für die wertvolle Betreuung während den Monaten meines Schreibens und die immerzu rasche Kommunikation und Hilfe.

Auch Amir möchte ich danken, für das großartige Stück und die Vermittlung, durch die überhaupt ich dieses wundervolle Projekt so nah miterleben durfte.

Natalie, dir danke ich für die tolle – erste – Erfahrung als Regieassistentin; ich kann mir kein besseres Projekt und keine bessere Regisseurin vorstellen, um in dieses Berufsleben einzusteigen. Danke auch für deine stetig gute Laune und deine übersprudelnde Energie, du bist eine wahnsinnig tolle und inspirierende Frau.

Ein sehr großer Dank geht natürlich an meine Familie, Maman, Papa und Léa, erst einmal, dass ihr mich immer unterstützt und mich zu der gemacht habt, die ich heute bin. Ohne eure Hilfe und Ermutigung hätte ich nicht den Weg gehen können, den ich gegangen bin. Besonderer Dank meiner Mutter und meiner Schwester für die mentale Unterstützung und das Korrekturlesen.

Last but not least danke ich Lukas. Danke für deine ewige Geduld, deine guten, rationalen Ratschläge, für die moralische Unterstützung in schweren Stunden und dass du immer an mich glaubst.

|                                                                                |           |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Vorwort .....</b>                                                           | <b>1</b>  |
| <b>1. Einleitung .....</b>                                                     | <b>3</b>  |
| <b>2. ARASH // Heimkehrer – Idee und Entstehung .....</b>                      | <b>5</b>  |
| 2.1. Rahmenbedingungen .....                                                   | 5         |
| 2.2. Die realpolitische Komponente .....                                       | 5         |
| 2.3. Vom Bühnenstück in den öffentlichen Raum .....                            | 7         |
| 2.3.1. Theater im öffentlichen Raum .....                                      | 7         |
| 2.3.2. Von <i>Arasch, der Heimkehrer</i> zu <i>ARASH // Heimkehrer</i> .....   | 9         |
| <b>3. Inhalt und Konzept .....</b>                                             | <b>11</b> |
| 3.1. Autor und Handlung .....                                                  | 11        |
| 3.2. Ensemble .....                                                            | 13        |
| 3.3. Produktionsteam .....                                                     | 14        |
| 3.4. Regiekonzept .....                                                        | 14        |
| 3.4.1. Die Regisseurin .....                                                   | 14        |
| 3.4.2. Konzept .....                                                           | 15        |
| 3.4.3. Aufführungsorte und Spielstätten .....                                  | 16        |
| 3.5. Beschreibung der Wege und Stationen .....                                 | 18        |
| <b>4. ARASH // Heimkehrer: Räume des Dazwischen .....</b>                      | <b>21</b> |
| 4.1. Stationendrama .....                                                      | 21        |
| 4.2. Site-Specific Theatre .....                                               | 23        |
| 4.2.1. Theatre on Location .....                                               | 26        |
| 4.2.2. Promenade Theatre .....                                                 | 27        |
| 4.3. Environmental Theatre .....                                               | 28        |
| 4.4. Straßentheater .....                                                      | 30        |
| 4.5. Stationentheater bei <i>ARASH // Heimkehrer</i> – Begriffserklärung ..... | 33        |
| <b>5. Inszenierungsanalyse ARASH // Heimkehrer .....</b>                       | <b>36</b> |
| 5.1. Zur Methode .....                                                         | 36        |
| 5.2. Ästhetische Raumstrategien .....                                          | 37        |
| 5.2.1. Raum vs. Ort .....                                                      | 37        |
| 5.2.2. Darstellung des Raumes in <i>ARASH // Heimkehrer</i> .....              | 40        |

|           |                                           |           |
|-----------|-------------------------------------------|-----------|
| 5.3.      | Figuren im Stück .....                    | 45        |
| 5.3.1.    | Figurenkonfiguration .....                | 45        |
| 5.3.1.1.  | Figuren aus der Gegenwart .....           | 45        |
| 5.3.1.2.  | Figuren aus der Vergangenheit .....       | 45        |
| 5.3.1.3.  | Zeitlose Figuren/Verbindungsfiguren ..... | 46        |
| 5.3.2.    | Figurenkonstellation .....                | 48        |
| 5.3.3.    | Kostüme, Requisiten, Licht .....          | 51        |
| 5.4.      | Das Spiel mit der Zeit .....              | 55        |
| 5.4.1.    | Spielzeit vs. gespielte Zeit .....        | 55        |
| 5.4.2.    | Vergangenheit und Gegenwart .....         | 56        |
| 5.5.      | Musik und Audioebene .....                | 59        |
| 5.6.      | Gehen – Spazieren – Flanieren .....       | 62        |
| 5.7.      | Zuschauer und Interaktion .....           | 67        |
| <b>6.</b> | <b>Rezeption und Nachwirkungen .....</b>  | <b>73</b> |
| <b>7.</b> | <b>Schlussbetrachtung .....</b>           | <b>75</b> |
| <b>8.</b> | <b>Quellenverzeichnis .....</b>           | <b>78</b> |
| <b>9.</b> | <b>Anhang .....</b>                       | <b>83</b> |
| 9.1.      | Abstract .....                            | 83        |
| 9.2.      | Pressemappe .....                         | 84        |
| 9.3.      | Fotos .....                               | 89        |
| 9.4.      | Pressespiegel .....                       | 98        |

## **Vorwort**

Anstoß für das Thema dieser Arbeit gab meine Tätigkeit als Regieassistentin bei dem Projekt *ARASH // Heimkehrer* von April bis Juni 2018. Die Idee der Themenwahl fiel durch einen persönlichen Bezug zu dem Projekt. Schon immer hat mich von den drei Fächern meines Studiums (Theater, Film und Medien) das Theater am meisten interessiert und fasziniert. Meine – neben dem Studium laufende – berufliche Laufbahn zeichnet sich deswegen auch größtenteils durch Erfahrungen und Praktika an Theatern oder bei Theaterproduktionen aus. *ARASH // Heimkehrer* war allerdings meine erste Tätigkeit als Regieassistentin. Ebenfalls arbeitete ich zum ersten Mal bei einem „Stationentheater“ mit, das sich sehr von den anderen, auf Bühnen von Theaterinstitutionen stattfindenden Produktionen, die ich erleben durfte, unterschied. Das Agieren im öffentlichen Raum, die zahlreichen Stationen, das große Ensemble und das geringe Budget stellten eine wahre Herausforderung für alle Mitwirkenden dar. Doch Herausforderungen sind da, um gemeistert zu werden. Und ich denke, auf diese Produktion können alle Beteiligten unendlich stolz sein. Denn es wurde mit wenigen finanziellen Mitteln und vielen logistischen Schwierigkeiten ein berührendes Universum geschaffen.

Eine wichtige Anmerkung an dieser Stelle ist, dass meine Position als Regieassistentin, das dadurch entstandene enge Verhältnis zu der Produktion und die lange und intensive Zusammen- und Mitarbeit nicht immer ausreichend Platz für eine objektive Sicht auf das Ganze lässt. Kritisch gesehen bedeutet das, dass durch den persönlichen Zugang und die ausführlichen Einblicke in die Entstehung und Umsetzung des Stückes die objektive Sicht auf das Stückerschwert wird und kein vollkommen neutraler Blick, keine komplett urteilsfreie Analyse möglich sind. Auf der anderen Seite entsteht aus dieser Position natürlich auch ein großer Mehrwert, ein großes Privileg und eine wichtige Möglichkeit, dem Entstehungsprozess und der finalen Inszenierung so nah wie sonst nicht denkbar zu sein. Es sind wichtige und zahlreiche Informationen über den Prozess und die Inszenierung vorhanden, wodurch eine detaillierte Dokumentation und Analyse möglich werden. Ich möchte diese privilegierte aber auch delikate Situation nicht als Problem sehen, sondern vielmehr bewusst damit umgehen und arbeiten: Im dokumentarischen Teil der Arbeit werde ich meine subjektive Position nutzen, im inszenierungsanalytischen Teil der Arbeit möchte ich wiederum versuchen, die Inszenierung so objektiv und rational wie möglich zu analysieren; fast wie eine Außenstehende.

Eine weitere Motivation zur Themenwahl dieser Arbeit ist der Versuch eines Festhaltens oder Dokumentierens von etwas Flüchtigem – einer Theaterproduktion. Schon seit den Anfängen meiner Tätigkeiten im Theaterbereich beschäftigt mich, wie viel Mühe, Zeit und Geld in eine

Produktion einfließen, wie schnell eine solche aber wieder von der Bühne und damit oft auch aus dem Gedächtnis der Zuschauer verschwindet. Nach der Dernière bleiben meist nur noch Erinnerungen, Fotos, Presseartikel und im besten Fall eine Videoaufnahme. Im Gegensatz zum Film ist das Kurzlebige und Vergängliche dem Theater eine wesentliche und unumgängliche Eigenschaft. Mit dieser Arbeit möchte ich dieser Tatsache so gut es geht entgegenwirken und einen Grundstein für die Erinnerung an das Stück *ARASH // Heimkehrer* setzen. Diese Arbeit beschäftigt sich nicht nur intensiv mit Theater im öffentlichen Raum und ortsspezifischem Theater und nimmt eine Inszenierungsanalyse vor, sondern dokumentiert und beschreibt das Stück detailgetreu – auch für alle, die das Stück nicht gesehen haben. Somit soll eine dauerhafte Erinnerung an das Stück geschaffen werden. Außerdem ist das Ziel dieser Arbeit, das Stück *ARASH // Heimkehrer* möglichst vielen Menschen und Studierenden nahezubringen, nicht zuletzt, weil solchen sehr gering geförderten, besonderen Projekte, die sich der Schiene des klassischen Bühnentheaters entziehen, viel mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden sollte. Ich hoffe, ich werde diesem besonderen Projekt mit meiner Masterarbeit gerecht.



## 1. Einleitung

Ein jeder kennt es: Man kommt an, gibt seine Garderobe ab, kauft sich ein Programmheft, begibt sich zum richtigen Eingang, wird vom Abenddienst zu seinem Sitzplatz gewiesen. Man begrüßt seine Sitznachbarn mit einem kurzen freundlichen Blick und sinkt beruhigt in den weichen, gepolsterten Sitz. Wenn der große Kronleuchter erlischt, heißt es: Die nächsten zwei Stunden kann man sich entspannt zurücklehnen. Sich unterhalten lassen, das Geschehen auf der Bühne einfach beobachten und auf sich wirken lassen. Nach dem Stück kann man das Gesehene kritisch betrachten und hinterfragen, oder auch nicht. Das bleibt einem jeden selbst überlassen. Doch das Ganze ist und bleibt Theater. Schauspiel. Was auf der Bühne passiert wird *nur* gespielt und es kann einem als Zuschauer nichts passieren. Man ist in dem dunklen, abgeschotteten Raum, weit entfernt von der Bühne sicher. Was hier – überspitzt – beschrieben wurde, ist ein klassischer Theaterbesuch einer großen traditionellen Institution wie zum Beispiel dem Wiener Burgtheater. Früher, vor 100 Jahren, war ein Theaterabend nicht anders denkbar. Die lang anhaltende Tradition des herkömmlichen Sprechtheaters, bei dem die Unterhaltung des Publikums im Vordergrund steht und eine strikte Trennung zwischen Zuschauern und Schauspielern – die von Brecht benannte vierte Wand – die Geschehnisse auf der Bühne wie ein Film, ein Traum wirken lassen, wurde schon Ende des 19. Jahrhunderts – mit Alfred Jarry, weiter im 20. Jahrhundert, in der Nachkriegszeit mit dem Modernen Theater und letztendlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem postdramatischen Theater – durchbrochen. Diese Beispiele sind bei weitem nicht die einzigen, die für die Entwicklung des Theaters ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wesentlich sind, jedoch mit die wichtigsten.

Fest steht also: Im heutigen Zeitalter ist Theater nicht mehr auf das zuvor beschriebene traditionelle Bühnentheater begrenzt – auch wenn sich dieses immer noch einer großen Beliebtheit erfreut. Vielmehr gibt es mittlerweile eine beeindruckend große Bandbreite an alternativen Theaterformen, die die klassische Form des Sprech- und Bühnentheaters durchbrechen und hinterfragen.

Der Ausgangspunkt dieser Masterarbeit ist das Stück *ARASH // Heimkehrer*. Geschrieben von Amir Gudarzi und inszeniert von Natalie Ananda Assmann, feierte das Stück am 21. Juli 2018 als Gastspiel am Theater Drachengasse in Wien Premiere und überzeugte mit 9 Vorstellungen mehr als 340 Zuschauer. *ARASH // Heimkehrer* wurde als „Stationentheater-Projekt“ beworben und fand im zweiten Wiener Gemeindebezirk statt, genauer gesagt im jüdischen Viertel Wiens. Das Besondere am Projekt ist neben seinem sehr interessanten Inhalt – jüdische Vergangenheit, Shoah, Flüchtlingsthematik – auch die unübliche Form des Stückes, die sich von der klassischen

Form des Bühnentheaters abgrenzt: Im Laufe des Abends wandern die Zuseher durch das Wiener jüdische Viertel und treffen an den verschiedenen Stationen und auf dem Weg dorthin immer wieder auf Figuren des Stückes. Zusätzlich tragen die Zuschauer Kopfhörer und hören wiederholt Szenen und Musikeinlagen auf Audioebene.

Die zentralen Forschungsfragen, mit denen sich diese Arbeit beschäftigen will, sind: Worin besteht die Einzigartigkeit dieses Projektes? Welcher vorhandenen Theaterformen bedient sich die Inszenierung? Mit welchen ästhetischen Strategien wird die Geschichte den Zuschauern erzählt? Wie wird der Raum bespielt und welche Bedeutung wird ihm zugewiesen? Welche neuen Herausforderungen gehen mit dieser besonderen Theaterform für Zuschauer und Schauspieler einher?

Im Folgenden werden in einem ersten Teil (Kapitel 2) die Idee und Entstehungsgeschichte von *ARASH // Heimkehrer* skizziert und beschrieben. Mit Hilfe eines Exkurses über die Geschichte und Merkmale des Theaters im öffentlichen Raum wird analysiert, wie das ursprünglich für die Bühne geschriebene Stück für die Straßen Wiens bearbeitet wurde. Anschließend wird in einem zweiten Teil (Kapitel 3) auf den Inhalt und das Konzept der Inszenierung eingegangen: Die Handlung des Stückes wird präzise beschrieben, gefolgt von der Figurenbeschreibung. Das Team – Autor, Regie, Ensemble, Produktion – wird vorgestellt und das genaue Konzept des Stückes mit einer detaillierten Beschreibung und Auflistung der Aufführungsorte, Stationen und Wege erklärt. Der darauffolgende, dritte Teil (Kapitel 4) beschäftigt sich mit der theatralen Form des Stückes *ARASH // Heimkehrer*. Der für die Beschreibung der Produktion benutzte und ausgesuchte Begriff „Stationentheater-Projekt“ wird auseinandergenommen, hinterfragt und mit Hilfe vorhandener, von wichtigen Theatertheoretikern benutzter und definierter Theaterformen und dessen Merkmalen untersucht und mit letzteren verglichen. All diese Kapitel sollen dem Leser dieser Arbeit einen genauen und ausführlichen Einblick in alle Bereiche der Produktion und Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* verschaffen und einen detailgetreuen Eindruck vermitteln, wie der Theaterabend abläuft. Ebenfalls fungieren diese Kapitel als Grundsteine für den darauffolgenden Teil (Kapitel 5) der Arbeit. Dieses Kapitel besteht aus einer Inszenierungsanalyse ausgewählter Szenen von *ARASH // Heimkehrer*. Hier werden wichtige Merkmale der Inszenierung – ästhetische Raumstrategien, Figuren, Zeit, Musik, das Gehen und die Rolle der Zuschauer – anhand ausgewählter Szenen analysiert, erläutert und untersucht.

## **2. *Arash // Heimkehrer* – Idee und Entstehung**

### **2.1. Rahmenbedingungen**

Amir Gudarzi schreibt das Stück *Arasch, der Heimkehrer* im Jahr 2015. Es beinhaltet eine große autobiographische Komponente, da die Titelfigur Arash, genau wie Amir Gudarzi es erlebte, von Iran nach Wien kommt und sich auf die Spuren der Vergangenheit in seiner neuen Wahlheimat begibt. Amir Gudarzi betont in einem Interview mit der *Neuen Wiener*, dass in der österreichischen Theaterlandschaft noch zu wenige Stimmen von nicht-Österreichern zu hören seien<sup>1</sup> und arbeitet mit seinem Stück dagegen an. Als Ausgangspunkt für das Stück gelten also einerseits Gudarzis Leben und seine eigenen Erfahrungen, andererseits aber auch der Ansatz und die Forderung seinerseits, in der (Wiener) Theaterlandschaft mehr Stimmen von Nicht-Österreichern hören zu lassen.

Natalie Ananda Assmann entschied sich, Gudarzis Stück zu inszenieren, allerdings nicht wie von Gudarzi geplant auf einer Bühne, in einem geschlossenen Raum, sondern draußen, im öffentlichen Raum. Dafür bearbeitete sie das Stück und nennt es um auf *ARASH // Heimkehrer*. Das Stück gastiert am Theater Drachengasse in Wien, spielt jedoch verteilt über den zweiten Wiener Gemeindebezirk, genauer das heutige jüdische Viertel. *ARASH // Heimkehrer* wird als „Stationentheater-Projekt“ benannt und beworben, da Handlung und Szenen in verschiedene Stationen geteilt werden, die am Abend der Vorstellung vom Publikum der Reihe nach besucht werden (mehr dazu in Kapitel 3.5). Diese Theater-Form sucht sich Natalie Ananda Assmann aus zwei wesentlichen Gründen für das Stück aus. Einerseits, um mit dem Inhalt des Stückes und der extrem aktuellen und viel diskutierten Thematik Migration an die Öffentlichkeit zu gelangen, und dieses nicht nur in elitären, ausgewählten, geschlossenen Theaterkreisen zu verhandeln. Andererseits wählt sie diese besondere Form, um mit den verschiedenen Stationen die Möglichkeit zu nutzen, zum einen historische und bedeutende und zum anderen unbekannte, neue Orte Wiens zu erkunden und zu bespielen.

### **2.2. Die realpolitische Komponente**

Wie schon erwähnt wurde das Ursprungsstück *Arasch, der Heimkehrer* von Amir Gudarzi für eine Theaterbühne verfasst. Natalie Ananda Assmann realisierte als Regisseurin des Stückes

---

<sup>1</sup> Vgl. Gallistl, Clara, „ARASH // Heimkehrer: Wenn die Shoa einen Staatenlosen packt“, *Neue Wiener*, 18.6.2018.

ihre Idee, die Handlung auf der Straße, im realen, lebendigen Wien spielen zu lassen, „einerseits, weil der 2. Bezirk eine so große Rolle im Text spielt“<sup>2</sup>, und um „die Geschichte der Shoah direkt aus dem jüdischen Bezirk Wiens zu erfahren“<sup>3</sup>. Andererseits legt Assmann großen Wert auf die „Verhandlung von Themen im öffentlichen Raum anstelle von in dunklen, geschlossenen, elitären Räumen“<sup>4</sup>. Für sie ist klar, dass ein solches aktuelles und realpolitisches Thema in die Öffentlichkeit gehört, und nicht in einen geschlossenen Raum, in dem sehr schnell alles wie eine Geschichte oder ein – schlechter – Traum erscheinen kann.

In Wien leben derzeit 1,7 Millionen Menschen. Davon sind mehr als die Hälfte ursprünglich nicht aus Österreich. Das macht Wien zu einer bunten, internationalen, transkulturellen Stadt. Schon seit langer Zeit kommen Menschen aus anderen Ländern nach Österreich – freiwillig oder gezwungenermaßen. Seit 2015 haben sich die Zahlen gesteigert und es kommen auch viele Migranten und Geflüchtete aus verschiedenen Kriegsgebieten nach Wien. Dieses Phänomen wird in der Politik häufig und angeregt verhandelt. Doch, meint Amir Gudarzi: „In der Wiener Theaterlandschaft gibt es immer noch wenige Geschichten von Menschen, die nicht in Österreich geboren sind, auf der Bühne“<sup>5</sup>. Es war ihm mit diesem Stück also ein Anliegen, seine Stimme – durch die von Arash – in die Wiener Theaterlandschaft einzubringen und somit von den Zuschauern gehört zu werden<sup>6</sup>.

Auch die Regisseurin Natalie Ananda Assmann war sich sicher, dass diese Stimme gehört werden muss. Gerade in einer Zeit, in der das Schicksal von Arash so viele junge Menschen in Wien und in ganz Europa betrifft, sieht sie es als wichtig an, diese Geschichte zu behandeln und an die Öffentlichkeit zu bringen. Der Ausdruck „an die Öffentlichkeit“ ist hier sowohl im übertragenen Sinne – es ist eine Theateraufführung – als auch im eigentlichen Sinne – das Stück wird im öffentlichen Raum verhandelt – des Wortes gemeint. Somit erreicht das Stück nicht nur die Aufmerksamkeit der Zuschauer, die gezielt eine Theater-Karte gekauft haben, sondern auch die aller anderen Menschen und Passanten, die die Geschehnisse und Aktionen im zweiten Wiener Gemeindebezirk zufällig entdecken und mitbekommen.

Wichtig festzuhalten ist also, dass *ARASH // Heimkehrer* nicht nur thematisch ein wesentliches und dringend notwendiges Stück ist, sondern auch durch seine Interventionen im öffentlichen Raum die nötige Aufmerksamkeit auf sich und seine wichtige realpolitische Komponente zieht,

---

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

denn, wie Assmann sagt: „Das Thema der aktuellen Abschiebungspolitik wird zu wenig öffentlich verhandelt“<sup>7</sup>.

## **2.3. Vom Bühnenstück in den öffentlichen Raum**

### **2.3.1. Theater im öffentlichen Raum**

Als öffentlicher Raum versteht sich im einfachsten Sinne die räumliche Gegend, die für alle Menschen und (Stadt)Bewohner frei zugänglich ist, und nicht Privateigentum ist. Öffentlicher Raum gehört meistens der Stadtverwaltung und bedarf keinen Eintritt oder einer Einladung, um ihn zu betreten. In einer (Groß)Stadt gehören zum öffentlichen Raum zum Beispiel Marktplätze, Straßen oder Brücken. Öffentliche Räume werden von Stadt- und Landschaftsplaner Michael Braum und Thies Schröder folgendermaßen beschrieben: „Räume des Zusammentreffens unterschiedlicher Lebenswelten. Sie sind Orte der Begegnung, der Kommunikation und der Repräsentation. Sie sind Orte der bewussten wie unbewussten Wahrnehmung unserer Städte“<sup>8</sup>. Man kann öffentliche Räume also als neutrale, kommunikative und für alle Menschen zugängliche Orte beschreiben. Dass Theater nicht in einem privaten Raum stattfindet, sondern draußen, an öffentlichen Plätzen und Orten, ist keineswegs eine Neuerscheinung. Im Gegenteil: es besteht eine lang zurückreichende Tradition der Theaterkunst im öffentlichen Raum, wie zum Beispiel das Jahrmarkttheater, die Wandertruppen der Commedia Dell’Arte oder der vielgefeierte Karneval. Doch durch eine sich verändernde Motivation und eine wiederkehrende Diskussion über den Zweck von Theater und der tiefgründigeren Auseinandersetzung mit Performances im öffentlichen Raum ist die Anzahl und Qualität von Inszenierungen in der Öffentlichkeit – genauer: an nicht traditionell theatralen Räumen – gestiegen<sup>9</sup>. Somit wurde dem öffentlichen Raum in der Kunst in den letzten Jahrzehnten immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt<sup>10</sup>.

Der Grund, warum immer mehr Inszenierungen an öffentlichen Orten stattfinden, ist in Eva Waibels Worten gut erklärt: „Vor allem wenn Theater den Anspruch erhebt, sich mit den sozialen und politischen Komponenten seiner Zeit auseinanderzusetzen, muss es an jenen Orten

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Braum, Michael/Schröder, Thies, *Wie findet Freiraum Stadt? Fakten, Positionen, Beispiele*, Basel: Bericht der Baukultur, Band 2 2012, S. 6.

<sup>9</sup> Vgl. Waibel, Eva, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, Wien: Univ., Dipl. Arb. 2007, S. 32 f.

<sup>10</sup> Vgl. Jeschonnek, Günter, *Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetischen Interventionen*, Berlin: Verlag Theater der Zeit. 2017, S. 10.

stattfinden, die sich auf diese gesellschaftlichen und realpolitischen Fakten beziehen“<sup>11</sup>. Mit dem Hintergrund, dass das zeitgenössische Theater auf die Veränderungen und Prozesse der Gesellschaft reagiert und versucht, diese durch die Theaterkunst sichtbar zu machen und anzusprechen – und somit seine Zuschauer zum Nachdenken oder Handeln anregen möchte –, wird einem klar, wieso Theater im öffentlichen Raum so beliebt ist<sup>12</sup>. Denn wo könnte man besser gesellschaftliche, öffentliche Themen verhandeln, als inmitten der Gesellschaft und Öffentlichkeit? Elisabeth Großegger beschreibt den öffentlichen Raum als Ort der „lebensweltlichen Kommunikation“<sup>13</sup> und als „Ort der Produktion und Reproduktion tragender Elemente des gesellschaftlichen Selbstbildes“<sup>14</sup>. Damit ist gemeint, dass in der Öffentlichkeit am besten das verhandelt werden kann, was die Öffentlichkeit betrifft. Relevante gesellschaftliche Themen finden an öffentlichen Plätzen und Orten auch dementsprechend viele Zuhörer und Zuschauer. Günter Jeschonnek spricht von darstellenden Künsten im öffentlichen Raum als „demokratischste aller Kunstformen“<sup>15</sup>. Es ist wahr, dass Kunst im öffentlichen Raum für jeden zugänglich ist, und auch Schichten und Menschen erreichen kann, die normalerweise nicht ins Museum, ins Theater oder zu einer Podiumsdiskussion gehen würden oder könnten. Deshalb wählt Jeschonnek im Zusammenhang mit Künsten im öffentlichen Raum den Begriff „demokratisch“. Er schreibt weiter: „Eine Vorstellung im öffentlichen Raum ist eine künstlerische Unterbrechung des Alltags, ein ‚Überfall‘ auf das Alltagsleben mittels Kunst“<sup>16</sup>. Auf der Straße finden sich eine Menge verschiedener Menschen, die nichts miteinander zu tun haben, meist sehr unterschiedlich sind und somit eine heterogene Masse bilden. Trotzdem haben diese Menschen eine Gemeinsamkeit: Sie halten sich an öffentlichen Orten und Plätzen auf. Aus diesem Grund ist der öffentliche Raum schon seit langer Zeit ein beliebter Ort, um Kunst zu zeigen: Man erreicht eine viel breitere Schicht an Publikum, als die, die man erreichen würde, wenn man seine Kunst in einem Museum oder Theaterhaus zeigen würde. Ein ebenfalls wichtiges Merkmal des Theaters im öffentlichen Raumes ist – durch das oftmals Verzicht auf eine Bühne oder einen designierten Platz für die Zuschauer – die Auflösung der Grenze zwischen Zuschauer und Schauspieler. Matzke schreibt hierzu: „Die räumliche Entgrenzung

---

<sup>11</sup> Waibel, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, S. 32.

<sup>12</sup> Vgl. Waibel, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, S. 33.

<sup>13</sup> Großegger, Elisabeth, „Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum“, in: *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Hg. Rudolf Jaworski/Peter Stachel, Berlin: Frank & Timme 2007, 293-309, hier S. 293.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Jeschonnek, *Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetischen Interventionen* S. 208.

<sup>16</sup> Ebd. S.10.

des Theaters wird [...] als politischer Akt verstanden mit dem Ziel eines gleichberechtigten Verhältnisses von Zuschauer und Akteur“<sup>17</sup>. Für den Zuschauer gelten beim Theater im öffentlichen Raum nicht mehr die bekannten Rituale des klassischen Theaters, vielmehr kommt eine neue Form des Theaters auf ihn zu. Mit dieser Form wird er nicht nur viel mehr angesprochen und aus seiner Passivität gerissen, er erfährt auch eine neue Art von Freiheit und Selbstständigkeit. Somit bietet diese Form des Theaters Einblicke hinter die – meist nicht vorhandene – Bühne, die Möglichkeit und Forderung, sich frei zu bewegen und eine unmittelbare Nähe zu den Schauspielern und dem theatralen Geschehen.

### **2.3.2. Von *Arasch, der Heimkehrer* zu *ARASH // Heimkehrer***

Ursprünglich wurde das Stück für einen geschlossenen Bühnenraum geschrieben, der Originaltext war laut Gudarzi „als etwas Geschlossenes gedacht“<sup>18</sup>. Es war die Idee der Regisseurin Natalie Ananda Assmann, das Stück einerseits in den öffentlichen Raum zu verlegen und zusätzlich ein Stationentheater daraus zu machen. Doch wie funktioniert das mit einem Text, der für einen klassischen Bühnenraum konzipiert wurde? Das gesamte Stück machte einen Transformationsprozess durch: Zahlreiche Bearbeitungen – textlich, aber auch szenisch und logistisch – wurden von Regie und Dramaturgie vorgenommen. Aus diesem Grund unterscheidet sich der Originaltext von Gudarzi relativ stark von der endgültigen Textversion der Inszenierung von Assmann. Auf den detaillierten Prozess der Textbearbeitung möchte ich in dieser Arbeit nicht ausführlich eingehen, sondern nur einen kurzen Überblick darüber verschaffen. Man kann die Textbearbeitung in zwei Phasen einteilen.

Die erste Phase verläuft in einer Zusammenarbeit zwischen Regie, Dramaturgie und Autor, findet vor der Probenphase statt und dient in erster Linie dazu, das Stück von einem Bühnenstück zu einem Theaterstück im öffentlichen Raum zu adaptieren. Es werden Szenen umgeschrieben, umgeordnet, Regieanweisungen geändert und es wird darauf geschaut, wie man die Geschichte von Arash auf den Straßen von Wien am besten erzählen könnte. Außerdem werden alle Szenen in zwei Kategorien eingeteilt: Spielszenen und Szenen, die auf einer Audiospur – in den Ohren der Zuschauer – zu hören sind. Diese Einordnung wird mit der Zeit ebenfalls oftmals geändert, bis die endgültige Szenenaufteilung steht.

---

<sup>17</sup> Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site-Specific Theatre‘“, in: *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hg. David Roesner/Geesche Wartemann/Volker Wortmann, New-York: Georg Olms Verlag 2005, S. 75-87, hier S. 75 f.

<sup>18</sup> Gallistl, „ARASH // Heimkehrer: Wenn die Shoa einen Staatenlosen packt“ [Zugriff: 11.07.2018].

Die zweite Bearbeitungsphase findet während dem Probenprozess statt und ergibt sich aus der schauspielerischen Arbeit des Ensembles. Diese zweite Bearbeitung geschieht in der Zusammenarbeit von Regie, Dramaturgie und Schauspielern. Da man Dinge oftmals ausprobieren muss, um zu merken, ob und wie sie funktionieren, oder auch nicht, zieht sich die zweite Bearbeitungsphase ziemlich lang in die Probenzeit hinein, bis letztendlich der endgültige Text und die aktuellste Inszenierung feststehen.



### 3. Inhalt und Konzept

#### 3.1. Autor und Handlung

Amir Gudarzi wurde 1986 in Teheran in Iran geboren. Mit 14 Jahren besuchte er die damals einzige Theaterschule des Landes und machte dort auch die Theatermatura. Mit 18 Jahren begann er, in Teheran Dramatik zu studieren. Nebenbei schrieb er Drehbücher für Serien und Spielfilme. Als er im Jahr 2009 mit 23 Jahren gezwungen wurde, das Land zu verlassen, verfügte er über eine mehrjährige Erfahrung als Regisseur und Verfasser von Theaterstücken und Drehbüchern. In Wien absolvierte er das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 2014 und 2015 arbeitete Amir Gudarzi mit dem *This human world – Filmfestival* in Wien zusammen, wo er Kurzfilme zeigte, Vorträge hielt und einen Kurzfilm-Workshop mit jungen Geflüchteten mitleitete. Das Drehbuch Forum Wien förderte eine Drehbuchidee Gudarzis im Jahr 2015. 2016 nahm er mit seinem Drehbuchexposé „Der Mann ohne Träume“ am Autorenprogramm *Diverse Geschichten* teil. Amir Gudarzi lebt und arbeitet als freier Autor, Übersetzer, Dolmetscher und Sozialarbeiter in Wien und mit seinem Stück „Zwischen uns und denen liegt...“ exil-DramatikerInnenpreisträger 2017.<sup>19</sup>

Im Stück von Gudarzi ist Arash aus Iran emigriert und lebt in einer Wohngemeinschaft in der Wiener Leopoldstadt. Er teilt sich die Wohnung mit Anna, Eva, Clemens und Daniel, die aus Deutschland und Österreich kommen und studieren oder arbeiten. Seine Eltern hat Arash in Iran zurücklassen müssen, der Vater sitzt dort im Staatsgefängnis. Mit seiner Mutter führt Arash regelmäßige Skype-Gespräche, in denen sie sich immer wieder erkundigt, wie es um sein Asylverfahren steht. Diese wiederkehrende Frage begleitet Arash ständig in seinem Alltag und lässt ihn mit pausenloser Angst durch sein Leben gehen. Bei jeder Polizeisirene, jedem Klingeln an der Haustür, jedem Brief vom Magistrat schreckt er zusammen und befürchtet das Schlimmste: eine Abschiebung zurück in den Iran. Seine Mitbewohner behandeln ihn gut, auch wenn die Beziehung oberflächlich bleibt, da sie alle vier überwiegend mit ihren eigenen kleinen alltäglichen Problemen beschäftigt sind, die im Vergleich zur existenziellen Lebensangst von Arash mehr als belanglos erscheinen: Anna hat Liebeskummer, Daniel ist davon besessen, sich gegen den Überwachungsstaat zu schützen, Eva flucht über den Nachbarshund und Clemens organisiert seine nächste Party. Auch als Arash beginnt, Stimmen zu hören und er Clemens davon berichtet, wird ihm nur geraten, mit seiner Therapeutin darüber zu sprechen. Alle leben

---

<sup>19</sup> Vgl. <http://www.wortstaetten.at/projects/amirabbas-gudarzi/> [Zugriff: 9.7.2018].

in ihrer eigenen Blase und scheinen die weitaus größeren Probleme von Arash nicht zu bemerken oder gar bemerken zu wollen.

Arash kann wegen seiner Wartesituation weder arbeiten, noch studieren, weshalb er viel spazieren geht, um seine neue Wahlheimat kennenzulernen. Er entdeckt dabei die zahlreichen kleinen goldenen Tafeln, die vor vielen Haustüren – auch seiner – und im gesamten Bezirk zu finden sind und erkundigt sich, was sie bedeuten. Er erfährt, dass sie sich „Stolpersteine“ oder „Steine der Erinnerung“ nennen und die Namen der Jüdinnen und Juden tragen, die vor den nationalsozialistischen Deportationen in den jeweiligen Häusern wohnten. Arash stellt seinen Mitbewohnern viele Fragen zu dem Thema und begibt sich daraufhin auf die Spuren der jüdischen Vergangenheit Wiens. Er erfährt nach und nach, was damals passierte und begreift, dass die deutschen und hebräischen Stimmen, die er immer wieder hört, die Stimmen der deportierten Jüdinnen und Juden, aber auch der Nationalsozialisten sind, die früher in diesem Bezirk lebten und umhergingen. Diese begegnen ihm nicht nur in seinem Kopf (beim Theaterstück auf der Audio-Ebene), sondern auch in Form von Figuren, die im Verlauf des Stückes regelmäßig auftauchen. Auch ein kleines Mädchen begegnet Arash immer wieder auf seinem Weg. Erst am Ende des Stückes erweist sie sich als Reinkarnation von Hannah Arendt. Mit ihren Worten aus dem Werk „Wir Flüchtlinge“ (1943) lässt sie Arash sein eigenes Schicksal begreifen.

Die Stimmen der Figuren aus der Vergangenheit werden im Laufe der Handlung immer präsenter. Zu hören sind neben einer endlos scheinenden Auflistung von Namen, Geburts- und Todesdaten, sowie Namen von Konzentrationslagern auch Sätze wie „Sie werden dich kriegen, ihr werdet alle verrecken“ / „Du kannst dem Tod nicht entfliehen, er ist dein Schicksal“ / „Deine Familie ist tot, du bist allein“ / „Bring dich um und nimm dein Schicksal in die Hand“, sowie bedrohliche Aufforderungen wie „Durchsucht das ganze Haus, findet den Judenbengel“. Diese Mischung aus Trauer, Bedrohung und Aufforderungen zum Selbstmord begleitet Arash bis zum Schluss und bringt ihn schlussendlich dazu, sich das Leben zu nehmen.

Das Stück vereint Vergangenheit und Gegenwart auf eine behutsame Art und behandelt neben der Shoah auch das realpolitische Problem eines Geflüchteten, den letztendlich die aktuelle politische Lage und das Nicht-Handeln der Gesellschaft, in der er lebt, zu Grunde bringen.

### 3.2. Ensemble

Das Ensemble von *ARASH // Heimkehrer* sticht durch seine Internationalität und Mehrsprachigkeit heraus. Insgesamt wirken Menschen aus 8 verschiedenen Ländern mit: Deutschland, Iran, Israel, Österreich, Polen, Schweiz, Slowenien und Syrien. Diese Mehrsprachigkeit findet sich bei Proben und Treffen, aber auch im Stück wieder: Es wird in *ARASH // Heimkehrer* neben Deutsch auch Polnisch, Persisch, Arabisch und Hebräisch gesprochen. Außerdem überdecken die Mitwirkenden drei Generationen. Mit dieser Multikulturalität und der großen Altersbreite entsteht ein facettenreiches transkulturelles Theaterkollektiv, das nicht nur eine besondere Arbeitsstimmung generiert, sondern dem Stück eine starke Individualität, etwas Spezielles schenkt.

Im Folgenden sind die Schauspielerinnen und Schauspieler von *ARASH // Heimkehrer* aufgelistet, mit ihrer Nationalität, die die internationale Komponente des Ensembles unterstreicht.

Baharak Abdolifard (Iran)  
Elias Burckhardt (Österreich/Schweiz)  
Monica Anna Cammerlander (Österreich)  
Alireza Darynanvad (Iran)  
Stanislaus Dick (Österreich)  
Lisa Kärcher (Deutschland)  
Adva Levi (Israel)  
Tara Ludescher (Österreich)  
Gilbert Medwed (Österreich)  
Johnny Mhanna (Syrien)  
Or Alexander Pearl (Israel)  
Agnieszka Salamon (Polen)  
Florian Stohr (Deutschland)  
Denise Teipel (Österreich)  
Mathilda Temel (Österreich)  
Stojan Vavti (Österreich/Slowenien)

### 3.3. Produktionsteam

Das Produktionsteam setzt sich aus allen Mitarbeitenden zusammen, die „hinter der Bühne“ tätig sind. Es folgt eine Liste der Namen und Tätigkeiten.

|                                    |                     |
|------------------------------------|---------------------|
| Natalie Ananda Assmann             | Regie               |
| Aurelia Burckhardt                 | Produktionsleitung  |
| Lisa Kärcher                       | Dramaturgie         |
| Adam Lebesmühlbacher, Julia Karnel | Ausstattung         |
| Stojan Vavti                       | Komposition & Sound |
| Marie Martial-Pfefferle            | Regieassistentin    |
| Barbara Staudinger                 | Beratung            |
| Pouyan Kheradmand                  | Komposition Santour |

### 3.4. Regiekonzept

#### 3.4.1. Die Regisseurin

Natalie Ananda Assmann, geboren 1988 in Linz, studiert in Wien Schauspiel und arbeitet seit 2006 als freischaffende Schauspielerin, Performerin, Kunst- und Kulturarbeiterin am Theater, für Film und TV. In Wien gründete sie 2014 das Kollektiv „I Need Lovers“ und ist Mitbegründerin des Theaterkollektivs "Die Schweigende Mehrheit sagt JA." 2014/15 führte sie Regie bei den Stücken "Hedda Hedda Gabler", "Iphigenie auf Kobanê" und gemeinsam mit Tina Leisch in dem Stück "Warten aufs Bleiben. Ein Gastmahl." 2015/16 leitete sie im Zuge des Festivals *Wienwoche* die Projekte „Gemma Richard?“ und das interkulturelle Tanzprojekt „Halay City Marathon“.

In den letzten Jahren setzt sie in ihren künstlerischen und zivilgesellschaftlichen Arbeiten besonderen Fokus auf Interventionen im öffentlichen Raum und transsektorale Kulturarbeit. Seit 2016 ist sie Mitglied des „Instituts für Neues Dramatisches Schreiben“ und ist Teil der feministischen Plattform "Frauen wollen mehr". 2016 erhielt Assmann das Startstipendium des Bundeskanzleramts für darstellende Kunst. *Mit ARASH // Heimkehrer* macht sie den zweiten Wiener Gemeindebezirk zur Bühne und behandelt thematisch einerseits die jüdische Vergangenheit Wiens und andererseits den Umgang mit Geflüchteten in Wien heute.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Quelle: Pressemappe „HOMO“, <http://studylibde.com/doc/7692238/natalie-ananda-assmann--jan-hutter-in> [Zugriff: 9.7.2018].

### 3.4.2. Konzept

*ARASH // Heimkehrer* wird auf Flyern, Presseinformationen und der Webseite des Theater Drachengasse als „Ein Stationentheater-Projekt im 2. Wiener Gemeindebezirk und im Theater Drachengasse“ beschrieben. Das Konzept des Stückes erlangt seine Individualität aus der Kombination zwischen Theater im öffentlichen Raum und Stationentheater. Das bedeutet einerseits, dass die meisten Szenen des Stückes auf den Straßen des zweiten Bezirkes, das heißt draußen im Freien stattfinden, und andererseits, dass sich das Publikum im Laufe des Abends von einer Station zur nächsten fortbewegt, um dem Handlungsstrang zu folgen und alle Szenen zu sehen.

Der Abend beginnt im Theater Drachengasse, an dem *ARASH // Heimkehrer* als Gastspiel aufgeführt wird. Der Zuschauer holt hier an der Kassa seine Karte ab und wird zu einem Nebentisch gebeten, an dem er gegen seinen Ausweis oder Führerschein Kopfhörer erhält und die Information, in welcher Gruppe (1, 2 oder 3) er den Abend verbringen wird. Dementsprechend wird auch der Kanal an seinem Kopfhörer eingestellt. Der Zuschauer begibt sich anschließend in den Hof des Theaters und trifft auf die anderen Zuschauergruppen und auch auf „seinen“ Arash (Gruppe 1 geht mit Alirezah Darynanvad, Gruppe 2 mit Or Alexander Pearl und Gruppe 3 mit Johnny Mhanna). Die Einteilung der Zuschauer in die drei Gruppen erfolgt willkürlich. Es gibt kein Muster oder Schema, das vorgibt, welcher Zuschauer in welche Gruppe eingeteilt wird. Dieses Vorgehen ist für den Zuschauer unverständlich und sicherlich ein wenig beunruhigend. Sobald sich alle Gruppen versammelt haben – pro Gruppe befinden sich je nach Abend 10 bis 15 Zuschauer und eine Arash Figur – stellt sich der jeweilige Arash seiner Gruppe vor, erklärt kurz die Handhabung der Kopfhörer und die drei Gruppen starten zeitlich leicht versetzt in den zweiten Wiener-Bezirk.

Die Spielregeln werden den Zuschauern wie folgt erklärt: Soweit keine anderen Anweisungen erfolgen, soll der Zuschauer bei seiner Gruppe und seiner Arash Figur bleiben und letzterem folgen. Sobald Arash seine Kopfhörer aufsetzt, muss der Zuschauer das Gleiche tun, denn das bedeutet, dass eine Audio-Sequenz zu hören ist. Genau so gilt: setzt Arash die Kopfhörer ab, soll der Zuschauer dies ebenfalls machen. Mit jeder Gruppe ist jeden Abend jeweils eine „Abendregie“ unterwegs, die die Audiosequenzen über das Handy steuert und die Kopfhörer an- und ausschaltet. Ebenfalls ist sie für technische und organisatorische Fragen (zum Beispiel Handhabung der Kopfhörer oder Aufsuchen einer Toilette) zuständig.

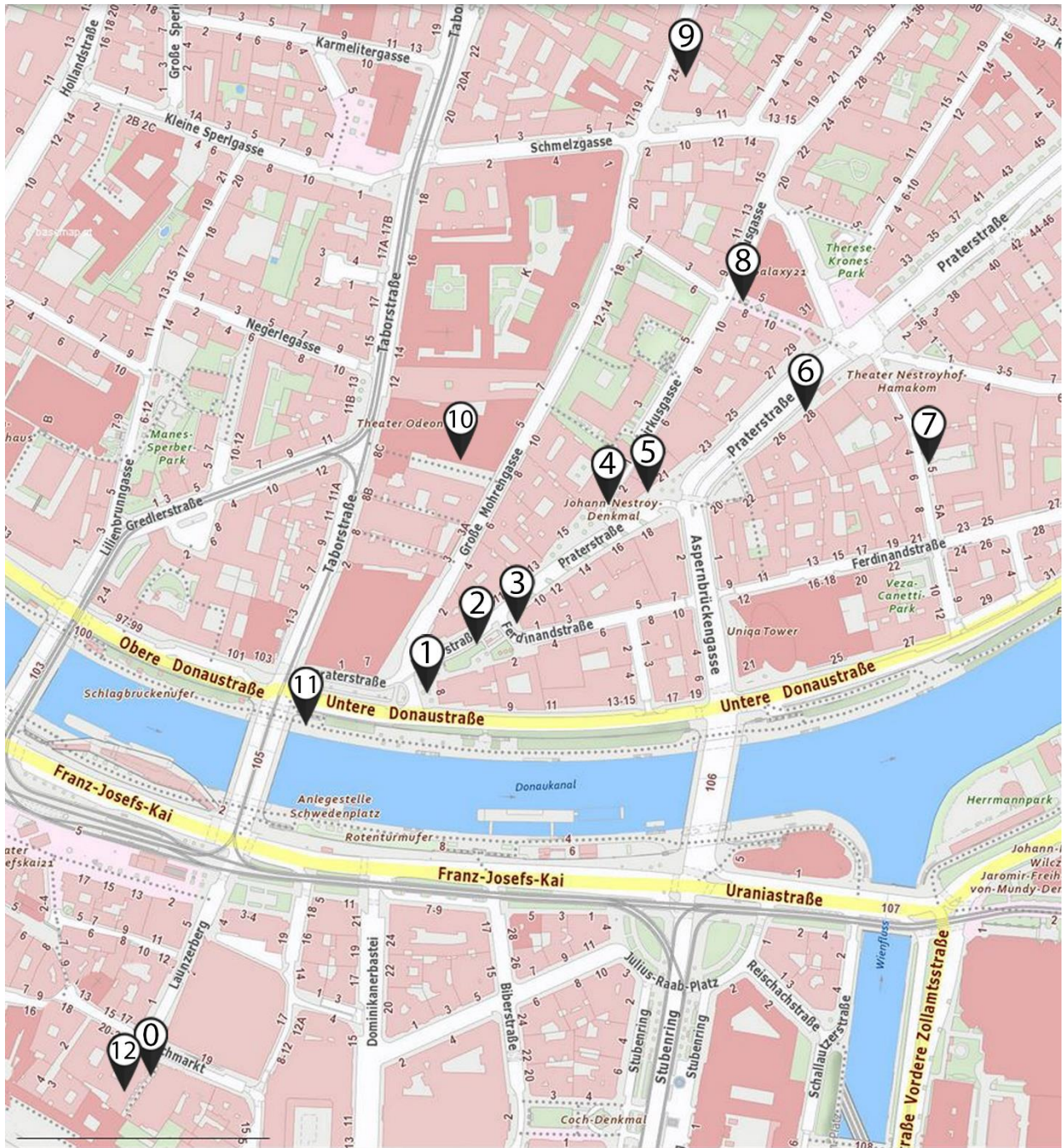
Die drei Gruppen durchlaufen alle dieselben Stationen, manche Situationen werden einzeln und nacheinander erlebt, andere wieder gemeinsam. Arash ist die einzige Figur, die von drei

Schauspielern gespielt wird. Das bedeutet, dass alle Szenen, die nicht gemeinsam und zeitgleich vor den drei Gruppen gespielt werden, drei Mal identisch von den anderen Schauspielern mit der jeweiligen Arash Figur gespielt werden.

### **3.4.3. Aufführungsorte und Spielstätten**

Der Stationen-Spaziergang startet am Theater Drachengasse am Fleischmarkt 20-22, die Spielstätte, an der *ARASH // Heimkehrer* als Gastspiel stattfindet. Die Gruppen gehen den Laurenzerberg hinunter, über den Franz-Josephs-Kai bis zur Schwedenbrücke, überqueren die Brücke und biegen rechts hinein in die Praterstraße. Weiter geht es zum Nestroydenkmal, wieder zurück auf die Praterstraße, zum Hotel Aphrodite. Dann links hinein in die Tempelgasse bis zum Innenhof der jüdischen Schule und des psychosozialen Zentrums ESRA, der Ort, wo der Leopoldstädter Tempel stand, der 1938 während des Novemberpogroms zerstört und niedergebrannt wurde. Von dort aus läuft die Gruppe wieder zurück über die Praterstraße in die Komödiengasse. Dann begibt sie sich über die Zirkusgasse und die Schmelzgasse in die große Mohrengasse 26 in eine Wohngemeinschaft. Danach läuft sie die große Mohrengasse zurück bis zu einem Innenhof der Taborstraße 10. Anschließend geht es über die Taborstraße wieder zur Schwedenbrücke. Am Donaukanal findet unter der Brücke eine Szene statt, die Zuschauer bleiben aber oben auf der Brücke. Weiter geht es dann über die Schwedenbrücke den Laurenzerberg wieder hoch bis zum Fleischmarkt und zurück in das Theater Drachengasse.

Die Spielstätten und Spielorte in *ARASH // Heimkehrer* sind divers. Bespielt werden Straßen, Brücken und Plätze im Wiener Gemeindebezirk Leopoldstadt, dem jüdischen Viertel, das sich von der Schwedenbrücke/Taborstraße bis zum Augarten erstreckt. Ebenfalls bespielt werden auch Innenräume wie eine Wohngemeinschaft oder eine Bar. Die nachfolgende Karte soll den durchgelaufenen Weg und die verschiedenen Stationen anschaulich zeigen.



- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>0 Hof Theater Drachengasse (Fleischmarkt 20-22)</p> <p>1 Parkbank gegenüber Praterstraße 8</p> <p>2 Mauer gegenüber Praterstraße 9</p> <p>3 Mauer vor Atelier „Schella kann“<br/>(Ferdinandstraße Ecke Praterstraße)</p> <p>4 Nestroydenkmal (Zirkusgasse 2)</p> <p>5 Hauseingang (zwischen Praterstraße 19 und 21)</p> | <p>6 Vor Hotel Aphrodite (Praterstraße 28)</p> <p>7 Hof jüdische Schule/ ESRA (Tempelgasse 5)</p> <p>8 Park vor Komödiengasse 10</p> <p>9 Wohngemeinschaft (Große Mohrengasse 26)</p> <p>10 Bar „Spitzer“ in Hinterhof Odeon Theater</p> <p>11 Schwedenbrücke/Donaukanal</p> <p>12 Großer Saal Theater Drachengasse</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



### 3.5. Beschreibung der Wege und Stationen

Im Laufe des Abends durchqueren alle Gruppen den zweiten Bezirk und die Zuschauer gehen von einer Station zur nächsten. Bei jeder Station werden eine oder mehrere Szenen gespielt, bevor es zur nächsten Station weitergeht. Auch auf den Wegen von einer Station zur nächsten begegnen den Zuschauern immer wieder die Figuren des Stückes. Ebenfalls sind auf den Kopfhörern, die jeder Zuschauer trägt, Audiospuren zu hören; Musikeinlagen oder Gesprochenes.

Nachfolgend eine Auflistung der verschiedenen Stationen mit den gespielten Szenen und Audiosequenzen, die zu sehen oder zu hören sind.

| <b>Station/<br/>Weg</b>           | <b>Szene<br/>im<br/>Text-<br/>buch</b> | <b>Ort/Adresse</b>                                                            | <b>Spielszene/Audio</b>                                                                                                                             |
|-----------------------------------|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Start                             | -                                      | Theater Drachengasse<br>(Fleischmarkt 20-22)                                  | Das Publikum holt seine Karten ab, bekommt Kopfhörer und wird dabei in drei Gruppen eingeteilt. Die Zuschauer sammeln sich in ihren Gruppen im Hof. |
| Weg zu den<br>ersten<br>Stationen | 1+2                                    | Vom Theater Drachengasse<br>über die Schwedenbrücke                           | <u>Audio</u> : Musik ist zu hören, dann ein Skype-Gespräch zwischen Arash und seiner Mutter.                                                        |
| Station 1                         | 5                                      | Auf einer Bank vor der<br>Praterstraße 8                                      | <u>Spielszene</u> : Arash trifft Anna. Sie weint, weil ihre Freundin Lisi mit ihr Schluss gemacht hat.                                              |
| Station 2                         | 4                                      | Auf einer Mauer, gegenüber<br>Praterstraße 9                                  | <u>Spielszene</u> : Arash trifft Daniel. Dieser ärgert sich über die fehlende Datensicherheit in Europa.                                            |
| Station 3                         | 3                                      | Vor dem Atelier von<br>SCHELLA KANN<br>(Praterstraße Ecke<br>Ferdinandstraße) | <u>Spielszene</u> : Arash trifft auf Eva, die über den Hund der Nachbarn flucht.                                                                    |
| Weg zu<br>Station 4               | 6                                      | Vom Atelier von SCHELLA<br>KANN zum Nestroydenkmal                            | <u>Audio</u> : Es sind Musik und mysteriöse Stimmen zu hören, die immer präsenter, deutlicher und lauter werden.                                    |



|                  |    |                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------|----|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Station 4        | 6  | Nestroydenkmal (Zirkusgasse 2) und Platz rundherum                                 | <u>Spielszene</u> : Es tauchen Menschen aus der Vergangenheit auf, Arash nimmt diese wahr.<br><u>Audio</u> : Die Stimmen der Menschen aus der Vergangenheit sind zu hören. Arash ist verwirrt, er hört zum ersten Mal Stimmen, die in seinem Kopf auftauchen und die er nicht zuordnen kann. |
| Weg zu Station 5 | 6  | Weg vom Nestroydenkmal zur nächsten Station                                        | <u>Audio</u> : Die Stimmen sind weiterhin zu hören.                                                                                                                                                                                                                                          |
| Station 5        | 7  | Verlassener Hauseingang zwischen Praterstraße 19 und 21                            | <u>Spielszene</u> : Arash und Clemens unterhalten sich. Arash erzählt ihm, dass es ihm nicht gut geht, da er immer wieder Stimmen hört.                                                                                                                                                      |
| Weg zu Station 6 | 8  | Überquerung der Praterstraße                                                       | <u>Audio</u> : Das Gedicht „Kuss“ von Amir Gudarzi ist auf Deutsch, Farsi, Arabisch und Hebräisch zu hören.                                                                                                                                                                                  |
| Station 6        | 8B | Vor dem Hotel Aphrodite (Praterstraße 28)                                          | <u>Audio</u> : Monolog von den drei Arash-Figuren über Flucht und Migration.                                                                                                                                                                                                                 |
| Weg zu Station 7 | 9  | Weg vom Hotel Aphrodite zur Tempelgasse                                            | <u>Spielszene</u> : Arash unterhält sich (je nach Gruppe) mit Clemens/Daniel/Eva über die Stolpersteine, die er im ganzen Viertel bemerkt hat und bittet um Erklärung, was diese Steine sind und bedeuten.                                                                                   |
| Station 7        | 10 | Innenhof der jüdischen Schule und des psychosozialen Zentrums ESRA (Tempelgasse 3) | <u>Audio</u> : Die Stimmen der Personen aus der Vergangenheit tauchen wieder auf, unterlegt von Musik von <i>Brundibár</i> , der Kinderoper von Hans Krasa (KZ Theresienstadt).                                                                                                              |
| Weg zu Station 8 | -  | Von Tempelgasse zu Komödiengasse                                                   | <u>Audio</u> : Stimmen der Personen aus der Vergangenheit, unterlegt von Musik von <i>Brundibár</i> und von Stojan Vavti komponierter Gitarrenmusik.                                                                                                                                         |
| Station 8        | 12 | Kleiner Park mit Bänken, Komödiengasse 10                                          | <u>Spielszene</u> : Es wird von Arashes WG Ostern gefeiert, ausgelassene Stimmung bis Arash Post bekommt, die sich als ein negativer Asylbescheid herausstellt.                                                                                                                              |
| Weg zu Station 9 | -  | Von Komödiengasse in Große Mohrengasse 26                                          | Der jeweilige Arash führt Gespräche mit seiner Gruppe (jeden Abend anders, je nach Situation improvisiert).                                                                                                                                                                                  |

|                                                                                                              |         |                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Station 9<br>(Die 3 Gruppen werden in zwei geteilt, schauen sich beide Szenen simultan an und wechseln dann) | 16      | Wohnzimmer der Wohngemeinschaft (Große Mohrengasse 26)                                                  | <u>Spielszene</u> : Es wird Weihnachten gefeiert, der Baum wird geschmückt. Arash erzählt von seinen Eltern, die in einem Boot in Richtung Australien sitzen.                                            |
|                                                                                                              | 13 + 14 | Badezimmer der Wohngemeinschaft (Große Mohrengasse 26)                                                  | <u>Spielszene</u> : Eva führt Arash im Badezimmer ihre neuen Klamotten vor. Dann erzählt sie ihm von einem Albtraum.                                                                                     |
| Weg zu Station 10                                                                                            | 17      | Von der Wohngemeinschaft in die Bar „Spitzer“                                                           | <u>Audio</u> : Stimmen der Menschen aus der Vergangenheit, Gespräch zwischen Clemens und Arash über die Flucht von Arashes Eltern, Gitarrenmusik.                                                        |
| Station 10                                                                                                   | 18      | Bar „Spitzer“ (unter Odeon Theater – Eingang: Innenhof zwischen Große Mohrengasse 5 und Taborstraße 10) | <u>Spielszene</u> : Untergrund-Café, in dem Menschen auf der Flucht mit falschen Papieren versorgt werden. Eine Band spielt iranische Musik und Lieder von Leonhard Cohen.                               |
|                                                                                                              | -       | Bar „Spitzer“                                                                                           | <u>Spielszene</u> : ein Identitärer hält an seinem Stammtisch eine Rede über Europa und Patriotismus.                                                                                                    |
| Weg zu Station 11                                                                                            | -       | Von der Bar „Spitzer“ zur Schwedenbrücke                                                                | Der Identitäre nimmt das Publikum mit zur Schwedenbrücke, dort möchte er „ein Zeichen setzen“                                                                                                            |
| Station 11                                                                                                   | 20      | Schwedenbrücke/ Donaukanal                                                                              | <u>Spielszene</u> : mit einer ausdrucksstarken, tänzerischen, sehr körperlichen und nonverbalen Performance wird die Abschiebung und schließlich der „Fenstersprung“ (Selbstmord) von Arash dargestellt. |
| Weg zur Station 12                                                                                           | -       | Von der Schwedenbrücke zurück ins Theater Drachengasse                                                  | <u>Audio</u> : Das Gedicht „Kuss“ ist erneut auf Deutsch, Farsi, Arabisch und Hebräisch zu hören                                                                                                         |
| Station 12                                                                                                   | 22      | Theater Drachengasse, großer Saal                                                                       | <u>Spielszene</u> : laute Techno-Musik, alle Figuren (außer Arash) tanzen wild.                                                                                                                          |
|                                                                                                              | 23      |                                                                                                         | <u>Spielszene</u> : Hannah Arendt rezitiert einen Textauszug aus dem Werk „Wir Flüchtlinge“ (1943)                                                                                                       |
|                                                                                                              | 24      |                                                                                                         | <u>Spielszene</u> : Die Figuren tanzen zu lauter Musik, gehen nacheinander ab. Die drei Arash-Figuren tauchen nochmal auf und gehen ebenfalls ab.                                                        |

#### **4. ARASH // Heimkehrer – Räume des Dazwischen**

Das Stück *ARASH // Heimkehrer* zeichnet sich neben der hoch interessanten Thematik – diese wurde bereits in Kapitel 3.1. dargelegt – auch durch seine sich vom Bühnentheater abwendende und unterscheidende Form aus. *ARASH // Heimkehrer* lässt sich jedoch nicht einer bestimmten Theaterform zuordnen. Vielmehr bedient sich die Inszenierung und Form des Stückes mehrerer verschiedener Stile und Konzepte der Theatertheorie und Theaterpraxis. Das Stück *ARASH // Heimkehrer* wird als Stationentheater-Projekt beschrieben und beworben. Doch was genau ist mit diesem Begriff gemeint? Theaterhistorisch und -theoretisch gesehen gibt es „benachbarte“ oder ähnliche Begriffe wie „Stationendrama“, „Site-Specific Theatre“ oder „Promenade Theatre“. Aber in keinem der großen Theaterlexika findet man eine Definition des Genres „Stationentheater“. Aus diesem Grund soll der Begriff in diesem Kapitel verhandelt werden. Auch wenn *ARASH // Heimkehrer* einen eigenen Stil, eine eigene Form hat, ist es durchaus interessant, sich anzusehen, was diese „benachbarten“ Begriffe mit dem hier benutzten Begriff „Stationentheater“ zu tun haben und welchen Einfluss sie auf diesen haben. Deshalb wird in diesem Kapitel eine Übersicht an Theaterformen, Impulsen und Entwicklungen gesammelt, die die Form von *ARASH // Heimkehrer* direkt oder indirekt beeinflusst haben (könnten), oder die große Ähnlichkeiten in ihren Merkmalen aufweisen. Anschließend wird mithilfe dieses versucht, eine eigene, auf *ARASH // Heimkehrer* bezogene Definition von „Stationentheater“ zu entwerfen. Es sei jedoch bemerkt, dass hiermit keine generelle Definition des Genres Stationentheater entworfen wird, sondern eine individuell zugeschnittene Definition, oder besser gesagt eine Sammlung an Merkmalen, die für das Stück *ARASH // Heimkehrer* zutreffen.

##### **4.1. Stationendrama**

Im Deutschen Theaterlexikon von Wilhelm Kosch wird der Begriff Stationendrama wie folgt definiert:

„Form des Dramas von A. Strindberg als Begriff für die Trilogie *Nach Damaskus* geprägt. Das St. steht in der Tradition des mittelalterlichen Passions- und Mysterienspiels. Das St. besteht aus Episoden, die einen Protagonisten auf seiner Lebensreise zeigen. Auf der Suche nach Klärung existentieller Seinsbestimmungen werden ihm Prüfungen auferlegt. Die einzelnen Stationen werden ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten erlebt und im Laufe der Handlung als Teil einer Menschheits- und Weltgeschichte gedeutet. Die Dramaturgie des St. ist gekennzeichnet durch epische Passagen, Zeitsprünge. Visionäre Ahnungen und metaphysisch-symbolhafte Elemente. A. Strindberg bezeichnete sein Schauspiel *Die Große Landstraße* (1909) als ‚Wanderdrama in 7 Stationen‘. Die Vertreter des

Expressionismus folgen Strindberg programmatisch, sie verstehen den Begriff der Station im Schicksalhaften, symbolischen Sinn, wobei der Passionsgedanke und das Kreuzsymbol wiederkehrende Motive sind“<sup>21</sup>

Wesentlich im Stationendrama ist die Unterteilung der Handlung in Stationen. Die Stationen sind lose aneinandergereiht und haben – außer den Helden – nichts oder kaum etwas gemeinsam. Es handelt sich bei den Stationen im Stationendrama um eine lockere Szenenfolge, „deren Reihenfolge etwa mit Ausnahme der ersten und der letzten Szene ebenso wahllos verändert werden könnte“<sup>22</sup>. Die Reihenfolge der Stationen ist also veränderbar und lediglich der Protagonist verbindet sie. Wiederkehrende Themen im Stationendrama sind die Isolation der Hauptfigur, die „Sehnsucht nach Veränderung ihrer Situation“<sup>23</sup>. Johannes Evelein schreibt: „Die Ich-Figuren im Stationendrama haben miteinander gemein, daß sie Außenseiter sind, die entweder eine Wiederaufnahme in der Gesellschaft anstreben oder sich in die Isolation zurückziehen“<sup>24</sup>.

Die Ähnlichkeit der Begriffe „Stationendrama“ und „Stationentheater“ ist also gegeben, es sind einige thematische Merkmale des Stationendramas, die in *ARASH // Heimkehrer* wiederzufinden sind. Es besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Formen. Die Stationen, die in der Definition von Kosch beschrieben werden, sind rein inhaltlicher Natur – in der Handlung des Dramas, im Leben des Helden. Die Stationen in *ARASH // Heimkehrer* dagegen sind einerseits inhaltlich, aber auch – und vor allem – im Sinne der Form gemeint: Stationen sind hier aufeinanderfolgende (Spiel)Orte, die durch kurze Spaziergänge verbunden und innerhalb weniger Minuten erreichbar sind, an denen jeweils eine Szene, ein Geschehen stattfindet. Im Stationendrama stellt das Stationengefüge

„einen Weg dar, eine Wanderung, die den Werdegang der Ich-Gestalt versinnbildlicht. Dieser Entwicklungsprozess wird durch die Metapher des Weges symbolisiert: der Weg führt die orientierungsbedürftige Ich-Gestalt durch eine seelisch-imaginäre Landschaft und wird so zum wichtigsten Leitfaden im Stationendrama, der die locker gegliederten Tableaux verknüpft. Die Weg-Metapher wird als Topos der Suche zum Sinnbild der menschlichen Existenz, eine geistige Pilgerschaft darstellend. Der Weg ist das wichtigste Kennzeichen des Transitorischen im Stück.“<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Kosch, Wilhelm, „Stationendrama“ in: Ders. (Hg.), *Deutsches Theater-Lexikon: biographisches Handbuch Band 4 [Singer-Tschoppe]*, Klagenfurt, Wien: Kleinmayr 1994, S. 2282-2283.

<sup>22</sup> Evelein, Johannes F., *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama*, New-York, Wien: Lang 1996.

<sup>23</sup> Ebd. S. 24.

<sup>24</sup> Ebd. S. 193.

<sup>25</sup> Ebd. S. 195 f.

Trotz der möglicherweise gemeinsamen Thematik und des Stils des Stationendramas und der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* unterscheidet diese, dass der Weg im Stationendrama eine Metapher bleibt, dieser Weg bei *ARASH // Heimkehrer* aber tatsächlich jeden Abend von Arash, den anderen Figuren sowie dem Publikum gegangen wird.

#### 4.2. Site-Specific Theatre

Das sogenannte Site-Specific Theatre (deutsch: ortsspezifisches Theater) beschreibt – wie der Name schon suggeriert – eine Theaterform, die ortsgebunden ist. Es handelt sich also um Inszenierungen, die

„einen Ort und seine architektonischen Besonderheiten untersuchen, sich mit dem historischen oder sozialen Kontext, den der Ort vorgibt, auseinandersetzen. Damit wird der Ort, an dem die Arbeit entsteht, zum konstituierenden Faktor der Inszenierung. Er ist Ausgangspunkt und strukturierendes Merkmal der Inszenierung.“<sup>26</sup>

Im Site-Specific Theatre wird dem Raum oder Ort, an dem das Stück gespielt wird, eine große Bedeutung zugesprochen. Es wird ein neuer, ästhetischer Blick auf den Raum geworfen und seine Besonderheiten werden ohne jegliche Verkleidung durch ein Bühnenbild – also nur durch seine Bespielung – hervorgehoben<sup>27</sup>. Der Raum wird nicht verschleiert, sondern sichtbar gemacht. Lehmann beschreibt, dass im Site-Specific Theatre der „‘Site‘ selbst in eine neue Beleuchtung rückt“<sup>28</sup> und schreibt weiter: „Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler“<sup>29</sup>. Man kann dieses Genre dem traditionellen Bühnentheater deswegen gegenüberstellen, da sich letzteres durch die Flexibilität des Raumes auszeichnet: die Bühne verwandelt sich für jede Produktion in eine andere Welt, ein anderes Dekor, und diese Welten haben nichts gemeinsam, sie unterscheiden sich von Stück zu Stück vollkommen. Site-Specific Theatre hingegen ist an einen konkreten Ort gebunden, nimmt diesen Ort wie er ist, und stellt ihn durch die Kunst des Theaters neu dar. Wenn mehrere Stücke an einem selben Ort stattfinden würden, könnte man Gemeinsamkeiten erkennen, da der Ort in beiden Stücken sichtbar wäre und als Mitspieler fungieren würde. Site-Specific Theatre findet meistens an einzigartigen Orten statt, die nicht für das Theaterspielen konzipiert wurden<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Matzke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site-Specific Theatre‘“, S. 77.

<sup>27</sup> Vgl. Waibel, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, S. 21 f.

<sup>28</sup> Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001, S. 306

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vgl. Van Troyer, Akito, „Enhancing Site-Specific Theatre Experience with Remote Partners in *Sleep No More*“, *Proceedings of the 2013 ACM international workshop on immersive media experiences*, S. 17-20, hier S. 17.

Als Ursprung oder Vorreiter des Site-Specific Theatre werden oftmals die Avantgardisten des 20. Jahrhunderts genannt. Im Kunst- und Theaterbereich verfolgen diese in Zeiten der Industrialisierung das Ziel, „das Spiel an Orte abseits des institutionalisierten Theaterbetriebs zu verlagern und [...] AkteurInnen und ZuschauerInnen aller Schichten zu einer ‚rampenlosen‘ Festgemeinde zu vereinen“<sup>31</sup>. Sie fordern also einerseits, dass der Zuschauer eine neue Haltung einnimmt und aktiver wird, andererseits haben sie zum Ziel, eine breitere, neue Gesellschaftsschicht als Publikum zu erreichen. Durch diese Forderungen entstehen neue Formen der Theaterkunst und der Theaterbauten.

In den 1950er und 60er Jahren findet nach dem zweiten Weltkrieg erneut ein Umbruch statt, in dem viel an die Avantgardisten des Anfangs des Jahrhunderts angeknüpft wird<sup>32</sup>. In der „aktivistischen“ Epoche der 1960er und 70er Jahre entflammt eine erneute Diskussion und es gibt einen Umbruch in der Kunst- und Theaterwelt. Diese Generation verfolgt ein ähnliches Ziel wie die Avantgardisten – „die räumliche und strukturelle Öffnung des Theaters und die direkte Einbeziehung neuer Publikumsschichten“<sup>33</sup> –, jedoch mit dem Unterschied, dass sie das Publikum vor Ort erreichen wollen. Deswegen wird nicht mehr konzentriert nach Orten gesucht, an denen möglichst viele Zuschauer Platz haben – um das neue, vielschichtige Publikum unterzubringen – sondern es wird der Fokus darauf gelegt, das Publikum vor Ort zu erreichen und nach Räumen zu suchen, „die noch nicht als Kunstform etabliert waren und aufgrund ihrer Geschichte und Atmosphäre eine neue, nicht zwangsläufig zahlreiche Publikumsschicht [anziehen]“<sup>34</sup>. Es wird also bewusst, dass die Spielstätte einen großen Einfluss auf das Publikum hat und diese neue Erkenntnis wird genutzt, um ein breiteres Spektrum an Menschen und Schichten zu erreichen. Diese Neo-Avantgardistische, aktivistische Bewegung der 1960er und 70er Jahre verlagert das Geschehen an theaterfremde Orte, die meistens – und im besten Falle – gesellschaftlich relevante und realpolitische Orte sind.

Site-Specific Theatre als darstellende Kunst steht in enger Verbindung mit bildender Kunst und kann als Parallele zur Bewegung *Site-Specific Art* oder *Site-Specific Work* gesehen werden, die ebenfalls in den 1970er Jahren aufblüht. Auch in dieser Kunstform steht der Ort, an dem das Kunstwerk steht, im Mittelpunkt. Genauer gesagt wird ein Kunstwerk dafür geschaffen, um an einem bestimmten Ort zu existieren und betrachtet zu werden. Mit einer Überschreitung der

---

<sup>31</sup> Waibel, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, S. 86.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., S. 21.

musealen Räume bis zu Außenräumen wollen Künstler einerseits eine breitere Schicht an Menschen ansprechen, andererseits den Ort, an dem das Kunstwerk steht, zu einem wichtigen Mitspieler machen. Nick Kaye sieht die Gattung des Minimalismus als Vorreiter des Site-Specific Art<sup>35</sup>, denn in dieser Kunstform ist es sehr wichtig, wo sich das Kunstwerk oder Objekt befindet. Kaye spricht hier von einer „wedding of the artwork to a particular environment“<sup>36</sup>. Der amerikanische Bildhauer Richard Serra konstatiert zum Beispiel: „to remove the work is to destroy the work“<sup>37</sup>. Der Ort definiert das Kunstwerk. Verändert sich der Ort, verändert sich das Kunstwerk – aus der Sicht des Künstlers meist ins Negative –, da die Wirkung für den Zuschauer oder Betrachter nicht mehr dieselbe ist, wie geplant. Auch Happenings aus der Mitte der 1950er Jahre werden oft in Zusammenhang mit Site-Specific Art genannt, da diese von Alan Kaprow initiierte Kunstform ebenfalls die Grenze zwischen Kunst und Leben ins Schwanken bringt und eine ganz besondere Raumerfahrung und Wahrnehmung hervorbringt; der Raum spielt hier auch eine sehr große Rolle für das Kunstwerk.

Bowditch, Bird Tobin, Pace und Devine beschreiben in ihrem Essay „Four Principles about Site-Specific Theatre“ (2018) vier Grundsätze des Site-Specific Theatre. Diese lauten: 1) einzigartige Räume und Architektur erkunden, 2) sich flexibel an die unkontrollierbaren Fakten – wie Regen, Wind, Lärm, Stau, Hitze – anpassen und mit ihnen arbeiten, 3) zwischen *augmenting* – erweitern: nur kleine Veränderungen, der eigentliche Ort bleibt sichtbar – und *transforming* – verändern: aus einem Ort einen anderen machen – unterscheiden und 4) eine gewisse Präsenz und Energie bei der Performance herstellen, damit auch zufällige Passanten auf das Geschehen aufmerksam werden<sup>38</sup>. Site-Specific Theatre ist eine Herausforderung für alle Beteiligten, da der Raum im Mittelpunkt steht und mit ihm und „um ihn herum“ gearbeitet werden muss. Ein ebenfalls wichtiger Punkt bei Site-Specific Theatre ist, dass meist keine literarische Vorlage vorliegt. Vielmehr werden durch die gründliche Auseinandersetzung mit und Forschungsarbeit über dem Raum eine Dramaturgie und diverse Spielideen entwickelt<sup>39</sup>. Auch auf den Zuschauer kommen im Site-Specific Theatre neue Herausforderungen zu: dieser wird aktiv involviert, muss mit den Schauspielern interagieren, da keine Trennung mehr zwischen Akteuren und Publikum besteht. Denn schon allein durch den Ort wird die strikte

---

<sup>35</sup> Vgl. Kaye, Nick, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, New-York: Routledge 2000, S. 16 f.

<sup>36</sup> Ebd. S. 16.

<sup>37</sup> Weyergraf-Serra, Clara/Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge: MIT Press 1991, S.38.

<sup>38</sup> Vgl. Bowditch, Rachel/Birt Tobin, Daniel/Pace, Chelsea/Devine, Marc, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*. New-York: Palgrave Macmillan 2018, S. 7 f.

<sup>39</sup> Vgl. Rüffert, Lucia, *Kunst im öffentlichen Raum. Über die Wirkung des Raumes und die Rolle des Zuschauers im zeitgenössischen Theater*, Theaterwerkstatt Heidelberg 2012, S. 8.

Spaltung zwischen beiden aufgelöst, da – in den meisten Fällen – weder Bühne noch Zuschauerraum vorhanden sind. Somit kann sich der Zuschauer nicht mehr entspannt zurücklehnen, sondern befindet sich mitten im Geschehen. Auch die häufige Verwendung von Medien, die meist zahlreich wechselnden Spielorte und das simultane Geschehen – der Zuschauer muss sehr aufmerksam sein und auch damit klarkommen, mal etwas zu verpassen – stellen das Publikum des Site-Specific Theatre vor neue Herausforderungen.

Zusammenfassend ist Site-Specific Theatre also eine Form von Theater, die einen spezifischen, ursprünglich nicht für Theater konzipierten Ort zum Protagonisten einer Inszenierung macht und diesen in und mit dem gespielten Stück neu darstellt. Es wird letztendlich das Umfeld theatral erfasst und mit dem vorhandenen Raum experimentiert und gearbeitet. Zusammengefasst sind wesentliche Merkmale des Site-Specific Theatre die Ortsgebundenheit, die Positionierung des Raumes in den Mittelpunkt, die Auflösung der Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer und die meist fehlende literarische Vorlage.

#### **4.2.1. Theatre on Location**

Das Theatre on Location kann als Unterkategorie des Site-Specific Theatre gesehen werden, wird ihm aber auch oftmals gleichgesetzt und als Synonym verwendet. Bei der Recherche über diese beiden Begriffe fällt im Vergleich auf, dass Site-Specific Theatre ein wohl bekannter und viel verwendeter Begriff ist – laut manchen Theoretikern auch zu viel und generalisierend oder fälschlich verwendet. Theatre on Location allerdings ist in theatertheoretischen Werken nur wenig zu finden, und wenn dann sehr schwammig und extrem ähnlich wie Site-Specific Theatre definiert. In diesem Unterkapitel wird deshalb versucht, die wenigen Aspekte von Theatre on Location herauszuarbeiten, die sich vom Site-Specific Theatre unterscheiden.

Eine besonders prägnante Definition des Begriffes stammt von Eva Waibel, die schreibt, Theatre on Location suche „bewusst Orte der anthropologischen Art auf, um diese mit Hilfe des Theaters zum Sprechen zu bringen“<sup>40</sup>. Auch hier steht also ein bestimmter – meist unkonventioneller – Ort oder Raum im Mittelpunkt und wird mittels Theater zum Sprechen gebracht. Hans-Thies Lehmann beschreibt zwei Varianten des Theatre on Location: die erste findet statt, wenn die Spielstätte *telle quelle* benutzt wird, es können zwar geringe Veränderungen vorgenommen werden, jedoch „ohne diesen Basischarakter der bespielten Räumlichkeit als Bühne zu verändern“<sup>41</sup>, die zweite Variante beschreibt einen Einbau einer

---

<sup>40</sup> Waibel, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, S. 38.

<sup>41</sup> Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 305.



eigenen Bühne und eventuellen Requisiten in die Spielstätte, Lehmann spricht hier von einer „Bühne in der Bühne“<sup>42</sup>.

Hans-Thies Lehmann schreibt weiter: „Theater sucht eine Architektur oder sonst eine Lokalität auf [...] und zwar nicht so sehr – wie der Begriff ‚Site-Specific‘ nahelegt – weil der Ort (Site) sachlich einem bestimmten Text besonders gut entspricht, sondern weil er selbst durch das Theater zum Sprechen gebracht wird“<sup>43</sup>. Hier entsteht die Problematik, dass davon ausgegangen wird, im Site-Specific Theatre würde ein Text, eine literarische Vorlage auf einen passenden Ort projiziert werden. Wie jedoch zuvor angesprochen ist es auch beim Site-Specific Theatre üblich, sich keiner literarischen Vorlage zu bedienen, sondern den Ort sprechen zu lassen (siehe Kapitel 4.1.). Es kann davon ausgegangen werden, dass hier nicht zwangsläufig ein literarischer Theatertext gemeint ist, sondern ein Skript oder ein Konzept. Es bleibt zu vermuten, dass jene Begriffe wie Site-Specific Theatre und Theatre on Location im Laufe der Zeit eine Entwicklung und eine Transformation – wenn nicht sogar eine Deformation – durchgemacht haben und auf Grund dessen nicht mehr immer ganz präzise abzugrenzen sind. Deswegen verschwimmen die Grenzen zwischen den Begriffen. Festzuhalten ist, dass Theatre on Location eine Begrifflichkeit ist, die verwendet wird, um eine theatrale Darbietung zu beschreiben, die den Ort, an dem diese stattfindet, zum Sprechen bringt.

#### **4.2.2. Promenade Theatre**

Der Begriff Promenade Theatre tritt ebenfalls relativ selten in theatertheoretischen Auseinandersetzungen auf, weshalb dieses Unterkapitel relativ kurzgehalten wird. Promenade Theatre beschreibt – wie der Name verrät – Theater, in dem es um Bewegung und Fortbewegen geht: „Promenade“ (engl.) bedeutet auf Deutsch übersetzt Spaziergang. Das wesentliche Konzept des Promenade Theaters ist es, dass die Zuschauer sich von einem Ort zum anderen begeben, während die Schauspieler ihren theatralen Handlungen nachgehen. Diese Aktion ermöglicht dem Zuschauer eine Erfahrung, die ihm im traditionellen Bühnentheater nicht gegeben werden kann. Im Genre des Promenade Theatres ist wesentlich, dass keine Bühne vorhanden ist, was die Zuschauer auf eine Ebene mit den Schauspielern setzt, da sie denselben Raum nutzen und besetzen. Was den Text angeht, gibt das Promenade Theatre nichts Bestimmtes vor: hier kann mit alten oder neuen Stücken experimentiert werden, oder aber auch

---

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

ohne Text. Promenade Theatre wird oftmals in Kombination mit Site-Specific Theatre und/oder Theatre on Location verwendet, wie es bei *ARASH // Heimkehrer* der Fall ist.

#### 4.3. Environmental Theatre

Die in den späten 60er Jahren entstandene Theaterform Environmental Theatre bedient sich ebenfalls der Ideen des Happenings. Richard Schechner, Theaterregisseur, Produzent und Lehrer an Hochschulen für Theater, gilt als einer der Erfinder des Environmental Theatre. In seinem gleichnamigen Werk aus dem Jahr 1973 verortet er es zwischen dem traditionellen Theater und öffentlichen Veranstaltungen wie zum Beispiel Demonstrationen (siehe Abbildung).

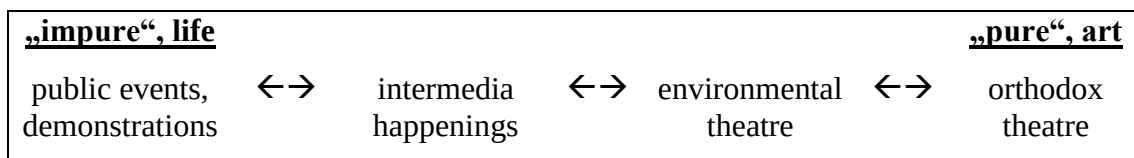


Abb. 1: Anordnung der Kategorien zwischen Leben und Kunst nach Richard Schechner  
(Vgl. Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New-York: Applause Theatre & cinema Books 1973, S. 19)

Schechner benutzt diese Anordnung immer wieder, um das Environmental Theatre zwischen Leben und Kunst zu positionieren und es mit anderen theatralen Formen zu vergleichen.

Der Text spielt in Schechners Environmental Theatre keine große Rolle, er ordnet sich der Inszenierung oder Performance unter: „The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be a non verbal text at all.“<sup>44</sup> Die Performance an sich übertrumpft also den Text, da oftmals in Inszenierungen gar kein Text vorhanden ist oder dieser erst im Laufe der Proben und des Spielens entworfen oder, falls ein Ausgangstext vorhanden, stark bearbeitet wird.

Wesentlich im Environmental Theatre ist die Gleichsetzung von Schauspielern und Zuschauern im Theaterraum. Schechner schreibt hierzu:

“The kind of work I'm talking about [environmental Theatre] can't happen if one territory belongs to the audience and another to the performers. The bifurcation of space must be ended. The final exchange between performers and audience is the exchange of space, spectators as scene-makers as well as scene-watchers.”<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New-York: Applause Theatre & cinema Books 1973, S. 41.

<sup>45</sup> Ebd., S. 26.

Es ist im Environmental Theatre fundamental, die vierte Wand aufzubrechen: „all the space is used for performance“<sup>46</sup>. Der Dualismus zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum soll abgeschafft werden. Bezüglich des Fokus unterscheidet Schechner zwischen „single-focus“<sup>47</sup>, wie es im traditionellen Logentheater üblich ist (alle Zuschauer blicken in eine Richtung und das Bühnengeschehen ist so inszeniert, dass möglichst keine Aktion verpasst wird, dass man alles mitbekommt; es finden also sehr selten mehrere Geschehnisse simultan statt) und „multi-focus“<sup>48</sup>, den er wie folgt beschreibt:

“In multi-focus, more than one event-several of the same kind. or mixed-media-happens simultaneously, distributed throughout the space. Each independent event competes with the other for the audience's attention. The space is organized so that no spectator can see everything. Spectators move or refocus their attention or select [...] In multi-focus, events happen behind, above, below, around, as well as in front of the spectator. The spectator is surrounded by a variety of sights and sounds.”<sup>49</sup>

In dieser Form finden bewusst mehrere Aktionen gleichzeitig statt und fordern das Publikum in gewisser Weise heraus, sich zu entscheiden, welchen Aktionen es seine Aufmerksamkeit schenkt. Der Zuschauer, der sich inmitten des Geschehens befindet, muss eine Entscheidung treffen und sich bewusst werden, dass er nicht alles mitbekommen kann und er sicher etwas vom Geschehen verpasst. Das Publikum muss also selektieren.

Es ist also größtenteils die Bühnenform ausschlaggebend für den Fokus und die Aufmerksamkeit des einzelnen Zuschauers. Während bei einer Guckkastenbühne der Fokus immer auf eine bestimmte Handlung oder Figur gelenkt wird (der Zuschauerraum ist dunkel, die Bühne beleuchtet), nimmt der Zuschauer des Environmental Theatres eine gänzlich unterschiedliche Perspektive ein. Das Ziel ist es hier, dem Zuschauer eine Varietät an simultanen Geschehnissen zu präsentieren, aus der er sich „bedienen“ und den Fokus auf das legen kann, worauf er es gerade möchte.

Ein ebenfalls wesentlicher Punkt im Environmental Theatre ist die Partizipation des Zuschauers. Schechner stellt den Zuschauer des Environmental Theatres dem anonymen, passiven Zuschauer des traditionellen Theaters gegenüber, dessen einzige Aufgaben der Kauf des Tickets, das Stillsitzen, das gelegentliche Lachen und der Applaus am Ende des Stückes sind<sup>50</sup>. Im klassischen Bühnentheater ist eine Partizipation nicht oder nur schwer möglich, da

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 28.

<sup>47</sup> Ebd., S. 36.

<sup>48</sup> Ebd., S. 37.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd., S. 68.

eine – nicht wirklich existierende, sondern metaphorisch gemeinte – vierte Wand zwischen dem Bühnenraum und dem Zuschauerraum gebildet wird. Dadurch werden laut Schechner die Performer zu reinen Unterhaltungs- oder Vergnügungsverkäufern („sellers of pleasure-services“<sup>51</sup>) und somit wird ihnen der Selbstrespekt genommen<sup>52</sup>. Für Schechner ist Partizipation somit „a way of trying to humanize relationships between performers and spectators.“<sup>53</sup> Die Zuschauer werden physisch in das theatrale Geschehen miteingebunden und involviert, somit werden sie aus dem dunklen, anonymen – bei Schechner nicht mehr vorhandenen – Zuschauerraum des traditionellen Theaters befreit. Auch in dieser Form des Theaters spielt der Raum also eine wichtige Rolle, da durch einen veränderten Umgang mit dem Raum eine Veränderung der Wahrnehmungsweisen entsteht<sup>54</sup>.

Zusammenfassend sind die wesentlichen Ziele und Merkmale des Environmental Theatre von Richard Schechner das Aufbrechen der vierten Wand, das Loslösen von feststehenden Theatertexten, die Forderung an die Zuschauer, zu partizipieren und die Gleichstellung und Schlichtung der – laut Schechner im traditionellen Bühnentheater sehr ungleichen und schlechten – Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern.

#### **4.4. Straßentheater**

Der Begriff „Straßentheater“ entsteht in den 1960er Jahren mit den linksgerichteten, gesellschaftskritischen und politischen Studentenbewegungen in Westdeutschland. In dieser Periode gehen viele junge Menschen auf die Straße, um gegen die gegenwärtige soziale, gesellschaftliche und politische Lage zu protestieren. Dies kann sich in Demonstrationen, aber auch in Theateraufführungen – daher der Name „Straßentheater“ – äußern. Straßentheater findet also auf der Straße statt und spiegelt keine Rebellion gegen die traditionelle Theaterform – wie wir es in den anderen zuvor beschriebenen Genres gesehen haben –, sondern gegen die Gesellschaft und die Politik der damaligen Zeit wieder<sup>55</sup>. Es ist den Studententheatergruppen nicht wichtig, ob sie „gutes“ Theater spielen, sondern viel mehr, ob ihre Botschaft dabei ankommt<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> End., S. 60.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd., S. 60.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Vgl. Matzke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site-Specific Theatre‘“, S. 81.

<sup>55</sup> Vgl. Langsted, Jorn, „Is street theatre theatre?“, *Maske und Kothurn Band 33 Heft 1-2*, 1987, S. 9-14, hier S. 9.

<sup>56</sup> Ebd.

Der österreichische Autor und Schriftsteller Peter Handke begreift Straßentheater ebenfalls im Sinne von den Studentenbewegungen Ende der 1960er Jahre. Handke ist ein Gegner des klassischen Bühnentheaters, er sieht die „gesellschaftliche Einrichtung Theater [als] unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Verhältnisse“<sup>57</sup> und stellt dieser Form des Theaters das Straßentheater, die Studentenbewegungen und Proteste entgegen, die „direkte politische Aktion“<sup>58</sup> ermöglichen. Das Theater in seiner institutionalisierten, traditionellen Form ist für Handke kein geeigneter Ort, gesellschaftlich relevante Themen anzusprechen, denn „alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, [wird im Theater] *Spiel* [...] [das Theater] taugt nichts zu Lösungsvorschlägen.“<sup>59</sup> Peter Handke schreibt weiter: „Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung scheint mir unbrauchbar für eine gesellschaftliche Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen“<sup>60</sup> und nennt als Alternative eine Reihe von Orten, an denen Theater stattfinden kann und soll: „Es gibt jetzt das Straßentheater, das Hörsaaltheater, das Kirchentheater [...], das Kaufhaustheater, etc.: es gibt nur nicht mehr das Theatertheater – jedenfalls nicht als Mittel zur unmittelbaren Änderung von Zuständen.“<sup>61</sup>

In seinem Aufsatz „Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater“ kritisiert Handke Formen des Straßentheaters, die lediglich nachspielen und dem Publikum Vergangenes zeigen, anstatt ihnen Mögliches zu präsentieren<sup>62</sup>. Er vergleicht es sogar mit dem institutionellen Theater, von dem sich das Straßentheater eigentlich abgrenzen und unterscheiden möchte. Er lehnt ab, Straßentheater als Institution und in der Mehrzahl zu sehen und zu beschreiben, es gibt nicht „die Straßentheater“, sondern „das Straßentheater“<sup>63</sup>.

Nach der Zeit der späten 1960er Jahre bleibt der Name „Straßentheater“ bestehen und der Begriff erweitert sich, indem er alle Arten von Performances beschreibt, die auf der Straße aufgeführt und dargestellt werden. Langsted spricht hier sogar von einer „extension of the term ‚Street Theatre‘“<sup>64</sup> und problematisiert diese Erweiterung, da laut ihm der Terminus im Laufe der Zeit sehr generalisierend benutzt wird und somit seine Ursprungsbedeutung verschwimmt. Astrid Seitinger positioniert den Ursprung von Straßentheater – im Sinne von Theater auf der

---

<sup>57</sup> Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2010, S. 52.

<sup>58</sup> Ebd. S. 53.

<sup>59</sup> Handke, Peter, „Straßentheater und Theatertheater“ in: ders., *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 303-307, hier S. 305.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd. S. 306.

<sup>62</sup> vgl. Handke, Peter, „Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater“, in: Rudolf Sievers (Hg.), *1968 – Eine Enzyklopädie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 239-243, hier S. 241.

<sup>63</sup> ebd. S. 239.

<sup>64</sup> Vgl. Langsted, Jorn, „Is street theatre theatre?“, S. 9.

Straße – viel weiter in der Vergangenheit: „Herumziehende Gaukler, Jongleure, Feuerschlucker, Jahrmarkttheater im Mittelalter, Commedia-Dell’Arte-Künstler sowie Agitprop-Gruppen der Weimarer Republik prägen das Bild des Straßentheaters.“<sup>65</sup> Es ist unumstritten, dass es die Kunst des Theaters auf den Straßen oder im öffentlichen Raum schon seit langer Zeit gibt (siehe Kapitel 2.2.1.), der konkrete Begriff „Straßentheater“ erscheint jedoch tatsächlich erst mit den Studententheatergruppen der 1960er Jahre<sup>66</sup>.

Auch heutzutage ist der Spielort des Straßentheaters die Straße – oder in Erweiterung der öffentliche Raum<sup>67</sup>: Parks, Schulen, Banken, Kirchen, Hotels, Bahnhöfe, Restaurants sind nur einige Beispiele von Spielstätten, die in Stücken und Inszenierungen einbezogen werden. Somit kann die Form des Straßentheaters klar dem institutionalisierten Theater gegenübergestellt werden. Wie alle zuvor thematisierten und behandelten Theaterformen „stellt sich [das Straßentheater] auf die gleiche Ebene mit dem Publikum und bricht dabei die vierte Wand auf.“<sup>68</sup> Spannend ist im Straßentheater zusätzlich, dass sich Straßen nie einander gleichen: laut, voll, ruhig, versteckt, historisch, anonym, mit Gebäuden, Bäumen oder Brunnen geschmückt, sind nur einige Attribute, die eine Straße aufweisen kann. Mit diesen starken Variationen und unterschiedlichen Szenerien der Straße kann das Straßentheater arbeiten und von ihnen Gebrauch machen, wodurch Eintönigkeit oder Langeweile vermieden werden können: „Alles, was von ‚außen‘, vom Umfeld der Straße und dem Publikum kommt, wird aufgenommen, und es wird damit agiert. Dadurch entsteht auch eine gewisse Spannung, die sich im Optimalfall die ganze Aufführung hält.“<sup>69</sup> Doch verbirgt auch diese Theaterform Herausforderungen und Schwierigkeiten: Eine der größten ist der Lärmpegel, der auf der Straße nicht kontrollierbar oder vermeidbar ist: „Der größte Konkurrent beim Wettbewerb um die Aufmerksamkeit des Publikums ist die Straße selbst. Autolärm, Kindergeschrei oder andere Vorgänge lenken schnell vom eigentlichen Theatergeschehen ab.“<sup>70</sup> Hinzu kommen Wetterbedingungen, mögliche Baustellen oder andere Störfaktoren, die sich auf der Straße spontan und überraschend ergeben können.

Eine weitere Besonderheit und durchaus ein Vorteil des Straßentheaters ist die Heterogenität des Publikums. Bei diesem Punkt kommt es darauf an, ob das Publikum eines ist, das

---

<sup>65</sup> Seitinger, Astrid, „Straßentheater – Schmelztiegel der Formen“, *Maske und Kothurn Vol. 40(2)*, 1994, S. 67-76, hier S. 67.

<sup>66</sup> Vgl. Ebd., S. 67.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd., S. 68.

<sup>68</sup> Ebd., S. 70.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

Eintrittskarten gekauft hat und bewusst von Anfang bis Ende dabei ist, oder ob das Straßentheater ohne Kartenverkauf stattfindet und nur zufällige, willkürliche oder neugierige Passanten Zuschauer sind, wobei beim ersten Fall (Zahlpublikum) nicht ausgeschlossen – und sogar geläufig und normal – ist, dass sich beide Arten von Zuschauern mischen. So oder so wird das Publikum von Straßentheater durch einen hohen Grad an Heterogenität charakterisiert:

„Das Publikum des Straßentheaters ist die breite Masse der Straße, Menschen nach der Arbeit, am Weg von einer Arbeit zur nächsten, beim Einkaufen, Spaziergehen, gestreift, entspannt, gut gelaunt oder schlecht und meist ohne Erwartung einer Theaterperformance. Und das ist die große Chance des Straßentheaters. Es überrascht, es unterbricht, es konfrontiert, oder es unterhält ganz einfach. Und es ist direkt dort, wo die Menge ist: in den Einkaufsstrassen, auf belebten Plätzen, in Fußgängerzonen. Es kommt zum Publikum und nicht umgekehrt.“<sup>71</sup>

Man kann also davon ausgehen, mit Straßentheater eine viel größere und breitere Masse von Menschen von verschiedenen Schichten zu erreichen, als in einem privaten, geschlossenen Raum, den nur eine bestimmte Art und Schicht von Menschen besuchen. Durch diese große Anzahl an Passanten und zufälligen Situationen wird es aber den Schauspielern und Akteuren erschwert, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen und zu behalten, da viele ablenkende Situationen als Konkurrenz fungieren. Langsted spricht hier von einer „aesthetic of interruption“<sup>72</sup>, die die Schauspieler haben müssen, um die Aufmerksamkeit auf sich und ihre Aktionen zu lenken. Diese Form von Theater wirkt sich also nicht nur auf die Zuschauer aus, sondern auf die Schauspieler und ihren Stil.

Mit all diesen Besonderheiten und Vorteilen, die aber auch Herausforderungen und Schwierigkeiten mit sich bringen, ist und bleibt die Form des Straßentheaters eine eigene und durchaus besondere Form des Theaters, da durch sie „ein Theaterschaffen möglich [wird], das jenseits der festgefügt Hierarchien der Stadt- und Staatstheater sowie der kommerziellen Kleinbühnen vielfältige, neue Entwicklungen in der Theaterkunst hervorbringen kann.“<sup>73</sup>

#### **4.5. Stationentheater bei ARASH // Heimkehrer – Begriffserklärung**

Die theatrale Form in *ARASH // Heimkehrer* bedient sich der Ideen der Avantgardisten und Neo-Avantgardisten, indem sie sich auch an Orten abspielt, die ursprünglich nicht für Theater konzipiert sind (zum Beispiel Straßen, Brücken, Kanäle, Hauseingänge, eine Wohnung, eine

---

<sup>71</sup> Ebd., S. 69.

<sup>72</sup> Langsted, „Is street theatre theatre?“, S. 12.

<sup>73</sup> Seitinger, „Straßentheater – Schmelztiegel der Formen“, S. 69.

Bar u.v.m.). Auch das vorher erläuterte Merkmal des Environmental Theatres, das darin besteht, die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufzulösen und beide Gruppen gleichzusetzen, findet sich in der Inszenierung wieder: Durch das Fehlen einer Bühne und einer physischen Trennung zwischen Schauspieler und Publikum entsteht wie im Straßentheater keine vierte Wand und die Zuschauer können sich in jeder Szene unter die Schauspieler mischen und das Geschehen in intimer Nähe betrachten. Oftmals werden auch die Zuschauer Teil der Szene, zum Beispiel wenn Sie von den Schauspielern etwas gefragt oder aufgefordert werden, ein Lied zu singen. Es findet also eine bewusste Miteinbeziehung der Zuschauer in der Inszenierung statt (schon in den ersten Sätzen wendet sich Arash an sein Publikum, um diesem zu erklären, wie die Audiogeräte funktionieren und klarzustellen, dass sie nun einen gemeinsamen Spaziergang unternehmen werden und dass er nicht viel Zeit hat<sup>74</sup>) und eine aktive Partizipation der Zuschauer wird ebenfalls erwartet. Wie im Environmental Theatre werden die Zuschauer von *ARASH // Heimkehrer* vor einen multi-focus gestellt: es passieren oftmals zu viele Aktionen und Geschehnisse simultan, als dass das Publikum alles mitbekommen könnte. Der Zuschauer muss also selektieren und selbst entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit lenkt. Man kann die Geschehnisse, vor denen das Publikum steht, in drei Ebenen unterteilen:

**a)** Aktionen, die die Handlung des Stückes darstellen und von den Schauspielern geprobt wurden und jeden Abend – bis auf Ausnahmen – gleich gespielt werden.

*Beispiel:* Szene 4: Arash trifft Daniel und diskutiert mit ihm über Datenschutz und staatliche Überwachung (die Szene steht im Textbuch wurde geprobt und ist im festen Ablauf der Inszenierung).

**b)** Aktionen, die sich durch zufällige Geschehnisse eines bestimmten Abends ergeben und mit denen die Schauspieler des Stückes spielen, beziehungsweise darauf reagieren.

*Beispiel:* Ein Zuschauer kommentiert eine Szene und ein Schauspieler geht darauf ein (Text und/oder Aktionen werden improvisiert, befinden sich aber immer noch unter der Kontrolle der Schauspieler).

---

<sup>74</sup> Diese Anmerkung von Arash an seine Zuschauer/ Begleiter bezieht sich auf die später stattfindende Abschiebungs-Szene. Er meint, er habe nicht viel Zeit, weil er spürt oder befürchtet, dass er demnächst wieder zurück in den Iran geschickt wird.



c) Geschehnisse, die außerhalb des Universums des Stückes geschehen, nicht von den Schauspielern initiiert oder gar beachtet werden, sondern durch Außenstehende entstehen (Publikum oder Passanten).

*Beispiel:* Neben einer Spielszene stehen zwei Passanten, die laut streiten. (Aktion, die unabhängig von der Inszenierung geschieht und auch nicht in diese miteinbezogen wird).

Durch diese Vielfalt an Ebenen von Geschehnissen entfalten sich jeden Abend eine große Menge an Aktionen, die von den Zuschauenden beachtet werden können – oder auch nicht. Das entscheidet jeder Zuschauer selbst. Natürlich gibt es Aktionen, die mehr ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als andere, aber es bleibt ein Fakt, dass jeder Zuschauende am Ende eines Abends niemals genau dieselbe Sammlung an Aktionen und Geschehnissen gesehen haben wird, als ein anderer Zuschauender.

Dadurch, dass die Vorstellungen auf der Straße, in der Öffentlichkeit stattfinden, ist es nicht auszuschließen – und es war auch ohne Ausnahme jeden Abend der Fall –, dass auch Menschen, die keine Karte gekauft haben und somit nicht zu den 35 Personen zählen, die Arash den ganzen Abend begleiten, auf die Aktionen des Stückes aufmerksam werden. Es kann nicht vermieden werden, dass Menschen stehenbleiben, zuhören, das Geschehen kommentieren, Fragen stellen oder gar von Station zu Station mitgehen. Doch das ist keine Schwäche, sondern ein großer Vorteil dieser theatralen Form, denn somit wird eine große Anzahl an Menschen auf die Inszenierung, aber auch auf die wichtige realpolitische Thematik des Stückes aufmerksam. Man erreicht als Regisseur mehr Menschen und das Publikum wird durch diese neugierigen, spontanen Überraschungs-Zuschauer heterogener.

Das Stationentheater-Projekt *ARASH // Heimkehrer* kann wie folgt definiert und beschrieben werden: Inszenierung eines in Straßen und auf Plätzen Wiens stattfindenden Stückes, das in verschiedene – geographische sowie szenische – Stationen geteilt ist, zu denen die Zuschauer zu Fuß geführt werden. Zwischen den Stationen werden Audiospuren abgespielt, die für die Zuschauer über Kopfhörer zu hören sind. Durch die Besonderheit der Spielorte wird nicht auf einer Bühne gespielt, sondern auf Parkbänken, Gehsteigen, Plätzen, in Wohnungen, einer Bar der vor Hauseingängen. Dadurch zerbricht die vierte Wand und die Zuschauer sowie das Geschehen der Stadt und der Passanten werden in die Geschichte und das Spiel miteinbezogen. Durch die nicht-Unterbrechung, sondern das Weiterleben der Straßen und dem städtischen Alltag entsteht eine besondere Atmosphäre und auch Passanten werden auf das Spiel und die Geschichte Arashes aufmerksam, wodurch eine starke Heterogenität des Publikums – Zahlpublikum und Passanten – entsteht.

## 5. Inszenierungsanalyse ARASH// Heimkehrer

### 5.1. Zur Methode

Eine Inszenierungsanalyse kann unterschiedlich vorgenommen werden: es gibt diverse Methoden und Vorgehensweisen, und seit es Theater gibt, gibt es Auseinandersetzungen und Vorschläge, wie man am besten eine solche Inszenierungsanalyse unternimmt. Die bekanntesten und am häufigsten benutzten Werke und Modelle der Analyse sind die von Jürgen Kleindiek (1973: *Zur Methodik der Aufführungsanalyse*), Erika Fischer-Lichte (1983: *Die Aufführung als Text/ Semiotik des Theaters. Eine Einführung*), Guido Hieß (1993: *Der theatralische Blick, Einführung in die Aufführungsanalyse*) und Christopher Balme (2008: *Einführung in die Theaterwissenschaft*). Kleindiek unterscheidet zwischen der Verlaufsanalyse – eine chronologische Segmentierung und Beschreibung der Inszenierung, bei der die Figuren und ihre Handlungen und Requisiten den Schwerpunkt bilden – und der Strukturanalyse – die nicht chronologisch, sondern quer durch die Inszenierung arbeitet und verschiedene Ebenen der Inszenierung analysiert. Fischer-Lichte spricht ebenfalls von einer Strukturanalyse, mit der sie eine Segmentierung der Inszenierung in verschiedene Ebenen fordert (zum Beispiel Raum, Figuren, Handlung). Hieß wiederum spricht von einer Transformationsanalyse, bei der die Beschäftigung mit dem Theatertext im Mittelpunkt steht und die Schritte vom Text zur Inszenierung analysiert werden. Balme unterscheidet zwischen einer prozessorientierten Analyse, in der der Entstehungsprozess im Mittelpunkt steht, einer produktorientierten Analyse, in der die Inszenierung als fertiges ästhetisches Produkt angesehen wird, und einer ereignisorientierten Analyse, bei der der Ablauf der Aufführung und die Interaktion zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum thematisiert wird<sup>75</sup>.

In den zuvor angerissenen Werken wird meist nicht von einer Inszenierungsanalyse, sondern von einer Aufführungsanalyse gesprochen. Der Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen ist einfach erklärt: Eine Aufführungsanalyse beschäftigt sich mit einer bestimmten Aufführung eines Stückes, die an einem einzigen Abend stattgefunden hat und somit einmalig und nicht eins zu eins wiederholbar ist. Eine Inszenierungsanalyse beschäftigt sich mit der Inszenierung eines Stückes mit dem Gesamtkonzept und somit dem geplanten Geschehen für alle Aufführungen. Trotz der Unterschiede zwischen den Begrifflichkeiten sind die Modelle von Kleindiek, Fischer-Lichte und Hieß für eine Inszenierungsanalyse ebenfalls vollständig

---

<sup>75</sup> Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S: 89 f.

anwendbar, da es im Prinzip für die Theorie, die Modell-Erklärung keine Rolle spielt, ob eine Aufführung oder eine Inszenierung analysiert werden.

Zur Inszenierungsanalyse können verschiedene Quellen verwendet werden. Im Fall dieser Arbeit wurden folgende benutzt: Regiebuch, Interviews, Kritiken, Aufführungsfotos sowie Probenbeobachtungen, schriftliche Notizen und Dokumentationen.

Die folgende Analyse kann in Balmes Worten als produktorientiert und ereignisorientiert beschrieben werden, da nicht der Entstehungsprozess thematisiert wird, sondern die fertige Inszenierung, der Ablauf der Abende und die Beziehung des Publikums zu Schauspielern, Raum und Handlung. In Kleindieks und Fischer-Lichtes Worten kann diese Analyse als Strukturanalyse bezeichnet werden, da weder chronologisch vorgegangen wird, noch der Theatertext mit der Inszenierung verglichen wird. Vielmehr scheint es bei dieser Inszenierungsanalyse angebracht, einzelne Szenen und Elemente herauszugreifen, diese in Schwerpunkte, bzw. Themenblöcke unterzuordnen und schließlich zu analysieren. Diese Schwerpunkte sind Raum, Zeit, Figuren, Musik, Gehen und Zuschauer.

## **5.2. Ästhetische Raumstrategien**

### **5.2.1. Raum vs. Ort**

Raum und Ort sind zwei Begriffe die auf den ersten Blick und ohne längere Auseinandersetzung und Analyse ähnlich klingen können. Selbstverständlich haben sie nicht dieselbe Bedeutung und schon lange beschäftigen sich Historiker, Soziologen oder Philosophen mit ihnen. Der französische Kulturphilosoph Michel de Certeau wird in diesem Zusammenhang am häufigsten zitiert. Er beschreibt den Unterschied zwischen Raum und Ort wie folgt:

„ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] ein Raum entsteht, wenn man Richtungs-vektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“<sup>76</sup>

Nach dieser Definition lässt sich festhalten: Ein Ort ist ein bestehender, lokalisierbarer Platz, ein Raum entsteht durch die Interaktion von Menschen in oder an einem Ort. De Certeau schreibt: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die

---

<sup>76</sup> De Certeau, Michel, *Die Kunst des Handelns / L'invention du quotidien*, aus dem Fzr. Übers. v. Ronals Voullié, Verlin: Merve Verlag 1988, S. 217 f.

Straße [...] durch die Gehenden in einen Raum verwandelt“<sup>77</sup> und weiter: „jeden Tag durchqueren und organisieren sie [die Menschen] die Orte; sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind Durchquerungen des Raumes.“<sup>78</sup>

Brigitte Marschall schreibt: „Erst im Akt des Gehens, des Auswählens der Handlungsmöglichkeiten, wird aus dem Ort (lieu) ein Raum (espace).“<sup>79</sup> Was Ort und Raum unterscheidet ist, dass ein Ort (physische) Grenzen hat, und es können sich einzelne Orte nur nebeneinander befinden, sodass nie zwei Orte an derselben Stelle existieren können. Beim Raum jedoch ist das möglich, da er wandlungsfähig ist und weder eindeutig noch genau zuordenbar ist. In De Certeaus Worten: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“<sup>80</sup>

Diese Begriffserläuterungen und -Einordnungen lassen sich auch auf das Theater beziehen. Diesbezüglich schreibt Theaterwissenschaftler Jens Roselt, dass „Theater Orte sind, an denen durch die Platzierung von Zuschauern und Akteuren bzw. deren Syntheseleistungen Räume konstituiert werden. Der Raum [...] entsteht als Koproduktion von Schauspieler\*innen und Zuschauern an einem Ort.“<sup>81</sup> Hier ist es genauso der Fall, dass der Ort geographische, physische Gegebenheit ist, und der Raum durch menschliche Interaktion – hier zwischen Zuschauer und Akteuren – entsteht: “in the theatre, it is the presence of the actors that makes the space meaningful.”<sup>82</sup>. Theater ist womöglich die einzige Kunstform, in der ein und derselbe Begriff für die Kunst an sich und den Ort, das Gebäude, in dem die Kunst stattfindet, verwendet wird: „Theater“.

Auch im Theater ist Raum ein vielfältiger Begriff und spielt eine große Rolle. Raum ist ebenfalls schon lange und häufig Thematik von Analysen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Inszenierungen und Theaterstücken. Es gibt zahlreiche Theoretiker,

---

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd. S. 215.

<sup>79</sup> Marschall, Brigitte, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“ in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenographie*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009 S. 171-187, hier S. 174 f.

<sup>80</sup> De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 218.

<sup>81</sup> Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.72.

<sup>82</sup> McAuley, Gay, *Space in Performance, Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, Mich.: Univ. of Michigan Press 2000, S. 90.

die eine Unterteilung der Raumkategorien erstellt haben. Im Folgenden werden einige dieser Einteilungen von Raum im Theater dargelegt.

Max Hermann unterscheidet zwischen dem realen Theaterraum und dem erlebten Raum. Ersterer ist der Raum, in dem sich Zuschauer, Schauspieler, Mitarbeiter usw. tatsächlich befinden. Im traditionellen, institutionalisierten Bühnentheater ist das der Zuschauerraum, sowie die Bühne. Der sogenannte erlebte Raum ist für Hermann „ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt [...], ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“<sup>83</sup> Manfred Pfister unterscheidet ebenfalls zwischen diesen beiden Räumen, nennt sie aber „realer Bühnenraum“ und „fiktiver Schauplatz“<sup>84</sup>. Elke Platz-Waury nennt drei Kategorien des Raumes im Theater: den dramatischen Raum – das, was auf der Bühne sichtbar ist –, den gedachten Raum – auf ihn wird in der gesprochenen Rede verwiesen, er ist nicht zu sehen, sondern man stellt ihn sich vor – und den Zuschauerraum<sup>85</sup>. Christopher Balme unterscheidet zwischen vier Raum-Arten im Theater: zusätzlich zum dramatischen Raum nennt er den szenischen Raum – den Bühnenraum mitsamt Requisiten Kulissen und Dekors –, den theatralen Raum – die architektonischen Gegebenheiten des Theatergebäudes – und den ortsspezifischen Raum, mit der er die Situierung des Theaters innerhalb des kulturellen Lebensraumes der Zuschauer meint<sup>86</sup>, denn es schwingen bei einem Besuch im Theater immer eine soziale und gesellschaftliche Komponente mit. Gay MacAuley unterscheidet zwischen „physical and fictional space“<sup>87</sup>. Unter physical space fallen „stage space“<sup>88</sup> – die ganz objektive Bühnenfläche mit ihrer Breite und Länge – und „presentational space“<sup>89</sup> – der Gebrauch, der je nach Inszenierung von der Bühne gemacht wird, inklusive Dekor, Licht, Bühnenbilder, Requisiten. Mit „fictional place“ ist der Raum gemeint, der auf der Bühne dargestellt, repräsentiert und erwähnt wird<sup>90</sup>.

---

<sup>83</sup> Herrmann, Max: "Das theatralische Raumerlebnis", in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 501–514, hier S. 502.

<sup>84</sup> vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink Verlag 1994, S.45.

<sup>85</sup> vgl. Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1980, S.17.

<sup>86</sup> vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 136.

<sup>87</sup> McAuley, *Space in Performance*, S.28.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd.

### 5.2.2. Darstellung des Raumes in *ARASH // Heimkehrer*

In der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer*, die sich außerhalb des institutionalisierten Theatergebäudes mitsamt seiner gesellschaftlichen Bedeutung und all den dazugehörigen Räumen – wie dem Zuschauerraum, dem Foyer, den Garderoben, den Toiletten etc. – abspielt, sind die Spielorte sehr speziell und der Raum – einerseits der Raum, der bespielt wird, andererseits der Raum, der dargestellt wird – wird auf eine ungewöhnliche Weise benützt.

Um nochmals auf die Unterscheidung zwischen den Begriffen Ort und Raum zurückzukommen, bezeichnet bei *ARASH // Heimkehrer* der Ort den geographischen Platz, an dem man sich in der Stadt und im Bezirk während der jeweiligen Szene gerade befindet, der Raum entsteht durch die Anwesenheit der Zuschauer, der Schauspieler und durch das Agieren.

Die im vorherigen Kapitel aufgezählten Begrifflichkeiten für Raum im Theater sind bei dieser Inszenierung schwer anzuwenden, da all diese Begriffe sich auf das traditionelle Bühnentheater, das klassische Theatergebäude, die traditionelle Institution beziehen. Doch auch wenn diese Begrifflichkeiten bei *ARASH // Heimkehrer* nicht im klassischen Sinne benutzt werden können, ist es interessant, sie von ihrer ursprünglichen Bedeutung zu lösen und einen Versuch zu machen, sie auf die Inszenierung anzuwenden. Wendet man die Begriffserläuterungen und -Unterordnungen für die Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* an, verschwimmen die Grenzen zwischen den ursprünglich in ihren Definitionen klar abgegrenzten Begriffen. Es ist aber trotzdem möglich und durchaus interessant, diesen Vergleich vorzunehmen, da dies viel über die Form der Inszenierung von Natalie Ananda Assmann aussagt.

Die Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* bedient sich einer anderen, neuen Art, sich den Raum anzueignen, als es im Literaturtheater üblich ist. Durch das Spielen im öffentlichen Raum gibt es genau genommen keinen Zuschauerraum, wie ihn Elke Platz-Waury in ihrer Klassifizierung des Raumes im Theater thematisiert: Die Zuschauer stehen oder sitzen in den Szenen um die Schauspieler herum, hinter oder gegenüber ihnen, das wird ihnen (bis zu einem gewissen Maße, da die Akustik und die Sichtbarkeit immer im Vordergrund stehen) selbst überlassen. Der Erfahrung nach stehen die Zuschauer anfangs immer – etwas eingeschüchtert – mit einem Sicherheitsabstand zu den Darstellern. Nach mehreren Aufforderungen, näher zu kommen, wird das Eis – oder die sogenannte vierte Wand – aber durchbrochen und das Publikum traut sich näher an das Geschehen heran. Um bei Max Hermanns Worten zu bleiben, unterscheiden sich bei *ARASH // Heimkehrer* der reale Theaterraum und der erlebte Raum – oder in Manfred Pfisters Worten der reale Bühnenraum und der fiktive Schauplatz – stark voneinander. Diese Unterscheidung der Räume kommt aber nicht durch große Bühnenbilder

oder Dekors zustande, sondern lediglich durch die Kontextualisierung. Wie eine Parkbank zu einem Bett, eine Hauswand zu einem Badezimmer oder ein kleiner Park zu einem Wohnzimmer wird, wird in dieser Arbeit später noch thematisiert. An dieser Stelle sei lediglich festgehalten, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen dem visuell sichtbaren, realen Raum und dem Raum, der mit theatralen Mitteln durch Schauspieler und Handlung erschaffen wird, besteht. Es ist nichts Neues, dass sich der theatrale Raum und der szenische Raum voneinander unterscheiden, denn auch im klassischen Bühnentheater wird die Bühne für jede Produktion eigens verschleiert, dekoriert, eingerichtet und ein der Inszenierung individueller Raum wird erschaffen. Bei *ARASH // Heimkehrer* fällt dieser Unterschied aber durchaus mehr auf, da der gegebene Raum kein Theatergebäude ist – von dem erwartet wird, dass es verändert werden kann –, sondern vielmehr aus „neutralen“ Orten des alltäglichen Lebens besteht. Zusätzlich ist es beeindruckend, wie mit solch wenigen (dekorativen und verkleidenden) Elementen ein neuer, vom ursprünglichen Kontext des Ortes so losgelöster und unterschiedlicher Raum geschaffen wird. David Roesner beschreibt die Auswirkung der theatralen Mittel – beispielsweise auf einen neutralen Ort – wie folgt:

„Auch hier darf man den Ort, an dem sie [Theateraufführungen] stattfinden, nicht mit dem Raum, den sie bedeuten, verwechseln. Schließlich wirkt jede Bewegung von Personen und Objekten, jede Veränderung des Lichts und der Akustik unmittelbar auf den Raum ein, auch wenn der Ort selbst unangetastet bleibt.“<sup>91</sup>

Auch der von Platz-Waury benannte „gedachte Raum“ ist in der Inszenierung immer wieder vorhanden: beispielsweise wenn Arash mit seiner in Iran lebenden Mutter telefoniert, wenn von dem verstorbenen Nachbarn Josef gesprochen wird, oder wenn Arash seinem Mitbewohner Clemens von seinen Eltern in Iran erzählt. In all diesen Fällen wird von den Schauspielern ein Raum eröffnet, der nicht zu sehen ist, aber auf den in der gesprochenen Rede verwiesen wird, und der somit in die Vorstellung der Zuschauer projiziert wird.

Bei *ARASH // Heimkehrer* werden neutrale Orte bespielt – damit sind Orte gemeint, die weder historisch, noch politisch konnotiert oder aufgeladen sind, und keine besondere Symbolik vorweisen<sup>92</sup>. Das Bespielen solcher neutralen Orte erklärt möglicherweise die einfach mögliche

---

<sup>91</sup> Roesner, David, *Szenische Orte - Mediale Räume*, Hildesheim/Zürich/New-York: Georg Olms Verlag 2005, S. 9.

<sup>92</sup> Von diesen neutralen Orten ausgeschlossen ist selbstverständlich der Innenhof der jüdischen Schule und des psychosozialen Zentrums ESRA in der Tempelgasse, in dem bis 1938 der Leopoldstädter Tempel stand. In der Nacht der nationalsozialistischen Pogrome vom 9. auf den 10. November 1938 wurde diese Synagoge vollständig zerstört. Der große leere Innenhof erinnert daran.

und gut funktionierende Wandelbarkeit der ursprünglichen Orte in – ganz andere – szenische Räume und Geschehen.

Das Spielen im öffentlichen Raum wird nicht nur mit neuen Herausforderungen für das Publikum begleitet (siehe Kapitel 5.7.), auch die Schauspieler stehen unbekannten Schwierigkeiten gegenüber. Der von Guy McAuley benannte „practitioner space“<sup>93</sup>, der alle Bereiche beschreibt, die von den Darstellern frei benutzt werden können (ohne vom Publikum gesehen zu werden), ist im Grunde nicht vorhanden. Vor der Vorstellung können sich die Schauspieler in den Garderoben des Theaters Drachengasse vorbereiten. Vom Beginn des Stückes an ist dieser Rückzugsort aber nicht mehr benutzbar, da die Schauspieler im 2. Bezirk Wiens unterwegs sind. Es sind in der Inszenierung des Stückes weder eine Hinterbühne, noch Künstlergarderoben oder ein Bühneneingang vorhanden und benutzbar. Alles ist offen und unverkleidet, weshalb die Darsteller auf andere, neue, originelle Methoden zurückgreifen müssen, um auf- und abzugehen oder sich zwischen den Szenen umzuziehen.

Auch die Regisseurin steht bei einer solchen Inszenierung vor einer Herausforderung: Wie soll man im öffentlichen Raum, draußen, Innenräume darstellen? Diese Problematik betrifft sieben Szenen, in denen unterschiedliche Arten, mit Raum umzugehen, sowie verschiedene theatrale oder Dekor-Mittel, angewendet werden.

Die ersten drei betroffenen Szenen sind jene, in denen drei der vier Mitbewohner von Arash in die Handlung eingeführt und somit dem Publikum präsentiert werden. Als erstes wird Anna vorgestellt, die in dieser Szene weinend und verzweifelt auf ihrem Bett in ihrem Zimmer sitzt und Arash und den Zuschauern von ihrem Liebeskummer und ihren Beziehungsproblemen erzählt. Ihr Zimmer wird sehr minimalistisch dargestellt: Sie sitzt auf einer Parkbank, neben ihr eine Bluetooth-Box, aus der Musik zu hören ist und fünf im Wind flatternde herzförmige, rote Luftballons. Der Umriss ihres Zimmers wird mit weißem Klebeband auf dem (Straßen-) Boden aufgeklebt, sowie die Wörter *ANNAS ZIMMER* in Blockbuchstaben. An der kürzeren Seite des Klebebandes wird eine Lücke gelassen, die als Tür fungieren soll. Durch diese Tür tritt Arash zu Beginn der Szene ein. In der zweiten Szene wird Daniel eingeführt, der auf einer niederen Mauer sitzt, vor der sich ebenfalls ein – deutlich kleinerer – Umriss aus Klebeband befindet, in dem nur das Wort *DANIEL* Platz hat. Auch hier ist eine „Tür“ von Klebeband freigelassen worden, um ein- und auszutreten. Daniel sitzt auf der Mauer, seinen Rucksack und sein Skateboard neben sich, bis Arash sich zu ihm gesellt und ein Gespräch über Datensicherheit

---

<sup>93</sup> McAuley, *Space in Performance*, S.64.



und staatliche Überwachung führt. Im Anschluss lernt das Publikum auch Eva kennen, die mit einem Glas Wein in der Hand und einer Einkaufstasche vor einer Hausmauer steht und sich bei Arash über den Nachbarshund beschwert. Auch hier umrahmt sie ein relativ großer Bereich aus Klebeband, ebenfalls mit Tür-Lücke und den Worten *BADEZIMMER*. Bei diesen drei aufeinander folgenden Szenen fällt auf, dass sie szenisch und optisch sehr ähnlich gehalten und inszeniert sind. Der plakative Minimalismus, der in diesen Szenen heraussticht, hat etwas Komisches und ist für jeden Zuschauer zu verstehen. Es wird nicht versucht, die (Ausgangs-) Orte zwanghaft und perfekt zu verschleiern oder zu verkleiden. Die Szenerie wird durch einige Sätze und Kommentare der Darsteller thematisiert, wodurch eine gewisse Ironie und Komik entsteht: Arash fordert das Publikum in der Szene mit Anna auf, bitte „draußen“ zu warten, da es Anna nicht gut geht, dabei trennen das Publikum und Anna auf ihrem „Bett“ nur ein kleiner Streifen weißes Klebeband, wodurch alles zu hören und zu sehen ist. Auch Daniel reflektiert die Situation, indem er auf Arashes Frage, wie es ihm gehe, antwortet, dass es ihm, abgesehen davon, dass Menschen durch sein winziges Zimmer laufen – gemeint sind fremde Passanten, die sich auf dem schmalen Gehsteig „durch“ Daniels Zimmer schlängeln müssen – ganz gut ginge. Auch am Ende der Szene spricht er die Zuschauer an und erklärt, dass menschliche Wesen durch die „Tür“ müssen, Zauberer aber gerne durch die „Wände“ wandern können.

Eine weitere, bezüglich der Thematik des Spielens im öffentlichen Raum erwähnenswerte Szene ist die Osterszene (Szene 12). Hier stehen die Darsteller in einem kleinen, durch einen Zaun abgegrenzten, Grünbereich zwischen zwei Häusern. Schnell wird klar, dass dieser Grünbereich das Wohnzimmer der Wohngemeinschaft darstellt. Es wird gemeinsam Ostern gefeiert, bis Arash von seinen Mitbewohnern einen Brief überreicht bekommt, der einen negativen Asylbescheid enthält. Durch den Zaun – der jetzt die Aufgabe des weißen Klebebands einnimmt – ist die Szenerie abgegrenzt, ohne dass irgendeine Art von Bühne vorhanden ist. Keinerlei Requisiten, die das Wohnzimmer der WG darstellen, sind vorhanden, nur ein echter, auf dem Platz gepflanzter Baum und die Darsteller selbst. Es gibt keine Objekte oder Dekors, die den Ort erklären. Das Verständnis geschieht allein durch das Gespielte in der Szene. Und auch, wenn nicht jeder Zuschauer versteht, wo genau sich die Szene abspielt, hat das keinen Einfluss auf die Essenz des Inhaltes der Szene. Hier sind die Aktionen und Worte der Schauspieler weit wichtiger und präsenter als der Schauplatz. Auch die Szene 20, in der die Misshandlung und Abschiebung von den drei Arash-Figuren dargestellt wird, ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Hier ist das Geschehen ebenfalls durch ein weißes Klebeband auf dem Boden von der restlichen Welt abgegrenzt. Die Fläche ist aber viel größer und diesmal gibt es keine Lücke oder „Tür“. Es gibt nämlich für Arash keinen Ausweg, kein Entkommen vor

seinem grausamen Schicksal. Das Geschehen in dem abgegrenzten Bereich (eine genaue Beschreibung wird im Kapitel 5.3.2. vorgenommen) stellt einerseits eine private Lebenslage – Arashs Leben, Alltag und Werdegang – dar, thematisiert gleichzeitig aber auch ein breiteres, größeres Problem unserer Gesellschaft – Abschiebungen, Rassismus, Ausgrenzung, Misshandlungen. Dass das abendliche Spazieren und das gemütliche Aufhalten von Passanten am Donaukanal durch diese abgegrenzte Szenerie nicht aufgehalten oder abgebrochen wird (bis auf einige neugierige Passanten, die stehenblieben, machten die Menschen mit dem, was sie gerade taten, tatsächlich weiter), ist aus der Perspektive der Zuschauer noch schockierender. Diese stehen auf der Schwedenbrücke und haben die volle Sicht auf das theatrale Geschehen, das inmitten des alltäglichen Lebens stattfindet. Dass keiner versucht, einzugreifen und die größte Handlung vonseiten der Außenstehenden bloßes Gaffen ist, gibt dem Publikum zu verstehen, dass auch das der Realität entspricht: Es wird in der Gesellschaft nicht viel gegen die Abschiebungspolitik unternommen.

Was die Darstellung von Räumen angeht, spielt die Inszenierung also in den meisten Fällen viel mit der Fantasie und dem Vorstellungsvermögen seiner Zuschauer und verlässt sich darauf, dass nicht alles ganz realistisch und genau genommen wird. Dies ist eine unkonventionelle und mutige Arbeitsweise, funktioniert aber einwandfrei und holt die Zuschauer aus ihrer gewohnten Realismus-Einstellung. Die Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* arbeitet gegen diesen gezwungenen Realismus und bricht diese konventionelle Art des Theaterspielens auf.

Als Gegenbeispiele können die beiden Szenen, die (wirklich und physisch) in der Wohngemeinschaft stattfinden, genannt werden: In der Weihnachtsszene im Wohnzimmer (Szene 16) und der Szene mit Eva und Arash im Badezimmer (Szenen 13 und 14) wird eine existierende Studenten-Wohngemeinschaft im zweiten Wiener Gemeindebezirk als Spielort gewählt. So sind Spielort und gespielter Raum identisch.

Insgesamt ist festzuhalten, dass mit *ARASH // Heimkehrer* eine besondere Art geschaffen wird, den Raum zu bespielen und mit ihm umzugehen. Durch die Mischung aus konstruierten Schauplätzen und für die Inszenierung genutzten privaten Wohnräumen entsteht ein bunter Fächer an Spielformen und szenischen Orten, die im Laufe des Stückes abwechselnd eingesetzt werden.

### **5.3. Figuren im Stück**

#### **5.3.1. Figurenkonfiguration**

Die Figuren des Stückes befinden sich teilweise in verschiedenen Zeiten, weshalb ein komplexes Gefüge und verflochtene Beziehungen zwischen den Figuren entstehen. Um eine Übersicht der Figuren und dessen Relationen zueinander zu schaffen, werden die Figuren des Stückes im Folgenden in drei Kategorien eingeordnet: Figuren aus der Gegenwart, Figuren aus der Vergangenheit und Zeitlose Figuren/Verbindungsfiguren.

##### **5.3.1.1. Figuren aus der Gegenwart**

In die Figuren aus der Gegenwart lassen sich die Mitbewohner von Arash einordnen: Anna (gespielt von Lisa Kärcher), Eva (gespielt von Denise Teipel), Clemens (gespielt von Florian Stohr) und Daniel (gespielt von Elias Burckhardt). Sie leben in Wien im Jahr 2018, sind dementsprechend modern gekleidet und lassen sich deutlich der heutigen Zeit zuordnen. Sie halten sich meist in der Wohngemeinschaft auf, doch auch auf der Straße begegnet ihnen Arash immer wieder. Sie haben keinerlei Verbindung zur Vergangenheit oder zu Personen aus der Vergangenheit.

Eine weitere Figur aus der Gegenwart ist die Figur des Identitären (gespielt von Stanislaus Dick), der immer wieder erscheint und auch einen Monolog in der Bar hält. Er ist ein österreichischer Patriot und seine Figur stark an den Mitgliedern der Identitären Bewegung in Österreich angelehnt. Aus diesem Grund ist er in die Gruppe „Figuren aus der Gegenwart“ einzuordnen. Doch ein Merkmal erschwert seine Einordnung in diese Gruppe: Die Stimme dieser Figur ist wiederkehrend in den Audio-Sequenzen zu hören und es wird klar, dass es sich um einen Nazi aus den Jahren Ende 1930, Anfang 1940 handelt: „Da muss auch noch ein junger Bub dabei sein. In diesem Haus wohnen acht Juden, jeweils vier Personen in jeder Wohnung. Durchsucht das ganze Haus, findet den Judenbengel. Er hat sich bestimmt irgendwo versteckt“. Man kann diese Figur daher als Transit zwischen dieser und der nächsten Gruppe sehen, da sie in den Spielszenen in der heutigen Zeit verankert ist, auf Audio Ebene aber in der Vergangenheit. Daraus kann der Zuschauer verstehen, dass die Motive und Ideologien aus der damaligen Zeit heutzutage noch sehr präsent sind.

##### **5.3.1.2. Figuren aus der Vergangenheit**

In diese zweite Gruppe lassen sich die Figuren einordnen, die nicht aus der heutigen Zeit stammen, sondern aus der Vergangenheit: eine Jüdin aus dem Jahr 1938 (gespielt von Lisa Kärcher), eine Jüdin aus dem Jahr 1942 (gespielt von Agnieszka Salamon) und eine arische,

nationalsozialistische Frau – im Folgenden Spitzel-Frau genannt – (gespielt von Monica Anna Cammerlander). Diese Figuren sind optisch klar von den anderen, moderneren Figuren zu unterscheiden: Sie tragen Kleidung aus den entsprechenden Zeiten. Ebenfalls auffällig ist, dass diese Figuren keine konkreten Sprechszenen haben, wie es sonst der Fall für die Figuren aus der Gegenwart ist. Die Stimmen dieser Figuren der Vergangenheit sind zwar in den Audiosequenzen sehr präsent, aber sie führen in Spielszenen keine Dialoge mit anderen Figuren. Auch ein wesentliches Merkmal haben diese Figuren: Sie tauchen ohne klares Schema immer wieder auf und verschwinden wieder. Oft bedeutet das, dass nur sehr aufmerksame Zuschauer die Figuren bemerken. Wesentlich ist, dass die Figuren aus dieser Gruppe immer wieder kurze Interaktionen mit einzelnen Individuen aus dem Publikum veranlassen. Zur Veranschaulichung werden einige Beispiele genannt. Lisa Kärcher, die eine Jüdin aus dem Jahr 1938 verkörpert, dessen Mann ein in Berlin berufstätiger Professor ist, fragt zum Beispiel jemanden aus dem Publikum, ob derjenige einen gewissen Aaron gesehen habe (vermutlich ihr gemeinsames Kind). Agnieszka Salamon spielt eine Jüdin aus dem Jahr 1942, deren Familie schon geflüchtet ist: Sie selbst ist in Wien geblieben, um die letzten Geschäfte des Familienbetriebs zu erledigen und all ihre Habseligkeiten gegen Geld umzutauschen, um ebenfalls zu flüchten, bevor es zu spät ist. Sie versucht jeden Abend, ihren Schmuck an eine Person aus dem Publikum zu verkaufen und kritzelt dabei einen Preis auf einen Zettel. Monica Anna Cammerlander verkörpert eine nationalsozialistische Spitzel-Frau, die alle Geschehnisse oder Namen von Personen, die ihr verdächtig erscheinen, in ein Notizbuch kritzelt. Sie liest jeden Abend verschiedene Liebesbriefe an den Führer laut an das Publikum vor. Diese Arten von Interaktionen sind den Figuren aus der Vergangenheit eigen und verändern die Wahrnehmung der einzelnen Zuschauer, da durch die individuellen Interaktionen nicht jeder dasselbe erlebt. Zusätzlich ist es auch ein Fakt, dass nicht jeder Zuschauer immer dasselbe wahrnimmt. Je nach Aufmerksamkeitsgrad verändert sich die Perzeption auf die Dinge, die um einen herum passieren und ebenfalls verändern sich die Situation von Abend zu Abend, daher ist jeder Abend für jeden einzelnen Zuschauer ein Unikat.

#### **5.3.1.3. Zeitlose Figuren/Verbindungsfiguren**

In der dritten und letzten Gruppe sind die Figuren gesammelt, die entweder keiner bestimmten Zeit angehören, sich in der Zeit zwischen 1938 und 2018 aufhalten oder als eine Art Verbindung zwischen verschiedenen Zeiten fungieren.

Die Figur von Arash wird von drei unterschiedlichen Darstellern gespielt (Alirezah Darynanvad, Johnny Mhanna und Or Alexander Pearl). Es gibt die Titelfigur also drei Mal, jede

unterschiedlich von den anderen zwei. Jeder Arash begleitet eine Zuschauergruppe von 10 bis 15 Personen. Die Individualität der einzelnen Arash-Figuren wird bewusst gelebt und es wird in keiner Weise versucht, alle drei Arash-Figuren identisch darzustellen, sondern darauf geachtet, die Unterschiede der Darsteller herauszuarbeiten und zu unterstreichen. Keiner der drei Arash-Figuren gleicht sich – weder optisch noch charakterlich. Wichtig für die Einordnung in diese dritte Gruppe ist, dass alle Arash-Figuren die Vergangenheit (Wien 1938 bis 1945) und die Gegenwart (Wien 2018) verbinden. Dies geschieht durch die Stimmen, die Arash hört und durch die Reise in die Vergangenheit, in die er sich durch seine Fragen und sein Spazieren begibt. In Arashes Realität vermischen sich beide Welten und somit verschwimmen auch für den Zuschauer die Grenzen zwischen den Zeiten. Die Stimmen in Arashes Kopf sind aus der Vergangenheit und trotzdem haben sie einen großen Einfluss auf seinen Zustand im Hier und Jetzt.

Das kleine Mädchen, das immer wieder – ohne Worte – in verschiedenen Szenen und auf Arashes Wegen erscheint, ist für den Zuschauer zuerst nicht zu identifizieren. Sie malt mit Kreide auf den Boden, spielt mit einem Wollknäuel und ist bis auf die letzte Szene sprachlos. Erst am Ende des Stückes präsentiert sie sich mit ihrem Monolog als eine Reinkarnation von Hannah Arendt. Daher ist sie ebenfalls dieser dritten Gruppe zuzuordnen. Die politische Theoretikerin Hannah Arendt (1906-1975) stammt zwar aus der Vergangenheit, trotzdem wird am Ende des Stückes klar, wie aktuell ihre Worte noch heute sind. Sie spricht Sätze wie „Die Gesellschaft hat mit der Diskriminierung das soziale Mordinstrument entdeckt, mit dem man Menschen ohne Blutvergießen umbringen kann.“<sup>94</sup> Solche Aussagen sind in der heutigen Zeit aktueller denn je und beschreiben sehr gut, was Arash und tausenden von Geflüchteten in Österreich und ganz Europa tagtäglich wiederfährt.

Die Besitzerin der Bar des Odeon-Theater (gespielt von Adva Levi) wird ebenfalls in diese letzte Gruppe eingeordnet, da sie eine „zeitlose Figur“ ist. Dies liegt nicht nur an ihrem zeitlosen Kostüm – ein langes schwarzes Spitzenkleid – sondern auch daran, dass der Ort, an dem sie auftritt und der ihr im Stück gehört (die Bar Spitzer) bewusst ein zeitloser Ort ist. Es wird dort Live-Musik gespielt (Lieder von der iranischen Sängerin Googoosh und von Leonhard Cohen), es stehen Tische und Stühle herum, es gibt Wein, Oliven und Brot und das Publikum kann sich frei im Raum bewegen. Der Ort ähnelt einem Untergrund-Flucht-Café. Dass der Ort zeitlos ist, liegt an seiner Schlichtheit, es stehen einfache Holzstühle und -Tische sowie Kerzenhalter im Raum, mehr nicht. Es könnte 1938 sein, genauso aber auch 2015. Es könnte in Teheran sein,

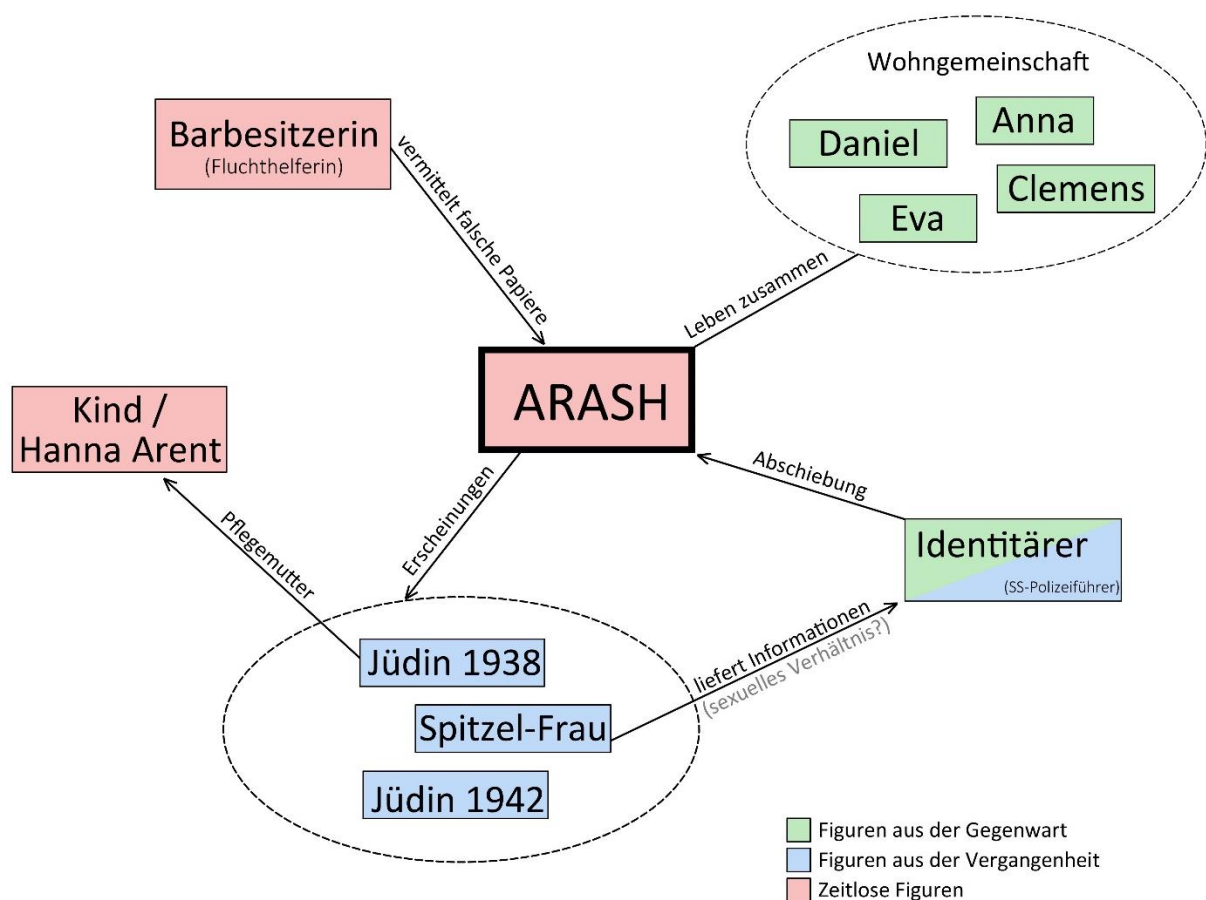
---

<sup>94</sup> Arendt, Hannah, „Wir Flüchtlinge“, in: dies., *Zur Zeit: Politische Essays*, Berlin: Rotbuch 1986, S. 7.

aber ebenso auch in Istanbul oder Budapest. Genauso zeitlos wie dieser Ort ist eben auch seine Besitzerin, die für Arash und einigen Figuren aus der Vergangenheit Papiere fälscht und falsche Pässe verkauft.

### 5.3.2. Figurenkonstellation

Die Figuren in *ARASH // Heimkehrer* haben nicht alle dieselbe Verbindung zueinander. Eine graphische Darstellung soll die Verknüpfungen und Verbindungen der Figuren zu- und untereinander optisch darstellen und verdeutlichen.



Arash fungiert als Verbindungspol zwischen allen Figuren. Eine wirkliche, reale Verbindung haben nur die Figuren der Gegenwart miteinander. Das sind die vier Mitbewohner von Arash, die sich mit ihm eine Wohnung teilen. Eva, Anna, Daniel und Clemens haben eine relativ gute Beziehung zueinander und auch zu Arash. Es herrscht insgesamt eine entspannte, positive Atmosphäre, es wird zum Beispiel Weihnachten und Ostern zusammen gefeiert. Die Gespräche mit Arash bleiben aber oberflächlich und gehen nie wirklich in die Tiefe: Entweder führen die

Mitbewohner einen monologhaften Dialog über ihre jeweiligen Probleme (wie zum Beispiel Nachbars Hund, den Shopping-Wahn oder das nächste anstehende Event), oder sie wimmeln Arash ab, sobald er von seinen – weitaus ernsteren – Problemen erzählt (als er zum Beispiel Clemens anvertraut, dass er Stimmen hört oder als er ihn über die Bedeutung der Stolpersteine fragt, oder von seinen Eltern in Iran erzählt). In der Szene 12, als Arash seinen negativen Asyl-Bescheid bekommt, beichtet er seinen Mitbewohnern, dass er sich von seiner anderen Wohnung in Niederösterreich abmelden und in der gemeinsamen Wohnung in Wien anmelden musste, da er nicht mehr beide Mieten zahlen kann. Als er hinzufügt, dass die Polizei wahrscheinlich bald auftaucht, da er gesucht wird, verwandeln sich die vermeintlich besorgten und bemitleidenden Reaktionen und Worte von Eva, Anna, Daniel und Clemens gleich in großes Unbehagen. Es wird plötzlich fast unfreundlich nachgefragt, wieso Arash nicht einfach untergetaucht sei, anstatt sich hier anzumelden. Der Zuschauer spürt, dass die vier nichts mit der Polizei zu tun haben wollen und mit Arashes illegaler Situation nicht umzugehen wissen. Das Verhältnis der fünf Bewohner der Wohngemeinschaft ist ein freundlicher Verkehr miteinander, man toleriert sich gegenseitig und hat sich gern, die Beziehung kann aber nicht als tiefgründige Freundschaft beschrieben werden, da die schwierige Situation von Arash die Mitbewohner kalt lässt.

Arashes Beziehung zu den „Figuren aus der Vergangenheit“ ist komplex, da für die Zuschauer – und auch teilweise für Arash – nicht klar ist, ob sie in Wirklichkeit da sind oder nur in seiner Fantasie existieren. Die Figuren untereinander haben keine Beziehung. Die Jüdin aus dem Jahre 1938 und die Jüdin aus dem Jahr 1945 können sich logischerweise (zeitspezifisch/chronologisch gesehen) nicht sehen. Die Spitzel-Frau nimmt alles wahr und notiert es aufmerksam in ihr Notizbuch, hat aber keine Interaktion oder Kontakt zu den beiden Frauen. Arash sieht die drei Frauen immer wieder auftauchen und versteht erst nach und nach, wer diese drei Figuren sind.

Die Spitzel-Frau hat eine Verbindung zum Identitären, sie übergibt ihm immer wieder Zettel, die sie zuvor mit Notizen über Vorfälle und Personen auf der Straße versehen hat. Die Beziehung ist geschäftlich, wobei offenbleibt, ob ein sexuelles Verhältnis zwischen den beiden Figuren vorhanden ist. Diese Verbindung zwischen den beiden Figuren spielt sich eher auf einer abstrakten Ebene ab, da die beiden Figuren nicht aus derselben Zeit stammen. Andererseits bringt dies wieder die Frage auf, ob der Identitäre (abgesehen von seiner Kleidung, die deutlich in die heutige Zeit zu verordnen ist) auch gleichzeitig den SS-Polizeiführer darstellt, der in den Audios immer wieder zu hören ist.

Die Barbesitzerin, die den Zuschauern in der Bar Wein ausschenkt und dort für Ordnung sorgt, kann als Verbindungsfigur zwischen den Personen aus der Gegenwart, den Personen aus der Vergangenheit, dem Identitären und Arash beschrieben werden. Sie ist eine „zeitlose“ Figur, die alle Figuren sehen und wahrnehmen kann und die sich scheinbar zwischen verschiedenen Zeitebenen befindet. Die Jüdin aus dem Jahr 1945 und zwei der Arash-Figuren suchen sie auf, um falsche Papiere und Pässe gegen Geld oder andere Habseligkeiten zu tauschen. Die dritte Arash-Figur sowie Clemens und Eva verweilen in ihrer Bar, wie auch die Spitzel-Frau, die den anderen Besuchern (den Zuschauern) Liebesbriefe an den Führer vorliest und sogar der Identitäre, der in der nächsten Szene an seinem Stammtisch eine lange, patriotische, fremdenghässige und rassistische Rede über Europa hält und die Besucher dazu auffordert, mit ihm ein Zeichen für Europa und dessen Werte zu setzen.

Dieses Zeichen setzt der Identitäre konkret in der Szene 20, der vorletzten Szene des Stückes, in der das Verhältnis zwischen Arash und dem Identitären verbildlicht wird. Das Geschehen findet am Donaukanal statt, die Zuschauer stehen auf der Schwedenbrücke und betrachten das Geschehen von oben. Unten am Kanal ist ein großer Abschnitt des Bodens mit weißem Klebeband markiert, in diesem Rechteck spielt die Szene. Ebenfalls mit weißem Klebeband steht im Rechteck in großen Buchstaben *NO DEPORTATIONS #ARASH*. Das Geschehen in der Szene ist eine ausdrucksstarke, fast tänzerische, sehr körperliche und nonverbale Performance (die Zuschauer hören nur über ihre Kopfhörer das Lied „I see you“ von der schwedisch-iranischen Sängerin Nadia Tehran). Es wird die brutale Jagd des Identitären auf die drei Arash-Figuren dargestellt, die versuchen, Widerstand zu leisten, letztendlich aber misshandelt und dazu getrieben werden, sich umzubringen. Dies wird durch einen „Fenstersprung“ (Selbstmord) dargestellt. Die Spitzel-Frau tanzt währenddessen mit dem Identitären Walzer, die Jüdin aus dem Jahre 1945 dreht sich im Kreis und die vier WG-Mitglieder performen eine statische, sich wiederholende Choreographie. Der Identitäre stellt für Arash das personifizierte Böse dar, das, wovon er Albträume hat und wovor er sich am meisten fürchtet. Der brutale Umgang mit den drei Arash-Figuren bzw. Ausländern und Flüchtlingen – erst mündlich am Stammtisch, dann physisch am Donaukanal – beweist, dass der Identitäre die Quelle von Arashes Angst ist.

Die Jüdin aus dem Jahr 1938 spielt in mehreren Szenen mit dem Kind, das sich später als die Verkörperung von Hannah Arendt herausstellt. Auf der Straße vor dem Hotel Aphrodite in der Szene 8B malen beide gemeinsam mit Kreide die Namen großer Städte wie Berlin, Barcelona, Amsterdam, Paris, Lissabon, New-York auf den Boden, um die Zuschauer herum, die gerade mit geschlossenen Augen einen Monolog von Arash über Exil, Flucht und Migration auf der



Audioebene hören. Anschließend spannen sie ein Wollgarn kreuz und quer um die und zwischen den Zuschauern herum. Diese Aktionen sollen die Zuschauer – sobald sie die Augen wieder öffnen – virtuell in einen staatenlosen und grenzenlosen Ort positionieren. In der Bar, in dem es falsche Papiere gibt, sitzen die Jüdin und das Kind gemeinsam an einem Tisch und essen eine Suppe, die von der Jüdin zubereitet wurde. In diesen Szenen ist das Verhältnis der beiden wie folgt: das Kind wurde von der Jüdin aufgenommen, da es die Tochter einer guten Freundin ist, die entweder schon geflüchtet ist, oder deportiert wurde. Jedenfalls nimmt sie in dieser schwierigen Zeit die Mutterrolle für das Kind ein. Die Jüdin hat ihr leibliches Kind „verloren“ (es bleibt ebenfalls unklar, ob es schon geflüchtet ist oder von den Nazis mitgenommen wurde), weswegen sie das Publikum in der Szene 6 mehrmals besorgt und in Eile fragt, ob es „Aaron“ gesehen habe.

Durch die verschiedenen Zeitebenen und die Unklarheit, was real ist und was nicht, ergibt sich eine komplexe, interessante Figurenkonstellation, die verschiedene Arten von Beziehungen, Verhältnissen und Verbindungen darstellt.

### **5.3.3. Kostüme, Requisiten, Licht**

Die Kostüme in *ARASH // Heimkehrer* werden schlicht und realistisch gehalten. Sie sind stilistisch in drei Gruppen einzuteilen, die mit den Gruppen im Kapitel 5.3.1. (Figurenkonfiguration) übereinstimmen.

Die Kleidung der Figuren aus der Gegenwart ist modern, zeitgemäß und stylisch. Die Mitbewohner von Arash sind alle modern gekleidet, im hippen Stil der jungen Leute im Jahr 2018. Eva trägt eine grüne Seidenbluse und einen engen Hochbund-Bleistiftrock in sehr ähnlicher Farbe. Lässige schwarze Turnschuhe und eine schwarze Lederbauchtasche lockern ihr Outfit auf. Annas Kostüm besteht aus einem türkisenen Poloshirt und einer ebenfalls türkisenen Stoffhose. Clemens trägt eine marineblaue Anzughose, ein dunkelgrünes Poloshirt, einen türkisenen Pulli und weiße Turnschuhe. Daniel ist mit einer kurzen, hellgrünen Samt-Hose und einem türkisenen XXL-Shirt bekleidet und hat ein Skateboard und einen schwarzen Rucksack dabei. Die Wohngemeinschaft ist bewusst in denselben Farbtönen – grün und türkis – gehalten. Der Identitäre hat einen klassischen dunkelblauen Anzug, mit einem weißen Hemd und schwarzen Anzugschuhen an. Unter dem Hemd, auf seinem Oberkörper, steht in großen, türkisenen Buchstaben *EUROPA SCHÜTZT*. In der Abschiebungsszene zieht er sein Hemd aus und die Schrift wird für die Zuschauer sichtbar.



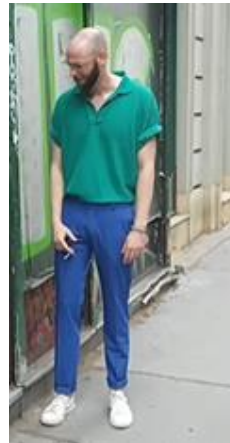
Eva  
Foto: privat



Anna  
Foto: privat



Daniel  
Foto: privat



Clemens  
Foto: privat



Der Identitäre  
Foto: privat



Der Identitäre  
Foto: privat

Die Kostüme der Figuren aus der Vergangenheit sind ebenfalls zeitgetreu. Die Figuren sehen aus wie Frauen aus den 1930er und 1940er Jahren. Die Jüdin aus dem Jahr 1938 trägt ein helles geblümtes Kleid, darüber einen legeren beige Mantel und hellbraune, zeitlose Stiefeletten. Außerdem trägt sie eine große hellbraune Reisetasche aus Leder mit sich. Die Jüdin aus dem Jahre 1945 trägt eine gelbe Bluse, einen grauen karierten Bleistiftrock, braune Absatzschuhe, einen karierten Mantel und einen Pelzkragen. Neben ihrer kleinen Lederhandtasche trägt sie einen dunkelbraunen Koffer. Die Spitzel-Frau trägt ein tailliertes, wadenlanges rot-braunes Kleid und einen braunen dünnen Mantel. In ihrer großen braunen Umhängetasche aus Leder befindet sich ihr türkises Notizbuch und ein Stift. Ihre Lederschuhe sind hellbraun. Außerdem ist sie immer mit einem türkisfarbenen alten Fahrrad unterwegs. Auf diesem sind drei Schilder befestigt, die im Laufe des Stückes abwechselnd zu sehen sind. Man kann darauf folgende Sätze lesen, die auch in den Audiosequenzen immer wieder zu hören sind: *DU BIST ALLEIN. BRING DICH UM DU FEIGE SAU. SIE WERDEN DICH KRIEGEN.*



Jüdin aus dem Jahr 1938  
Foto: privat



Jüdin aus dem Jahr 1945  
Foto: privat



Die Spitzel-Frau  
Foto: privat

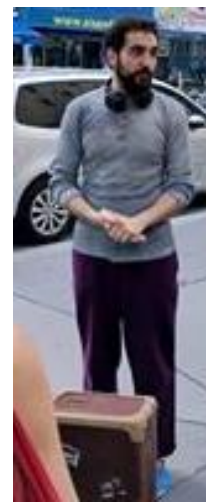
Die Charaktere und Merkmale der Verbindungsfiguren oder zeitlosen Figuren werden durch ihre Kostüme unterstützt, denn auch diese sind neutral, zeitlos und können in verschiedenen Zeitphasen als passend beschrieben werden. Die drei Arash-Figuren tragen alle Kostüme, die einerseits den persönlichen Stilen der Schauspieler treu bleiben, andererseits so zeitlos wie möglich sind. Sie haben außerdem alle drei dieselben türkisenen Espadrilles an, um die Dreifaltigkeit zu unterstreichen und den Farbton der WG-Mitbewohner aufzugreifen. Arash 1 (Alireza Darynanvad) trägt eine grau-braune, weite Stoffhose, ein schwarzes, langärmliges Oberteil und eine grau-melierte Schirmmütze. Arash 2 (Or Alexander Pearl) ist mit einer engen grauen Hose und einem bedruckten, weißen T-Shirt bekleidet. Das Kostüm von Arash 3 (Johnny Mhanna) besteht aus einer dunkelroten Jogginghose und einem grau-melierten Langarmshirt.



Arash 1  
Foto: privat



Arash 2  
Foto: privat



Arash 3  
Foto: privat

Das Mädchen, das Hannah Arendt darstellt, trägt ein realistisches Kostüm, das sehr an den Stil von Hannah Arendt angelehnt ist: Eine beige Bluse, ein grauer, taillierter Rock, ein grau-karierter Blazer und eine Perlenkette. Ihre Schuhe sind schlichte, dunkle Ballerina. Die Bar-Besitzerin trägt ebenfalls ein neutrales, zeitloses Kostüm: ein schwarzes, langes Spitzenkleid, vervollständigt durch kleine Accessoires wie auffällige Ohrringe, eine Halskette und einen breiten Gürtel.



Hannah Arendt  
Foto: privat



Bar-Besitzerin  
Foto: privat

Kostümwechsel gibt es nur wenige: Eva ist in einer Szene im Badezimmer dabei, Klamotten anzuprobieren. In dieser Szene trägt sie nicht ihre ursprüngliche Kleidung, sondern lediglich ein legeres Ensemble (Shorts und Oberteil) aus Seide und Spitze, sowie Hausschlappen und ein Handtuch, das sie sich um die Haare gewickelt hat. Lisa Kärcher muss sich – da sie zwei Figuren spielt – ebenfalls umziehen, von der WG-Mitbewohnerin Anna in die Jüdin aus dem Jahre 1938. Dies geschieht insgesamt vier Mal. Ein kleiner Kostümwechsel findet ebenfalls in der Weihnachtsszene statt, in der die fünf Bewohner der WG warme Pullis anhaben.

Alle Kostüme sind entweder von Beginn an wetterfest, alternativ gibt es Mäntel und Pullis im Stil des jeweiligen Kostümes, die bei Regen oder kälteren Temperaturen das Outfit vervollständigen. Maske wird sehr schlicht und natürlich gehalten, die Darsteller werden kaum geschminkt. Das einzige Merkmal, das maskentechnisch heraussticht, sind die blau gefärbten Lippen der Darstellerinnen aus der Vergangenheit. So kann man sie auch besser erkennen und verstehen, dass sie zusammengehören.

Requisiten sind sehr einfach gehalten und bilden eine kurze Liste: herzförmige Ballons, Weinglas, Einkaufstasche, Wolle, Kreide, Ostereier, Osterdekoration (Eier, Körbe,

Kopfschmuck), Brief: Asylbescheid, Kekse, Schnaps, Weihnachtsbaum und Dekoration, Klamotten Eva, Schreibmaschine und Liebesbriefe, falsche Papiere, falsches Geld.

Die Funktion der Maske, Kostüme und auch der Requisiten ist es, die Charakter der Figuren zu unterstreichen, diese naturalistisch und realistisch darzustellen.

Was die Lichtverhältnisse angeht, ist aufgrund der Jahreszeit – Hochsommer mit vielen Sonnenstunden – den ganzen Abend bis zum Ende der Vorstellung Tageslicht vorhanden, weshalb für die Szenen im öffentlichen Raum keine zusätzliche Beleuchtung benötigt wird. In den Innenräumen (Wohngemeinschaft, Bar, Theater/Disko) wird mit Lampen, Scheinwerfern und Lichterketten gearbeitet.

## **5.4. Das Spiel mit der Zeit**

### **5.4.1. Spielzeit vs. gespielte Zeit**

Im Theater unterscheidet man zwischen Spielzeit und gespielter Zeit. In der Literatur verwendet man für diese Differenzierung die Begriffe „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“. Im Theater ist erstere die konkrete, reale Dauer der gesamten Theateraufführung, also vom ersten bis zum letzten Moment des Theaterabends, in dem die Schauspieler in ihrer Rolle verweilen. Die gespielte Zeit wiederum ist die abstrakte Zeit in der fiktiven Welt des Stückes. In vielen Stücken vergehen in der gesamten Handlung mehrere Tage oder sogar Wochen. Abweichungen zwischen Spielzeit und gespielter Zeit sind üblich und kommen häufig vor. Diese Abweichungen werden durch Zeitsprünge, Rückblenden, nicht-chronologische Darstellungen, Unterbrechungen oder Ellipsen verdeutlicht. Es gibt in der Theaterwissenschaft eine Reihe von verschiedenen Begrifflichkeiten für die beiden Zeitgattungen, hier einige Beispiele: Peter Szondi spricht von einem „formalen“ und einem „inhaltlichen Zeitablauf“<sup>95</sup>, Manfred Pfister verwendet die Begriffe „reale Spielzeit“ und „fiktiv gespielte Zeit“<sup>96</sup> und Hans-Thies Lehmann spricht von „theatraler Darstellungszeit“ und „dargestellter Zeit“<sup>97</sup>. Hans-Thies Lehmann erstellt mit der „Performancezeit“<sup>98</sup> eine weitere Kategorie: Diese bezieht das Betreten des Theaters, das Essen und Trinken, die Pausen, Zwischenspiele und Unterbrechungen mit ein, also den gesamten sozialen Prozess<sup>99</sup>. Innerhalb der Spielzeit kann nochmals zwischen zwei

---

<sup>95</sup> Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S.150.

<sup>96</sup> Pfister, *Das Drama*, S. 362.

<sup>97</sup> Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 356.

<sup>98</sup> Ebd. S. 317.

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

Arten unterschieden werden: die geplante Spielzeit, die mit dem Regiebuch und der geplanten Inszenierung vorgegeben wird, und die wirkliche Spielzeit, die Dauer, die das Stück tatsächlich jeden Abend dauert (abhängig vom Zustand der Schauspieler und deren Tempo, etwaigen Fehlern oder Improvisationen). Bei dieser Unterscheidung kommt es darauf an, ob man nur einen konkreten Abend, eine bestimmte Aufführung in Betracht zieht, oder die Inszenierung im Generellen, wie sie von der Regie geplant wurde. Auch innerhalb der gespielten Zeit kann nochmals zwischen zwei Ebenen unterschieden werden: Einerseits gibt es die Handlungen, die auf der Bühne zu sehen sind, andererseits die Handlungen, von denen gesprochen wird, die aber nicht dargestellt werden. Unabhängig von diesen verschiedenen Begriffen ist festzuhalten, dass die eine Zeit real ist, die andere fiktiv, und sich beide meistens – mehr oder weniger – stark voneinander unterscheiden.

#### **5.4.2. Vergangenheit und Gegenwart**

In *ARASH // Heimkehrer* unterscheiden sich Spielzeit und gespielte Zeit. Das Spiel mit der Zeit im gesamten Stück kann als komplex beschrieben werden. In der Inszenierung treffen Figuren der Vergangenheit auf Figuren der Gegenwart. Es vermischen sich daher verschiedene Zeitebenen, weshalb die Analyse der gespielten Zeit nicht einfach, aber umso interessanter und vielschichtiger ist.

Die reale Spielzeit lässt sich klar sagen: Das Stück dauert – mit einer Variation von etwa 5-10 Minuten je nach Abend – 110 Minuten, genau gesagt von 19.30 Uhr bis 21.20 Uhr.

Die gespielte Zeit in *ARASH // Heimkehrer* ist in zwei Handlungsstränge einzuordnen: Hauptstrang (Gegenwart) und Nebenstrang (Vergangenheit). Innerhalb des Hauptstrangs, der in der Gegenwart stattfindet, unterscheidet sich die gespielte Zeit von der Spielzeit durch Zeitsprünge: Nachdem die WG-Mitbewohner mit Arash in einer Szene Ostern feiern (alle sind verkleidet, singen Osterlieder, es werden Eier gesucht), ist in der nächsten plötzlich Weihnachten (alle tragen Pullis, es läuft „Last Christmas“ von der britischen Popgruppe Wham, es werden Plätzchen und Schnaps verteilt). In der Spielzeit vergehen also 15 Minuten, in der gespielten Zeit jedoch über ein halbes Jahr. Durch solche thematischen Sprünge wird dem Zuschauer suggeriert, dass mehr Zeit in Arashes Leben vergeht, als die Zeit für den einzelnen Zuschauer an dem Abend vorbeizieht.

Doch es gibt noch eine zweite Differenzierung der Zeitebenen: die Ebene der Gegenwart und die Ebene der Vergangenheit. In der Gegenwart spielt die Handlung in Wien im Jahr 2018. Arash lebt dort in einer Wohngemeinschaft und verbringt seine Tage damit, mit seiner Mutter

in Iran zu skypen, spazieren zu gehen um seine neue Wahlheimat zu erkunden, sich mit seinen Mitbewohnern zu unterhalten und auf seinen Asylbescheid zu warten. Die Zuschauer begleiten ihn dabei und lernen seinen Alltag, seine Vorlieben, seine Ängste und seine Mitmenschen kennen. Durch eine Mischung an Ereignissen, Gefühlen und Zuständen von Arash (das Aufdecken der Arash bisher unbekannten Vergangenheit des nationalsozialistischen Wiens – mit dem Entdecken der Stolpersteine –, die Angst, abgeschoben zu werden, das Fluchttrauma seiner illegalen Reise nach Wien, das Bangen um seine Eltern) beginnt er, Stimmen zu hören und Menschen zu sehen, die in Wahrheit gar nicht da sind. Diese sind Personen aus der Vergangenheit, die mit Arash reden und interagieren. Es sind drei Frauen und ein Mann. Als Arash beginnt, Stimmen zu hören, ist es zuerst eine Frau (gesprochen von Agnieszka Salamon), die die Namen, Geburts- und Todesdaten von Opfern der Shoah und die Liste der Konzentrationslager aufsagt. Die Namen der Opfer sind ebenfalls auf den Stolpersteinen zu lesen, die vor vielen Hauseingängen in Wien liegen. Agnieszka Salamon erscheint Arash später auch physisch als Figur. Die zweite Stimme, die Arash immer wieder hört, ist die von einem Nationalsozialisten aus den Ende 1930er, Anfang 1940er Jahren (gesprochen von Stanislaus Dick). Dieser ist ein SS-Offizier oder Polizeiführer, da er immer wieder Befehle brüllt: Man solle das Haus und die Wohnung nochmal durchsuchen, in den Schränken nachsehen, da verstecke sich bestimmt ein Judenbengel, ein junger Bub. Dieser Nationalsozialist aus der Vergangenheit bleibt in Arashes Kopf und wird weder von ihm noch vom Publikum gesehen. Man kann jedoch zwischen ihm und der Figur des Identitären (ebenfalls gespielt von Stanislaus Dick) eine Verbindung herstellen, nicht nur weil die Stimme dieselbe ist, sondern auch seine politische Einstellung: Fremdenhass, Rassismus, Antisemitismus. Eine weitere Stimme, die Arash wiederholt hört, ist die einer Arierin, ebenfalls aus der Vergangenheit (gesprochen und gespielt von Monica Anna Cammerlander). Auf Audioebene – also als Stimme in Arashes Kopf – ist sie — eine Frau (im Text von Amir Gudarzi wird sie als Arashes Nachbarin beschrieben), die Arash immer wieder angsteinflößende Sätze zuraunt, wie „Bring dich um du Sau. Sie werden dich kriegen, ihr werdet alle verrecken. Du kannst dem Tod nicht entfliehen, er ist dein Schicksal. Deine Familie ist tot, du bist allein. Bring dich um und nimm dein Schicksal in die Hand“. Als Figur erscheint die antisemitische Dame ebenfalls immer wieder in Arashes Fantasie: Sie ist auf einem Fahrrad unterwegs, lauert wiederholt an Straßenecken und Plätzen, mit einem Notizbuch in der Hand, und spioniert Leute aus, unter anderem auch Arash. Sie erscheint Arash wie eine Spionin, ein Spitzel. Eine weitere Figur, die Arash immer wieder über den Weg läuft und dessen Stimme er auch hört, ist eine Jüdin auf der Flucht (gespielt von Lisa Kärcher). Sie läuft mit besorgtem Blick oftmals an Arash vorbei, eine große Reisetasche in der Hand.

All diese Figuren, die Arash sieht und auch hört, sind miteinander und mit der Handlung aus der Gegenwart, mit Arashes Leben, verknüpft. So wird die Vergangenheitsebene, die immer mit der Shoah, dem Nationalsozialismus, der Juden-Verdrängung und den Jüdinnen auf der Flucht zusammenhängt, von einer für Arash sehr präsenten Geschichte unterstützt: In dem Haus, in dem sich seine Wohngemeinschaft im zweiten Wiener Gemeindebezirk befindet, ist einige Monate vor seinem Einzug ein alter Nachbar namens Josef verstorben. Als Arash dies von seinen Mitbewohnern erfährt, nimmt ihn das sehr mit, insbesondere als er versteht, dass die Stimmen in seinem Kopf damit zu tun haben: Der kleine Josef hat sich damals in seiner Wohnung versteckt, um nicht von den Nationalsozialisten gefunden und in ein Konzentrationslager deportiert und ermordet zu werden. Der „Judenbengel“, der vom SS-polizeichef gesucht und brutal beschimpft wird, ist also Josef. Seine Wohnung, die sich nur ein Stockwerk über Arashes Wohnung befindet, wurde in der NS Zeit durchsucht, zerstört und Josef musste sich verstecken. Auch die Frauenstimme, die Arash immer wieder hört, stammt von einer im Originaltext als alt und zugleich jung aussehend beschriebene Nachbarin. Es handelt sich also, wie man nach und nach versteht, um eine Dame, die schon mit Josef in dem Haus wohnte und nun Arash mit ihren perfiden Worten belästigt. Immer wieder sagt sie Sätze wie: „Bist du wieder zurück? Wie kannst du nur so jung aussehen? Wie hast du's geschafft?“. Die Parallele zwischen Josef und Arash zieht sich über das gesamte Stück. Das so ähnliche Schicksal vom jungen Josef nimmt Arash sehr mit und begleitet ihn lange, bis zu seinem Selbstmord. Josef ist der einzige greifbare (auch wenn leider nicht mehr lebende) Mensch in Arashes Leben, der etwas Ähnliches durchgemacht hat wie er und ihn verstehen würde. Und gewissermaßen verbindet die beiden jungen Männer etwas sehr Tiefes, da Arash die Stimmen hört, die Josef damals hörte. Deswegen ist Josef in Arashes Gedanken sehr präsent und Arash gibt oftmals verwirrte Sätze von sich, die seine Mitmenschen nicht verstehen: Als Arash seine Mitbewohner fragt, was die Stolpersteine vor den Hauseingängen bedeuten und nur eine knappe Erklärung bekommt, raunt er leise „das sind sie“. Er realisiert, dass die Stimmen, die er hört, den Menschen von vor 80 Jahren gehören, die in seinem Haus ein- und ausgingen. In einer Audio-Sequenz hört man ein Gespräch zwischen Arash und seinem Mitbewohner Clemens. Dieser versucht, Arash zu beruhigen, der sich Sorgen um seine Eltern macht: Sie sitzen gerade in einem Boot in Richtung Australien. In dem Gespräch verwechselt Arash seinen eigenen Namen mit dem von Josef: „Das kann nicht das Ende sein, sie haben immer auf den heimkehrenden Sohn gewartet. Jetzt aber muss Josef auf die Eltern warten“. Als Clemens verwirrt nachfragt: „Josef?“ antwortet Arash: „Josef, Arash, Arash, Josef, das sind nur Namen. Aber das ändert nichts an der Tatsache...“. Arash stellt eine klare Parallele zwischen seiner Situation und der von Josef



auf: Arash ist geflüchtet und wartet auf seine Eltern, die ebenfalls auf der Flucht sind; Josefs Eltern waren geflüchtet oder wurden deportiert und warteten auf ihren „heimkehrenden Sohn“.

Die verschiedenen Stimmen, die Arash hört, spitzen sich im Laufe des Stückes immer mehr zu, werden immer lauter und präsenter. Anfangs sind nur Stimmen aus der Vergangenheit dabei, doch bald mischen sich auch Gespräche mit seinen Mitbewohnern darunter, sodass die Zeitebenen verschwimmen. Arash spürt eine so starke Verbindung zwischen den Opfern und Tätern der NS-Zeit und den Opfern und Tätern von heute, dass er sie nicht mehr auseinanderhalten kann. Durch ihr Schicksal oder ihre politische Einstellung werden ähnliche Figuren miteinander verflochten: Arash selbst und der junge Josef, der SS-Polizeiführer und der Identitäre, die arische Spitzel-Frau und die böse Nachbarin. Somit entsteht eine Dualität zwischen Vergangenheit (NS-Zeit) und Gegenwart (2018), die einen als Zuschauer mitreißt und zeigt, dass die Themen Antisemitismus, Rassismus, Migration, Flucht, Verhetzung, Abschiebung aktueller sind denn je.

### **5.5. Musik und Audioebene**

Im Theater kann man zwischen Rahmen- oder Zwischenaktmusik und Inzidenz- oder Handlungsmusik unterscheiden<sup>100</sup>. Erstere dient als musikalischer Rahmen eines Stückes, sie kann zum Beispiel dazu genutzt werden, das Publikum in der Zeit vor Beginn des Stückes mit Musik zu unterhalten, oder aber auch um Umbauten und Kostümwechsel zu überbrücken. In der Theatergeschichte wird die Rahmenmusik schon immer angeregt diskutiert. Inzidenz- oder Handlungsmusik ist die Musik, die von der Handlung des Theaterstückes bestimmt wird und deswegen mit der Dramaturgie des Stückes – mehr oder weniger stark – zusammenhängt. Handlungsmusik lässt sich wiederum in zwei Unterkategorien einteilen: Entweder die Musik ist vollkommener Bestandteil der Handlung (dies bedeutet, dass die Musik explizit im Text bzw. in Regieanweisungen beschrieben und verlangt wird) oder Musik wird benutzt, um eine sphärische Fantasiensequenz<sup>101</sup> einzuleiten und zu begleiten. Der Einsatz von Musik in solch einem Fall bedeutet meist, dass eine übernatürliche Szene folgt (zum Beispiel eine Traumsequenz). Durch den Einsatz von Musik kann und soll Wichtiges unterstrichen und hervorgehoben werden.

---

<sup>100</sup> vgl. Maierbrugger, Ines Rosa, *Musik im Theater – Theatermusik*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2010.

<sup>101</sup> Vgl. ebd.

Die Audioebene in *ARASH // Heimkehrer* ist durchaus präsent und wichtig. Es gibt verschiedene Ebenen, in denen die Musik stattfindet. Es ist nicht immer genau definierbar, ob es sich dabei um Rahmenmusik oder Handlungsmusik handelt. Eigentlich kann man bei allen Musik-Einlagen sagen, dass es eine Handlungsmusik ist, da sie immer etwas mit der Handlung zu tun hat und diese auch unterstreicht. Da die Musik aber auch oft auf Wegen von einer Station zur nächsten benutzt wird, könnte man sie in die Kategorie der Rahmenmusik einteilen. Deswegen kann man sagen, dass die Musik und die akustische Ebene in *ARASH // Heimkehrer* eine Mischform von beiden Arten von Musik im Theater sind.

Die Hauptbenutzungsweise der Musik in der Inszenierung findet über Kopfhörer statt, die zu Beginn des Stücks an die Zuschauer verteilt werden und von dem jeweiligen Gruppenleiter über das Handy oder einen MP3 Player gesteuert werden. Neun Tracks werden auf diese Weise im Laufe des Stückes abgespielt:

| Track | Titel                                   | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                             | Wo/wann?                                                 |
|-------|-----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1     | Start                                   | Von dem österreichischen Konzeptkünstler Stojan Vavti komponierte Musik mit Percussion und Bass.                                                                                                                                                         | Sobald die Zuschauer vom Theater Drachengasse losgehen.  |
| 2     | Skype-Gespräch                          | Skype-Gespräch zwischen Arash und seiner Mutter (dazwischen ein Gedicht von persischen Dichter Hafis, interpretiert und gesungen von der iranischen Sängerin Baharak Abdolifard)                                                                         | Auf dem Weg zur ersten Station, über die Schwedenbrücke. |
| 3     | Erste Granatapfelsequenz <sup>102</sup> | Es sind Musik und mysteriöse Stimmen zu hören, die immer präsenter, deutlicher und lauter werden. Eine Frau liest Namen der deportierten Juden vor. Ein SS-Mann brüllt Befehle. Eine böse Frauenstimme bedroht Arash. Das alles ist unterlegt von Musik. | Am Nestroydenkmal                                        |
| 4     | „Kuss“                                  | Das Gedicht „Kuss“ von Amir Gudarzi ist nacheinander auf Deutsch, Farsi, Arabisch und Hebräisch zu hören, im Hintergrund eine leise, langsame, emotionale Streicher-Melodie.                                                                             | Während der Überquerung der Praterstraße                 |

<sup>102</sup> Dieser Name wurde von Regisseurin Natalie Ananda Assmann für Sequenzen im Stück gegeben, die im Ursprungstext ähnlich wie Traumsequenzen waren, in denen Arash Stimmen hört, Halluzinationen hat und kurz davor ist, sich umzubringen. In der Originalfassung des Stückes sollte in diesen Momenten immer ein Granatapfel über die Bühne rollen, daher der Name.

|   |                                   |                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                   |
|---|-----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5 | Monolog<br>Hotel<br>Aphrodite     | Ein Monolog von den drei Arash-Figuren, über Flucht und Migration, und wie diese Flucht ihn befreit hätten.                                                                                                                          | Vor dem Hotel<br>Aphrodite                                                                        |
| 6 | Zweite<br>Granatapfel-<br>sequenz | Die Stimmen von den Personen aus der Vergangenheit tauchen wieder auf, unterlegt von der Musik der im Ghetto Theresienstadt aufgeführten Kinderoper <i>Brundibár</i> von Hans Krása und von Stojan Vavti komponierter Gitarrenmusik. | Im Innenhof der<br>jüdischen Schule und<br>des psychosozialen<br>Zentrums ESRA<br>(Tempelgasse 3) |
| 7 | Dritte<br>Granatapfel-<br>sequenz | Zu hören sind Stimmen der Menschen aus der Vergangenheit, ein Gespräch zwischen Clemens und Arash über die Flucht von Arashes Eltern, unterlegt mit der von Stojan Vavti komponierter Gitarrenmusik.                                 | Auf dem Weg von der<br>Wohngemeinschaft in<br>die Bar „Spitzer“                                   |
| 8 | „I See you“                       | Nach einer Polizeisirene ist das Lied „I see you“ von der schwedisch-iranischen Künstlerin Nadia Tehran zu hören                                                                                                                     | Donaukanal<br>(Abschiebungsszene)                                                                 |
| 9 | „Kuss“                            | Das Gedicht „Kuss“ ist wieder auf Deutsch, Farsi, Arabisch und Hebräisch zu hören, im Hintergrund die gleiche leise, langsame, emotionale Streicher-Melodie.                                                                         | Von der<br>Schwedenbrücke<br>zurück ins Theater<br>Drachengasse                                   |

Abgesehen von der Musik und den Geräuschen und Gesprächen, die über die Kopfhörer zu hören sind, ist für die Zuschauer auch an anderen Stellen des Stückes Musik zu hören. In der Szene 5 hört Anna über kleine Boxen das Lied „Notti senza cuore“ vom italienischen Sänger Gianna Nannini, um ihren Liebeskummer auszudrücken. In der Wohngemeinschaft läuft bei der Ankunft der Zuschauer Weihnachtsmusik („Last Christmas“ von der Amerikanischen Band Wham), um die fröhliche Weihnachtsstimmung in der Wohnung zu unterstreichen. In der Bar spielt eine dreiköpfige Band (Baharak Abdolifard: Gesang, Stojan Vavti: Bass, Gilbert Medwed: Schlagzeug). Die Zuschauer bekommen ein Meddley aus Musik von Googoosch, Liedern von Leonhard Cohen und einem iranischen Volkslied zu hören. Auch diese Musik vermittelt eine zugleich ausgelassene Stimmung (manche Besucher tanzen), aber auch eine melancholische, bedrückte Atmosphäre, wie in einem Untergrund-Café zu Zeiten des Krieges. In der letzten Szene, die im großen Raum des Theater Drachengasse stattfindet, läuft über Lautsprecher laute Techno-Musik, ebenfalls von Stojan Vavti komponiert, zu der die Darsteller wie in Trance tanzen.

Insgesamt sind in der Inszenierung verschiedene Arten von Musik vorhanden (selbst komponiert, selbst interpretiert oder Originalaufnahme), die unterschiedlich aufgeführt und abgespielt werden (Kopfhörer, live, Wiedergabe über Abspielgerät). Fakt ist, dass Musik und Akustik in der Inszenierung sehr präsent sind und die gespielte Handlung und das Gesprochene bewusst unterstützen und unterstreichen. In den Szenen, in denen Arash Halluzinationen und Stimmen erlebt, sind diese für den Zuschauer über die Kopfhörer hörbar. In diesen Sequenzen projizieren sich die Zuschauer in Arashes Kopf und „hören“ seine quälenden Gedanken, was noch stärker dazu beiträgt, dass sie sich in Arashes Figur versetzen.

### **5.6. Gehen – Spazieren – Flanieren**

Eine der Besonderheiten der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* besteht darin, dass der Zuschauer während des ganzen Stückes in Bewegung ist: Er muss sich selbstständig von einer Station oder Szene zur nächsten bewegen, und das zu Fuß. Insgesamt läuft er an einem Abend bis zu knapp zweieinhalb Kilometer durch den zweiten Wiener Gemeindebezirk.

Dieses sich wiederholende Schema des Gehens zwischen den Sequenzen – auch wenn auf den Fußwegen immer wieder Figuren angetroffen werden oder Audiosequenzen zu hören sind – ermöglicht eine Distanzierung, weg vom teilnahmslosen Zuschauen und vom passiven Zurücklehnen. Der Zuschauer kann bei der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* nicht zwei Stunden lang in seinem Theatersessel versinken und das Geschehen von außen betrachten: Er muss sich selbst in Bewegung setzen, um die Handlung mitzerleben und sich jede Szene durch einen kurzen aber dennoch aktiven Fußweg „erarbeiten“, „erlaufen“. Diese Form ist im Theater wie in den vorherigen Kapiteln beschrieben keine Innovation, trotzdem aber in der zeitgenössischen Theaterlandschaft nicht sehr häufig zu finden. Deshalb ist es interessant, sich die Frage zu stellen: Was macht das Gehen und sich Fortbewegen mit dem Stück und vor allem mit der Perzeption der Handlung durch die Zuschauer? Und was macht das Gehen mit den Zuschauern, die zu Teilnehmern werden?

In der genauen Auseinandersetzung mit der Inszenierung und der theatralen Form in *ARASH // Heimkehrer* fällt unter anderem auf, dass die Zuschauer durch ihre Wege zu den Akteuren und den Szenen kommen und nicht – wie gewöhnlich und bekannt – umgekehrt. Der Akt, ins Theater zu gehen (das Reservieren, das Freihalten eines Termins, der Hin- und Rückweg mit öffentlichen oder privaten Verkehrsmitteln usw.) wird immer vom Zuschauer getätigt. Aber im Theater selbst wird dieser meistens von den Schauspielern vergnügt, beruhigt oder schockiert,

er ist also Gast und sieht sich die „Arbeit“ der Schauspieler an. In *ARASH // Heimkehrer* bleibt der Akt des Reservierens, die Anreise usw. gleich, aber während des Stückes muss der Zuschauer weiterhin etwas leisten, um dem Stück zu „folgen“.

Ein Begriff, der im Zusammenhang mit Gehen und Wandern nicht fehlen darf, ist der des Flaneurs. Aus der Literatur bekannt, beschreibt dieser die „Figur eines Gehenden [...], der sich in mußevoll-genießender, aber zugleich in abständig-kritischer Haltung durch Stadt- und Gesellschaftsraum bewegt.“<sup>103</sup> Der Flaneur stammt von seinem Vorgänger, dem Wanderer, ab und findet mit Edgar Allan Poes Werk „The man of the crowd“ (1840) seinen Eingang in die Literatur. Die Figur des Flaneurs ist meistens männlich und kommt aus guten bürgerlichen Verhältnissen; er ist meistens ein Intellektueller. Der Flaneur hat Zeit, er muss weder auf die Uhr, noch auf Stadtpläne schauen. Er lässt sich von der Menschenmenge und den Ereignissen auf der Straße treiben, „es geht ihm darum, gehend zu beobachten und dabei selbst beobachtet zu werden.“<sup>104</sup> Der Flaneur schlendert durch die Stadt, beobachtet das Geschehen und beschreibt anhand von dem, was er sieht, seine Gefühle und Gedanken. Er nimmt Unzusammenhängendes wahr und stellt Zusammenhänge her, seine Eindrücke fügen sich zu einer Collage<sup>105</sup>.

Walter Benjamin, Philosoph und Kulturkritiker greift den Begriff des Flaneurs auf und beschreibt mit ihm das Pariser Boulevard-Leben des 20. Jahrhunderts. Er schreibt: „Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun, was mag sich in mir wohl zugetragen haben?“<sup>106</sup> Der Raum bietet dem Flaneur Geschichten, die er sich ausdenken und zusammenreimen kann; in seinen Architekturen passiert etwas, das den Flaneur interessiert: das Leben. Franz Hessel definiert das Flanieren als eine Art „Lektüre der Straße“<sup>107</sup>: Die Straße oder die Großstadt ist wie ein Text oder Buch, das man in verschiedenen Arten lesen kann. Hessel schreibt: „Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben“<sup>108</sup> und unterstreicht die Zufälligkeit und Flexibilität des Flaneurs. Er darf sich nichts Konkretes vornehmen oder erwarten, er muss sich in das Geschehen der Großstadt „werfen“ und es auf sich zukommen lassen. Die Großstadt wird im Zusammenhang mit dem Flanieren deswegen immer als Labyrinth oder Dschungel gesehen.

---

<sup>103</sup> Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 19.

<sup>104</sup> Ebd. S. 20.

<sup>105</sup> Vgl. Von Randow, Gero, „Folgen Sie mir unauffällig“, Zeit Online, 24.7.2016.

<sup>106</sup> Benjamin, Walter: „Das Passagen-Werk“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 527.

<sup>107</sup> Hessel, Franz, *Spazieren in Berlin*. Berlin Verlag Taschenbuch, Berlin 2012, S. 156.

<sup>108</sup> Ebd.

Arash ist ebenfalls eine männliche Figur, allerdings nicht aus guten Verhältnissen, sondern ein Geflüchteter mit wenig Geld und einem ziemlich schlechten Lebensstandard. Trotzdem lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen Arashes Figur und der des Flaneurs finden: Arash kann als Abwandlung der Figur des Flaneurs beschrieben werden, da er seine Gefühle und Gedanken ebenfalls durch seine Spaziergänge und sein Flanieren artikuliert. Er ist Protagonist eines literarischen Werkes (des Theatertextes) und Großstadtbewohner (in seiner Wahlheimat Wien). Durch sein Fortbewegen durch die Straßen Wiens und die damit einhergehenden Begegnungen mit – realen oder unrealen – Figuren erzählt er den Zuschauern, die ihn begleiten, seine Geschichte und offenbart somit seine Gefühlslage. Er lernt seine Umgebung, seine Mitmenschen und seine Umwelt durch das Flanieren in der Stadt kennen – auch so stößt er auf die Stolpersteine. Wenn man noch ein Stück weiter geht, kann man ebenfalls den Zuschauer von *ARASH // Heimkehrer* als Flaneur beschreiben: Er beobachtet das Geschehen auf den Straßen Wiens und versteht es als ein Gewebe von Episoden. Natürlich spricht die Tatsache, dass er nicht frei und zufällig herumläuft, sondern von den Rahmenbedingungen des Theaterabends geleitet und eingeengt wird, gegen den Vergleich des Zuschauers mit einem Flaneur.

Doch nicht nur das Flanieren der Bewohner einer Stadt ist interessant und wichtig für die Struktur der Stadt. Auch alle anderen Arten des Gehens (alltägliche Wege, zielloses Umhergehen, oder zielstrebiges Marschieren, motiviertes Wandern bis zu hektischen Fortbewegungen) spielen eine große Rolle und sagen viel über eine Stadt aus. Laut Brigitte Marschall bestimmt das Gehen eine Gesellschaft und dessen Raum: „Prozesse und Praktiken des Gehens konstituieren und strukturieren den gesellschaftlichen Raum. [...] Die Konstruktion der Räume wird so abhängig von den körperlich vollzogenen Handlungen. Die Prozesse des Gehens, die Schritte der Fußgänger weben die räumlichen Grundstrukturen der Städte.“<sup>109</sup> Gehen ist ein wesentlicher Bestandteil im gesellschaftlichen Bild einer Stadt. Die Bewohner der Stadt schreiben durch ihr Fortbewegen in gewisser Weise Geschichten; die Geschichte ihrer Stadt, ihrer Zeit und ihrer Gesellschaft. Ebenfalls beschreibt Brigitte Marschall das Gehen als Aktion, die den Ort zum Raum macht (zum Unterschied zwischen diesen Begriffen und ihrer der Beziehung zueinander, siehe Kapitel 5.2.1.): „Erst im Akt des Gehens, des Auswählens der Handlungsmöglichkeiten, wird aus dem Ort (lieu) ein Raum (espace).“<sup>110</sup> Ohne Gehen oder

---

<sup>109</sup> Marschall, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, S. 174.

<sup>110</sup> Ebd. S. 174 f.

Fortbewegen der Menschen wäre eine Stadt also „nur“ eine neutraler Ort, keine spezifische Räumlichkeit.

Dem Gehen der Bewohner oder Besucher einer Stadt wird in der Literatur und Soziologie eine große Bedeutung zugesprochen. Der Begriff „Passant“ beschreibt einen Menschen, der (zufällig) vorbeigeht und zu Fuß unterwegs ist. Hanns-Josef Ortheil, Germanist und Schriftsteller, beschreibt den Passanten als Nachgänger des Flaneurs: „Der Passant – das ist nicht nur einer, der vorübergeht; es ist auch der, dem nichts mehr zustößt, auffällt, einer, dem nichts mehr begegnet oder geschieht. [...] Dieser nach allen Seiten hin durchlässige Passant, der sich der Einrichtungen bedient und von ihrer Gestaltung verschluckt wird, ist an die Stelle des Flaneurs getreten. [...] Wesentlich für den Passanten ist, daß er vorankommen will; er will weiter, fort, an einen anderen Ort, irgendwohin.“<sup>111</sup>

Nach Annika Wehrle weisen die gesellschaftlichen Entwicklungen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts darauf hin, dass der Alltag der meisten Menschen sich auf dem Weg abspielt<sup>112</sup>. Wehrle initiiert in ihrem gleichnamigen Werk den Begriff „Passagenräume“ und beschreibt damit einen durch Bewegung und Veränderung geprägten Raumtypus<sup>113</sup>. Der Passagenraum bezeichnet „bauliche städtische Räume [...], die der alltäglichen Passage im Sinne eines Durchgangs dienen. [...] Diese Räume sind in ihrer Grundanlage und Funktion durch Bewegung, nicht durch Verweilen, gekennzeichnet – sie sind also Räume der Passage.“<sup>114</sup>

Als Parallele zum Passagenraum können an dieser Stelle die „Nicht-Orte“ von Marc Augé genannt werden. Augé stellt im Zuge der Modernisierung und Globalisierung seiner Zeit eine rapide Zunahme an funktionslosen, transitorischen Orten fest. Diese Orte, von ihm „Nicht-Orte“ genannt, beschreibt er (im Singular) als „Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“<sup>115</sup> Er beschreibt den Nicht-Ort spezifisch als „Ort des Reisenden“<sup>116</sup>, als Durchgangsraum, weshalb nicht erstaunlich ist, dass ein Großteil der von Augé genannten Beispiele für „Nicht-Orte“ solche sind, die mit dem Reisen direkt zu tun haben: Autobahn, Bahnhof, Flughafen. Ebenfalls unterstreicht dieser Zusammenhang, dass der „Nicht-Ort“ durch Bewegung, durch Passage, Hindurchgehen,

---

<sup>111</sup> Ortheil, Hanns-Josef „Der lange Abschied vom Flaneur“, Januar 1986, 40. Jahrgang, Heft 443, S. 30-42, hier S.30.

<sup>112</sup> Vgl. Wehrle, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, S. 14.

<sup>113</sup> Vgl. ebd. S. 11.

<sup>114</sup> Ebd. S. 15.

<sup>115</sup> Augé, Marc, *Nicht-Orte, aus dem Frz. von Michael Bischoff*, München: Verlag C.H. Beck 2010, S. 83.

<sup>116</sup> Ebd. S. 90.

Durchqueren, Vorbeigehen charakterisiert ist. Augé weist dem Begriff „Nicht-Ort“ eine zweite Bedeutung zu: auch die Beziehung der Individuen zu den zuvor beschriebenen Orten wird als „Nicht-Orte“ beschrieben: „Zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“<sup>117</sup> In diesem Zusammenhang wird der Begriff „Übergangsräume“ verwendet. Diese Beziehung wird durch Texte und Worte hergestellt (zum Beispiel Informationen, Verbote, Vorschriften oder Gebrauchsanleitungen). So wird zum Beispiel die Beziehung zwischen einem Reisenden und dem Flughafen durch bestimmte Regeln hergestellt: Schilder „Rauchen verboten“, „Herzlich Willkommen“ usw. Wesentlich ist, dass sich „Nicht-Orte“ (in beiden Bedeutungen) durch die sogenannte Übermoderne entwickelt haben und ein Kennzeichen (oder eine Folge) der immer schneller werdenden Entwicklung der modernen Welt sind.

Die Großzahl der Szenen in *ARASH // Heimkehrer* spielen in Passagenräumen (oder „Nicht-Orten“), dabei wird der „Stadtraum [...] zur Spielstätte, der im alltäglichen Gebrauch wie auch während des Aufführungsgeschehens selbst der Durchgangsbewegung dient.“<sup>118</sup> In der Inszenierung wird auf unterschiedliche Weise mit dem Geschehen vor Ort interagiert. Somit entsteht eine szenische Kommunikation mit einerseits theatralen und andererseits alltäglichen Elementen. Diese beiden Elemente lassen sich sehr gut verbinden, da sie wesentliche Gemeinsamkeiten haben: „Flüchtigkeit, Transitorik, Ereignishaftigkeit und Prozessualität bei gleichzeitiger Materialisierung und Verräumlichung.“<sup>119</sup> Die alltägliche Umgebung spielt auch bei *ARASH // Heimkehrer* eine wichtige Rolle.

Das ständige Fortbewegen in *ARASH // Heimkehrer* – einerseits der Figuren, andererseits der Zuschauer – lässt sich auch als Parallele mit der Thematik des Stückes aufgreifen. Arash ist aus Iran geflüchtet, in Wien angekommen. Dort fühlt er sich aber auch nicht sicher: Jede Polizeisirene, jeder an ihn adressierte Brief und jedes Klingeln an der Wohnungstür lassen ihn zusammenfahren. Was, wenn er abgeschoben wird? Er erklärt seinen Mitbewohnern, dass er sich in der Wohngemeinschaft anmelden musste und somit erwartet, dass die Polizei bald dort auftaucht. Seine Flucht ist nicht mit seiner Ankunft in Wien beendet, er ist nicht „angekommen“. Das Thema Flucht ist also im Stück allgegenwärtig. Das Auf dem Weg sein, in Bewegung sein spielt sich auf Handlungsebene, sowie in Echtzeit und Realität, im Laufe des

---

<sup>117</sup> Ebd. S. 96.

<sup>118</sup> Wehrle, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, S. 11.

<sup>119</sup> Ebd.



Abends ab. Somit kann die Vermutung aufgestellt werden, dass der Zuschauer durch das schnelle Gehen von Ort zu Ort und das Gefühl der Ungewissheit für einen Abend lang erfährt, wie es ist, immer in Bewegung zu sein und niemals sicher, wie es weitergeht: (der Zuschauer lässt sich leiten und weiß nie, wohin es als nächstes geht). Er spürt selbstverständlich nicht, wie es sich anfühlt, tatsächlich auf der Flucht zu sein und seine angstbesetzte Gefühlslage ist niemals so schlimm, wie die von Arash. Trotzdem kann eine Parallele zwischen den beiden Situationen gezogen werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Gehen (das Wandern der Zuschauer an dem jeweiligen Theater-Abend und das Spaziergehen von Arash innerhalb der Handlung) in *ARASH // Heimkehrer* eine wichtige Funktion einnimmt. Durch die interessante Form, von einer Szene zur nächsten zu laufen, wird der Zuschauer zu einem aktiven Mitspieler des Stückes. Er hat keine Gelegenheit, das Geschehen von einer distanzierten Entfernung passiv zu beobachten, sondern befindet sich mitten im Geschehen. Arash lässt sich – bis zu einem gewissen Maße – mit der Figur des Flaneurs vergleichen, und es entsteht eine Parallele zwischen dem Thema des Stückes – die Flucht – und seiner Form – dem unterwegs sein.

### 5.7. Zuschauer und Interaktion

Eric Bentley erklärt die Kunst des Theaters anhand einer einfachen Formel: „The theatrical situation reduced to a minimum, is that A impersonates B, while C looks on.“<sup>120</sup> Ohne die Person „C“, den Zuschauer, gäbe es kein Theater. Zuschauer sind in der Kunst des Schauspiels unentbehrlich. Auch Paul Arno betont die Wichtigkeit des Zuschauers: „Immer aber ist es das Publikum, das dem theatralischen Akt erst zum Leben verhilft, das ihn vollendet und das ihm seine zeitliche und überzeitliche Wirkung verleiht.“<sup>121</sup> Bei Arash hat der Zuschauer eine besondere Position und eine große Wichtigkeit. Er wird unbekannten, neuen Herausforderungen ausgesetzt. Wie schon im Kapitel 4 betont, befindet sich der Zuschauer – der als traditioneller Bühnentheater-Besucher seine Theaterkarte gekauft hat – in der Inszenierung *ARASH // Heimkehrer* in einer unerwarteten, vollkommen überraschenden Position.

---

<sup>120</sup> Bentley, Eric, *Das lebendige Drama. Eine elementare Dramaturgie*, Velber bei Hannover: Friedrich 1967, S.149.

<sup>121</sup> Arno, Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“ in: Helmar Klier (Hg.) *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 208-237, hier S. 231.

Durch die Situation im öffentlichen Raum und die mit ihm unausweichlichen (Stör)Faktoren wie Lärm, Wetter, Passanten oder Autos wird dem Zuschauer eine besondere Aufmerksamkeit abverlangt. Gay McAuley spricht hier von einem „decentered spectator“<sup>122</sup>, da die Aufmerksamkeit nicht mehr zentriert ist, sondern leicht zerstreubar. Im Gegensatz zum Medium Film wird dem Zuschauer im Theater (auch schon im traditionellen Bühnen- oder Guckkastentheater) eine gewisse Freiheit gelassen, was er wann ansieht oder wem er zu welchem Zeitpunkt seine Aufmerksamkeit schenkt. Im Film wird ihm diese Freiheit durch Montage und Kameraeinstellungen genommen:

“In the theatre there is no centralising apparatus, no camera to select and frame the pro-filmic reality and to position the spectator in relation to what has been filmed, no projector to provide the illusion of a single source wo the multiple fragments that make up a film, and no editing process to ‚suture‘ the spectator into the chain of discourse.”<sup>123</sup>

Im Theater kann der Zuschauer bis zu einem gewissen Maße – er sitzt in seinem Stuhl und hat lediglich eine zentrale Sicht nach vorne auf das Bühnengeschehen – selbst entscheiden, wem oder was er seinen Fokus gibt. Bei einer Inszenierung und Theaterform wie der von *ARASH // Heimkehrer* wird diese Freiheit verstärkt. Einerseits geschieht das durch die extreme Nähe der Zuschauer zu den Schauspielern: die Gruppen folgen ihrer jeweiligen Arash-Figur und können neben ihm gehen. Auch bei den gespielten Szenen haben die Zuschauer die Möglichkeit, sehr nah am Geschehen zu sein. Andererseits wird die erweiterte Wahrnehmung des Zuschauers durch die große Bewegungsfreiheit ermöglicht: Er kann sich frei bewegen, entscheiden, wo er stehen möchte, ob näher oder weiter weg von der Szene, ob ganz vorne oder hinten in der Gruppenkonstellation, oder gar von der Gruppe abgegrenzt, allein. Der Zuschauer von *ARASH // Heimkehrer* erlebt einen Grad der Entscheidungs- und Bewegungsfreiheit, die er aus dem Guckkastentheater keinesfalls gewöhnt ist.

Durch diese Nähe erlebt der Zuschauer eine Art Ermächtigung und einen neuen Platz in der Hierarchie, die üblicherweise sehr klar gestalten ist. Selbstverständlich ist er dadurch nicht in einer vollkommen allmächtigen Position, da er den Schauspielern und der Handlung zwangsläufig folgen muss, um das Stück in Gänze zu sehen. Trotzdem ist er viel freier und selbstbestimmter, als der Zuschauer einer Bühnen-Inszenierung. Er wird somit zum Mitspieler und kann das Spiel beeinflussen. David Roesner schreibt, Zuschauer sind „einerseits Beobachter des theatralen Geschehens, andererseits beobachten sie sich gegenseitig und werden

---

<sup>122</sup> McAuley, *Space in Performance*, S. 239.

<sup>123</sup> McAuley, *Space in Performance*, S. 244 f.

füreinander zu Akteuren innerhalb der szenischen Aktionen.“<sup>124</sup> Um nochmals einen Vergleich mit dem Medium Film herzustellen: In diesem Medium ist weder eine Interaktion zwischen Zuschauern und Schauspielern möglich, noch können die Zuschauer das Geschehen beeinflussen. Das liegt auch daran, dass ein Film ein wiederholbares, nicht veränderbares oder anpassbares Kunstwerk ist. Das Theater wiederum beruht auf Einmaligkeit, jede Aufführung ist einzigartig und nicht wiederholbar. Theaterschauspieler können die Attitüde oder das Verhalten, die Passivität oder Aktivität ihrer Zuschauer in ihr Spiel miteinbeziehen oder darauf reagieren und somit der jeweiligen Aufführung eine Einzigartigkeit verleihen. Es kann somit ein „energy exchange“<sup>125</sup> stattfinden. McAuley beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

“Instead of the virtual presence of the filmed image there is the real presence of the actor, instead of the reassurance of the repeatability there is the knowledge that the performance is unique, can never be repeated, and furthermore, that the spectators’ presence, behaviour and response is part of the event, instead of the completeness and closure there is an ongoing process whereby the work continues to evolve and change throughout the run of performances.”<sup>126</sup>

Denn es ist das reale Raum- und Zeitverhältnis, das das Theater von anderen Medien wie Film, Fernsehen oder Hörfunk unterscheidet: Der Zuschauer befindet sich zur selben Zeit am selben Ort wie die Figuren (oder die Schauspieler). Somit kann er einen Einfluss auf das Spiel haben. Bei *ARASH // Heimkehrer* hat er das jederzeit und ganz besonders stark. Ob bei Gesprächen, die auf dem Weg zu den Stationen zwischen Darstellern und Zuschauern stattfinden, bei Fragen, die in Szenen aktiv an das Publikum gestellt werden, oder bei ungeplanten Reaktionen der Zuschauer auf die Handlung: Bei *ARASH// Heimkehrer* ist der Zuschauer immer ein wichtiger Mitspieler.

Anhand einer Auswahl von Beispielen soll im Folgenden gezeigt werden, wie Interaktionen während der Aufführung stattfinden.

Gleich zu Beginn des Stückes erklärt die erste Arash-Figur (Alireza Darynanvad) seiner Gruppe von ca. 13 Personen, wie die Kopfhörer funktionieren, und dass sie jetzt gemeinsam einen Spaziergang machen werden und es zügig gehen müsse, weil er nicht viel Zeit habe<sup>127</sup>. Diese erste Interaktion des Hauptdarstellers mit seinen Zuschauern zeigt gleich zu Anfang, dass es

---

<sup>124</sup> Roesner, *Szenische Orte–Mediale Räume*, S. 84.

<sup>125</sup> MacAuley, *Space in Performance*, S. 245.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Dies ist eine Anspielung auf seine Angst, abgeschoben zu werden, und auf die Abschiebungsszene am Donaukanal.

keine vierte Wand gibt, dass Arash eine dramatische und gleichzeitig soziale Rolle ist, die man ansprechen kann und die man nun begleiten wird.

Szenen, die ebenfalls als Paradebeispiele für Interaktion mit dem Publikum gelten, sind die Momente zwischen Szenen oder Stationen, in denen die jeweilige Arash-Figur sehr private Momente mit seiner Gruppe teilt. Der Schauspieler steigt nicht aus seiner dramatischen und sozialen Rolle aus, er ist immer noch Arash, der aus Iran nach Wien gekommen ist, aber er verbringt einen innigen Moment mit seiner Gruppe. Eine der Arash-Figuren erzählt seinen Begleitern beispielsweise eine Geschichte aus dem Flüchtlingsheim, in dem er anfangs in Niederösterreich wohnte, von dem Heimdirektor dort und von einem Lied, das Arash zu seiner Anfangszeit in Österreich geprägt hat. Er singt dieses Lied dem Publikum vor und fordert die einzelnen Mitglieder der Gruppe auf, mit ihm gemeinsam zu singen. Die andere Arash-Figur spielt mit seiner Gruppe zum gemeinsamen Kennenlernen ein Spiel, und die dritte Arash-Figur bringt seiner Gruppe ein Lied und ein Klatschspiel bei. In diesen Momenten ist die Nähe zwischen den Zuschauern und der Figur Arash sehr groß, es findet ein intensiver Austausch statt und eine gewisse Empathie wird verspürt.

Diese trägt zu einem Vorkommnis bei, das in der Inszenierung nicht geplant war, jedoch jeden Abend aufs Neue passiert. Die Szene der Abschiebung am Donaukanal endet damit, dass nur noch die drei Arash-Figuren im Bild zu sehen sind: sie liegen regungslos auf dem Boden. Ihre Position soll einen Fenstersprung (Selbstmord) suggerieren. Geplant ist dann, dass die Abendregie das Publikum mit zurück ins Theater Drachengasse führt, wo die nächste (und letzte) Szene stattfindet. Jeden Abend gibt es aber eine gewisse Anzahl von Leuten, die dieser Aufforderung nicht folgen, da sie von der Abschiebungs-Szene so sehr emotional mitgenommen wurden. Meistens grenzen sich diese Leute selbstständig von ihren Gruppen ab und gehen von der Brücke die Treppen zum Donaukanal hinunter, zu ihrem jeweiligen Arash. Oft ist es auch der Fall, dass sich Zuschauer weigern, weiter zu gehen, bevor man ihnen nicht versichert, Arash gehe es gut. Diese Vorkommnisse enden in rührenden Bildern von Zuschauern, die von der eigentlich relativ abstrakten, aber doch gut verständlichen Darstellung dessen, was eigentlich in Realität jeden Tag passiert – Abschiebungen und Ignoranz von Seite der Mitmenschen – so mitgenommen werden, dass sie sich intensiv in das Gespielte einfühlen und das Bedürfnis haben, eingreifen zu müssen.

Weitere Szenen, die im Zusammenhang mit Interaktion genannt werden können, sind die, in denen Ostern und Weihnachten gefeiert wird. In ersterer werden die Arash-Figuren mit ihren jeweiligen Gruppen von den Mitbewohnern mit Osterkörben, Bonbons und der Aufforderung,

versteckte Ostereier zu suchen, begrüßt. Die Zuschauer können dann tatsächlich im Gras (die Szene spielt in einem grünen Abschnitt) nach Eiern und Süßigkeiten suchen. Sie werden umarmt und ihnen wird frohe Ostern gewünscht. Auch in der Weihnachtsszene werden die Zuschauer herzlich empfangen: mit Umarmungen, Schnaps, Keksen und Weihnachtswünschen. Diese Form der Aufmerksamkeit ist im Theater relativ rar. Die Zuschauer spüren somit, dass sie wahrgenommen werden. Auch Sätze wie zum Beispiel von Anna „Wow Arash, du hast aber viele Leute mitgebracht!“ und das direkte Adressieren an das Publikum – „das ist Daniel, mein Mitbewohner, er ist sehr lieb!“ oder „Eva wohnt auch mit mir zusammen. Sie ist ein bisschen süchtig nach einkaufen!“ – unterstreichen, dass hier die übliche Illusion, die Zuschauer wären gar nicht da, gebrochen wird und mit der Anwesenheit des Publikums gespielt und gearbeitet wird.

In der Szene in der Bar wird den Zuschauern frei überlassen, was sie tun möchten. Es sind genügend Stühle und Tische frei, es wird Wein ausgeschenkt, es gibt Brot, Oliven und Olivenöl, und an jedem Tisch passiert etwas Spannendes: die Nationalsozialistin liest Briefe an den Führer vor, eine Arash-Figur sucht nach Geld, um sich falsche Papiere zu kaufen, eine zweite Arash-Figur streitet mit der Bar-Besitzerin, die Jüdin aus dem Jahr 1938 kocht für ihr Pflegekind eine Suppe, die Jüdin aus dem Jahr 1945 zählt ihr Geld, um sich ebenfalls falsche Papiere zu besorgen. In dieser Szene sind die Zuschauer nicht gebunden, sie können sich frei bewegen, sich miteinander unterhalten oder tanzen. Durch die angenehme Live-Musik herrscht eine entspannte Atmosphäre. Auch hier werden einige Zuschauer von den Schauspielern angesprochen (sie werden beispielsweise nach Geld gefragt, oder nach einer gewissen Person).

Zum Fokus des Zuschauers ist zu sagen, dass die Rezeption des Stückes für jeden einzelnen Besucher individuell und einzigartig ist. Es entstehen unterschiedliche Eindrücke für die unterschiedlichen Zuschauer. Dies ist aus mehreren Gründen der Fall. Einerseits setzt jeder Zuschauer wie zuvor betont seinen Fokus individuell und frei auf was immer er für wichtig hält oder was ihn interessiert: Nicht jeder Zuschauer schenkt seine Aufmerksamkeit denselben Geschehen zur selben Zeit. Dadurch entstehen sehr individuelle Eindrücke. Bei *ARASH // Heimkehrer* wird dem Zuschauer eine Vielzahl an Möglichkeiten geschenkt, auf was er seine Wahrnehmung lenken kann. Martin Essl schreibt: „es werden immer viel mehr Zeichen gesendet, als irgendein einzelner Zuschauer jemals vollständig und wahrnehmen oder dekodieren könnte.“<sup>128</sup> Weiter spielt die Perspektive des einzelnen Zuschauers eine Rolle. Damit sind die mentale Perspektive (Vorwissen, Stimmung, Laune, Einstellung zum Stück) und

---

<sup>128</sup> Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, S. 156.

die physische (Standort gegenüber der Szenerie) gemeint. Durch diese Gegebenheiten und Entscheidungen kann man davon ausgehen, dass jeder einzelne Zuschauer der Inszenierung im Gesamtbild etwas anderes gesehen hat, als alle anderen Zuschauer.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Zuschauer in der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* eine besondere und wichtige Position einnehmen. Es entsteht eine gewisse Immersion dadurch, dass die Zuschauer den Hauptdarsteller Arash so gut kennenlernen und das Gefühl haben, er sei wirklich ein Freund, der mit ihnen spazieren geht. Die Zuschauer werden das ganze Stück über auf eine Ebene mit den Schauspielern gesetzt, es entsteht keinerlei Hierarchie. Das Publikum wird von den Figuren wahrgenommen und kann einschreiten, kommentieren oder sich auch zurückhalten, das bleibt jedem selbst überlassen. Die Zuschauer haben aber auch die Möglichkeit, zu Akteuren zu werden. Es wird ihnen ebenfalls überlassen, wohin sie den Fokus setzen. Möchten sie während einer Szene lieber die vorbeiziehenden Passanten beobachten, sind sie frei, das zu tun, ohne beurteilt zu werden.

## 6. Rezeption und Nachwirkungen

Die Produktion *ARASH // Heimkehrer* feierte einen großen Erfolg. Der Andrang war groß, für alle neun Vorstellungen gab es eine Warteliste. Die Personenanzahl pro Gruppe, die während des Probenprozesses mit zehn Zuschauern pro Gruppe geplant wurde, wurde im Laufe der ersten Vorstellungen erhöht, da so viele Menschen Karten wollten. So kam es, dass – je nach Abend – bis zu 14 Personen in einer Gruppe waren. Dies war aber die maximale Anzahl, da mehr Zuschauer sich negativ auf die Qualität des Stückes und der Schauspieler ausgewirkt hätten.

Dem Pressespiegel zu entnehmen berührte das Publikum vor allem die Verbindung und die Parallelen zwischen der jüdischen Vergangenheit der Stadt Wien – mit ihren Menschen auf der Flucht – und der Gegenwart von Arash – ebenfalls geflüchtet und ständig von der Angst geplagt, abgeschoben zu werden. Die flüchtigen Figuren aus der Vergangenheit, die Arash immer wieder über den Weg laufen, sind Menschen, die nicht mehr flüchten konnten. Arash konnte flüchten und kam in Wien an, ist sich jedoch nicht sicher, ob er bleiben darf. Und so erfährt er nach und nach, dass in seiner neuen Wahlheimat auch Menschen lebten, die erfuhren, wie es ist, im Exil zu sein, die auch diese Angst spürten, vertrieben zu werden.

Aus Gesprächen mit Zuschauern ging ebenfalls hervor, dass die Benützung der Kopfhörer und Audiospuren eine gelungene Idee Assmanns war. Durch die Musik und die Worte, die *nur* zu hören waren, während man durch die Straßen von Wien ging, veränderte sich die Realität des Zuschauenden und damit auch sein Blick auf die Stadt und die entdeckten Orte. Auch das Gedicht „Kuss“ von Amir Gudarzi berührte die Menschen sehr. Es beschreibt in sehr metaphorischer und dichterischer Sprache den Selbstmord von Arash, der aus dem Fenster springt. Der Text kommt mehrmals im Stück vor, sodass nicht klar wird, ob dies nur eine Fantasie von Arash ist oder Realität.

Die Internationalität und Mehrsprachigkeit des Ensembles und des Stückes wurden auch von der Presse positiv aufgenommen. Heinz Wagner schreibt:

„Die Regisseurin engagierte nicht nur für die drei Arash-Darsteller Schauspieler mit unterschiedlichen Erstsprachen, sie achtete auch darauf, noch eine Menge weiterer Sprachen und Kulturen im Ensemble dieses engagierten Stückes zu haben, das eine Brücke vom Gedenken an Vergangenes zur aktuellen Gegenwart schlägt: Polen, Deutschland, Schweiz, Israel, Iran, Syrien, Italien, Türkei und Österreich, wo die meisten der Mitwirkenden auch leben.“<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Wagner, Heinz, „Wenn Gedenken aktuell und lebendig wird“, *Kurier*, 16.6.2018 [Zugriff: 11.07.2018].

Insgesamt ist die Rezeption des Stückes sehr positiv, weshalb eine Wiederaufnahme im Sommer 2019 angedacht ist. Der Antrag für diese wurde schon an die Kulturabteilung der Stadt Wien gestellt. Da bedauerlicherweise viele Menschen aufgrund der geringen Anzahl an Vorstellungen und an Zuschauern pro Abend das Stück nicht sehen konnten, wäre es großartig, wenn eine Wiederaufnahme stattfinden könnte.

Im Anhang der Arbeit ist der gesamte Pressespiegel – eine Sammlung aller Berichterstattungen und Zeitungsartikel über *ARASH // Heimkehrer* – zu finden.



## 7. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit wurde das Stationentheater-Projekt *ARASH // Heimkehrer* beschrieben und es wurde analysiert, welche Besonderheiten diese ungewöhnliche Theaterform aufweist. Dazu wurden mehrere Theaterformen vorgestellt, anhand derer eine Begriffserklärung des Stationentheater-Projektes versucht wurde. Anschließend wurde eine Inszenierungsanalyse ausgewählter Szenen durchgeführt, um die wichtigsten Merkmale und Besonderheiten der Inszenierung herauszuarbeiten und folgende Fragestellungen zu beantworten: Mit welchen ästhetischen Strategien wird die Geschichte den Zuschauern erzählt? Wie wird der Raum bespielt und welche Bedeutung wird ihm zugewiesen? Welche neuen Herausforderungen gehen mit dieser besonderen Theaterform für Zuschauer und Schauspieler einher? Die Inszenierungsanalyse konnte mit Hilfe von Regiebuch, Interviews, Kritiken, Aufführungsfotos, sowie Probenbeobachtungen, Notizen und Dokumentationen des Proben- und Aufführungsprozesses ausgearbeitet werden. In der Inszenierungsanalyse wurde der Fokus auf folgende Elemente gelegt: ästhetische Raumstrategien, Figuren, die Zeit im Stück, Musik und Audioebene, das Gehen, die Rolle und die Aufgaben der Zuschauer.

Das Stück *ARASH // Heimkehrer* beruht auf autobiographischen Elementen des Autors Amir Gudarzi, der wie seine Titelfigur aus Iran nach Wien geflüchtet ist und dort auf seinen positiven Asylbescheid wartet. Das Stück wurde ursprünglich für einen geschlossenen Bühnenraum geschrieben und von der Regisseurin Natalie Ananda Assmann adaptiert, um im öffentlichen Raum als Stationentheater-Projekt aufgeführt zu werden.

Das Ensemble ist international besetzt, eine Vielzahl an Nationalitäten prägen den Arbeitsprozess während der Proben und somit auch die Inszenierung. Das Stück wird in verschiedene Stationen geteilt, die an unterschiedlichen Orten des zweiten Wiener Gemeindebezirks – dem jüdischen Viertel – aufgeführt werden. Das in drei Gruppen geteilte Publikum wandert zeitversetzt von einer Station zur nächsten. Insgesamt sind es 12 Stationen und Spielstätten, die an einem Abend besucht und bespielt werden.

Der Begriff „Stationentheater-Projekt“ suggeriert, dass die Inszenierung sich unterschiedlicher, schon vorhandener Theaterformen bedient und somit eine neue Mischform kreiert. Die schon vorhandenen Theaterformen sind das Stationendrama, das Site-Specific Theatre, das Theatre on Location, das Promenade Theatre, das Environmental Theatre und das Straßentheater. In all diesen Theaterformen lassen sich Merkmale feststellen, die in *ARASH // Heimkehrer* zu finden sind. Diese sind zusammengefasst folgende: das theatrale Spielen an ursprünglich nicht für Theater konzipierten Orten, die Auflösung der Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer

und die Einladung zur Teilnahme und Interaktion letzterer, die Heterogenität der Zuschauer und Passanten und die Forderung an jeden einzelnen Zuschauer, seinen Fokus selbstentscheidend auf das zu setzen, was ihm als wichtig erscheint (auch wenn das Spektrum an Geschehnissen – geplant, gespielt oder auch willkürlich, zufällig – sehr breit ist). An dieser Stelle wurde eine Begriffsdefinition für die Theaterform in der Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* erstellt (siehe Kapitel 4.5).

Für die anschließende Inszenierungsanalyse wurde ein individuell angepasstes Modell gewählt, das auf der Basis der Strukturanalyse (Erika Fischer-Lichte) beruht und somit nicht chronologisch jede Szene analysiert, sondern sich besondere Merkmale, die für die Beantwortung der Forschungsfragen relevant erscheinen, herausucht und diese anhand ausgewählter Szenen untersucht. Die Analyse ist nicht prozessorientiert, sondern produktorientiert angelegt und behandelt nur die fertige Inszenierung (auch wenn die Berichte und Notizen aus den Proben als Basis und Grundwissen für die Arbeit genannt werden können).

Nachdem der Unterschied zwischen den Begriffen Ort und Raum erläutert und auf das Theater bezogen erklärt wurde, wurde die Darstellung des Raumes in *ARASH // Heimkehrer* untersucht. Das Stattfinden im öffentlichen Raum, auf den Straßen und Plätzen Wiens bringt die Darstellung an neue Grenzen und stellt Herausforderungen. Da weder Bühnen- noch Zuschauerraum im traditionellen Sinne vorhanden sind, müssen die Szenen an den Spielraum angepasst werden. Mithilfe sehr minimalistischer und theatraler Mittel wird aus einem – von Grund aus neutralen – Ort ein anderer geschaffen, und das ohne Bühnenbilder oder übermäßigen Dekor. Innenräume werden in Außenräumen dargestellt, ohne auf Realismus zu beharren, nur mit minimalistischen Elementen und dem Verlass auf den Kontext: durch die Handlung und das Spiel der Schauspieler versteht der Zuschauer sofort, wo er sich gerade befindet. *ARASH // Heimkehrer* schafft eine neue Art, mit Raum umzugehen.

Die Figuren im Stück lassen sich in drei Gruppen unterteilen: Figuren der Gegenwart, Figuren der Vergangenheit sowie zeitlose Figuren oder Verbindungsfiguren. Sie haben unterschiedliche Funktionen und Beziehungen mit- und untereinander. Die komplexe Figurenkonstellation ergibt sich durch die verschiedenen Zeitebenen und die Unklarheit, was nun real ist und was nicht und ist besonders spannend.

Der Faktor Zeit nimmt in *ARASH // Heimkehrer* ebenfalls eine wichtige Funktion ein und kann als komplex beschrieben werden. Die gespielte Zeit lässt sich in zwei Ebenen unterteilen: Gegenwart und Vergangenheit. Durch Arashes Halluzinationen und den Einsatz der Verbindungsfiguren verschmelzen oder verschwimmen die Grenzen zwischen den

verschiedenen Zeiten. Während der Audiosequenzen wird den Figuren aus der Vergangenheit jeweils eine Stimme gegeben und somit werden sie zum Leben erweckt.

Die Audioebene ist in der Inszenierung sehr präsent. Durch Musik, die über die Kopfhörer oder live von einer Band eingespielt wird, fungiert sie einerseits als Rahmenmusik, andererseits als Handlungsmusik. Die Audiospuren oder Musik unterstützen immer die gespielte Handlung und das Gesprochene.

Durch die unkonventionelle Form des Stückes, in dem sich die Zuschauer konstant fortbewegen müssen, um von einer Station oder Szene zur nächsten zu gelangen, entsteht eine besondere Atmosphäre und eine differenzierte Wahrnehmung des Zuschauers. In der Arbeit wird nach mehreren Exkursen über das Flanieren, die Bedeutung der Fortbewegung der Bewohner einer Stadt, das Phänomen der Passagenräume oder Nicht-Orte schließlich der Bogen wieder zurück zum Stück gespannt. Es wird analysiert, wie durch die wiederkehrende Fortbewegung des Zuschauers eine aktive Haltung dem Gespielten gegenüber entsteht und eine Interaktion zwischen Publikum und Schauspielern ermöglicht und ermutigt wird.

Diese Interaktion und die Forderung einer aktiven Anteilnahme des Zuschauers werden auch durch andere Faktoren unterstrichen. Zu den Zuschauern und dessen Rolle in *ARASH // Heimkehrer* ist zu sagen, dass sie eine besondere und wichtige Position einnehmen, aber auch vor neuen Herausforderungen stehen. Sie erhalten eine gewisse Ermächtigung, durch ihre Freiheit, jederzeit (verbal oder gestisch) ins Geschehen einzugreifen, was durch die Nähe der Schauspieler nochmals unterstützt wird. Die Zuschauer müssen allerdings innerhalb des breiten Spektrums der Geschehnisse und Bedingungen um sie herum (Passanten, laute Auto Geräusche, Wetterverhältnisse) selbstständig entscheiden, wohin sie den Fokus setzen möchten. Es besteht die Möglichkeit, dass sie vom Geschehen rund um die Szene abgelenkt werden, weswegen sie Teile des Stückes verpassen können.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass das Stück und die Inszenierung von *ARASH // Heimkehrer* ein Projekt in der Wiener Theaterszene ist, das durch seine Originalität, seine unkonventionelle Form, seine realpolitische Thematik, seine berührenden Figuren, der Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart den Zuschauern eine besondere, sehr wertvolle Erfahrung bietet.

## 8. Quellenverzeichnis

### Bibliographie

Arendt, Hannah, „Wir Flüchtlinge“, in: dies., *Zur Zeit: Politische Essays*, Berlin: Rotbuch 1986.

Arno, Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“ in: Helmar Klier (Hg.) *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 208-237.

Augé, Marc, *Nicht-Orte/Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (aus dem Frz. Übersetzt von Michael Bischoff), München: Verlag C.H.Beck 2010 (1992).

Balme, Christopher, „Theater als Kommunikationssystem: Raum“ in: ders., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 141-153.

Balme Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008.

Benjamin, Walter, „Das Passagen-Werk“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, (Hg: Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M: Suhrkamp 1989.

Bentley, Eric, *Das lebendige Drama. Eine elementare Dramaturgie*, Velber bei Hannover: Friedrich 1967.

Birch, Anna/ Tompkins, Anna, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, New-York: Palgrave Macmillan 2012.

Bohn, Ralf, Wilharn, Heiner, *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenographie*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Boucris, Luc, *L'Espace en scène*, Paris: Librairie Théâtrale 1993.

Bowditch, Rachel/Bird Tobin, Daniel/Pace, Chelsea/Devine, Marc, „Four Principles about Site-Specific Theatre: A Conversation on Architecture, Bodies, and Presence“ in: *Theatre Topics*, Volume 28, Number 1, March 2018, S. 5-19.

Braum, Michael/Schröder, Thies, *Wie findet Freiraum Stadt? Fakten, Positionen, Beispiele*, Basel: Bericht der Baukultur 2012, Band II 2012.

Braun, Edward, *Meyerhold on theatre*, London: Methuen & Co LTD 1969.

De Certeau, Michel, *Die Kunst des Handelns/L'invention du quotidien*, (aus dem Frz. übers. v. Ronald Voullié), Berlin: Merve 1988.

Dünne, Joerg/Günzel, Stefan, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.

Esslin, Martin, *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowolt Verlag 1989.

Evelein, Johannes F., *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie*. New-York, Wien: Peter Lang Verlag 1996.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung: 3: Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr Verlag 1983.

Freydefont, Marcel/Granger, Charlotte, *Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange*, Études théâtrales 41-42/2008, Centre d'études théâtrales 2008.

Födinger, Brigitte, „*ALICE auf Wanderschaft*“. Der „*MÄRCHENSOMMER*“: Einem Format auf der Spur, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2015.

Fröhlich, Sonja Violetta, *komA – Multimediales Stationentheater. Jugendliche im Mittelpunkt der Theaterkunst*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2015.

Großegger, Elisabeth, „Historische Dramen als immaterielle Denkmäler im öffentlichen [Theater]raum“ in: *Die Besetzung des öffentlichen Raumes, Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Hg. Rudolf Jaworski/Peter Stachel, Berlin: Frank & Timme 2007, S. 293-309.

Günzel, Stephan, *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: Transcript Verlag 2007.

Günzel, Stephan, *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012.

Handke, Peter, „Straßentheater und Theatertheater“ in: ders., *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 303-307.

Handke, Peter, *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

Handke, Peter, „Für das Straßentheater, gegen die Straßentheater, in: Rudolf Sievers (Hg.), 1968 – Eine Enzyklopädie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 239-243.

Herrmann, Max, „Das theatralische Raumerlebnis, in: Jörg Dünne, Stefan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 501–514.

Hertlein, Nora, *Angst vor dem Abstieg: Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von „Nora“ und „Hedda Gabler“*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2006.

Hessel, Franz, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: Das Arsenal 1984.

Hieß, Guido, *Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Reimer Verlag 1993.

Hollender, Sarah, *Theaterdramaturgie 2.0 – virtuelles Leben im realen Raum. Untersuchung eines non-linearen Theaterkonzepts anhand von JeruVille?3*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2015.

Ivanceanu, Vintila/Hoflehner, Johannes C., *Prozessionstheater Spuren und Elemente von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 1995.

Jaworski, Rudolf/ Stachel, Peter, *Die Besetzung des öffentlichen Raumes, Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Berlin: Frank & Timme 2007.

Jeschonnek, Günter, *Darstellende Künste im öffentlichen Raum. Transformationen von Unorten und ästhetischen Interventionen*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2017.

Kaye, Nick, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, New-York: Routledge 2000.

Kleindiek, Jürgen W., *Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater*, München: Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität 1971.

Klier, Helmar, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.

Koneffke, Silke, *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900-1980*, Berlin: Reimer Verlag 1999.

Kosch, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon: biographisches Handbuch, Band 4, Singer-Tschoppe*, Klagenfurt, Wien: Kleinmayr 1998.

Langsted, Jorn: „Is street theatre theatre?“, *Maske und Kothurn* Band 33, Heft 1-2, 1987, S 9-14.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001.

McAuley, Gay, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, Mich.: Univ. of Michigan Press 2000.

Maierbrugger, Ines Rosa, *Musik im Theater – Theaternmusik*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2010.

Marschall, Brigitte, „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“ in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenographie*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 171-187.

Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2010.

Marschall, Brigitte, „Theater als korrespondierender Raum der Wahrnehmung“ in: *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, Vol.11(2), 2012, S. 175-187.

Matzke, Mieke, „Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen ‚Site Specific Theatre‘“, in: *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hg. David Roesner/ Geesche Wartemann/Volker Wortmann, Hildesheim/Zürich/New-York: Georg Olms Verlag 2005, S. 75-87.

Oehm, Heidemarie, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1993.

Ortheil, Hanns-Josef „Der lange Abschied vom Flaneur“, Januar 1986, 40. Jahrgang, Heft 443, S. 30-42.

Pell, Kerstin, *Politik des Sehens – multiperspektivische Theaterräume*, Universität Wien, Dipl. Arbeit 2015.

Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink Verlag 1994.

Platz-Waury, Elke, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1980.

Raddatz, Frank M./Rothweiler, Sonja, *Acting Cities. Theater im öffentlichen Raum*, Berlin: Alexander Verlag 2006.

Roesner, David/Wartemann, Geesche/Wortmann, Volker, *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim/Zürich/New-York: Georg Olms Verlag 2005.

Rüffert, Lucia, *Kunst im öffentlichen Raum. Über die Wirkung des Raumes und die Rolle des Zuschauers im zeitgenössischen Theater*, Theaterwerkstatt Heidelberg 2012.

Schechner, Richard, *Environmental Theatre*, New-York: Applause Theatre & Cinema Books 1973.

Seitinger, Astrid, „Straßentheater – Schmelztiegel der Formen“, *Maske und Kothurn* Vol.40(2), 1994, S. 67-76.

Sievers, Rudolf, *1968 – Eine Enzyklopädie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

Van Troyer, Akito, „Enhancing Site-Specific Theatre Experience with Remote Partners in *Sleep No More*“, in: *Proceedings of the 2013 ACM international workshop on immersive media experiences* 2013, S. 17-20.

Vriesen, Helmuth, *Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama*. Christian-Albrechts-Universität, Kiel: Univ. Diss. 1934.

Waibel, Eva, *Stadt und Theater: ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2007.

Weber, Sandra, *Hinter den Kulissen – vor dem Applaus. „Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo*, Universität Wien: Dipl. Arbeit 2010.

Wehrle, Annika, *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015.

Weyergraf-Serra, Clara/Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge: MIT Press 1991.

## Biographien

Wiener Wortstätten: <http://www.wortstaetten.at/projects/amirabbas-gudarzi/> [Zugriff: 9.7.2018].

Pressemappe „HOMO“, <http://studylibde.com/doc/7692238/natalie-ananda-assmann--jan-hutter-in> [Zugriff: 9.7.2018].

## Online-Artikel

Heide, Angela, „Mit den Lippen gegen den Asphalt“, *Wiener Zeitung*, 25.6.2018.  
[https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/973131\\_Mit-den-Lippen-gegen-den-Asphalt.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/973131_Mit-den-Lippen-gegen-den-Asphalt.html) [Zugriff: 11.07.2018].

Jungmann, Sandra, „Nach 200 Jahren Theater unter weiblicher Führung wären wir quitt“, *Woman*, 21.06.2018  
<https://www.woman.at/a/natalie-ananda-assmann-interview> [Zugriff: 11.07.2018].

Gallistl, Clara, „ARASH // Heimkehrer: Wenn die Schoa einen Staatenlosen packt“, *Neue Wiener*, 18.6.2018.  
<http://www.neuwiener.at/arash-heimkehrer-wenn-die-shoa-einen-staatenlosen-packt/> [Zugriff: 11.07.2018].

Randow, von, Gero, „Folgen Sie mir unauffällig“, *Zeit Online*, 24.7.2016  
<https://www.zeit.de/2016/24/flanieren-kunst-kulturtechnik-spazieren-gehen> [Zugriff: 11.10.2018].

Wagner, Heinz, „Wenn Gedenken aktuell und lebendig wird“, *Kurier*, 16.6.2018  
<https://kurier.at/kiku/wenn-gedenken-aktuell-und-lebendig-wird/400052204> [Zugriff: 11.07.2018].



## **9. Anhang**

### **9.1. Abstract**

Die Ausgangssituation der vorliegenden Arbeit ist das Stationentheater-Projekt *ARASH // Heimkehrer*, bei dem die Autorin dieser Arbeit als Regieassistentin mitarbeitete – diese Position soll in der Arbeit bewusst reflektiert werden: welchen Mehrwert, aber auch welche potentiellen Schwierigkeiten bringt diese Nähe zu der Produktion mit sich? Das Besondere an jenem Projekt ist neben dem interessanten Inhalt – jüdische Vergangenheit, Shoah, Flüchtlingsthematik – auch die unübliche Form der Darstellung, die sich von der klassischen Form des Guckkastenbühnentheaters abgrenzt: Im Laufe des Abends wandern die Zuseher von Ort zu Ort durch den zweiten Wiener Gemeindebezirk – das jüdische Viertel – und treffen an diesen verschiedenen Stationen und auf den Wegen dorthin immer wieder auf die Figuren des Stückes. Ebenfalls werden Szenen und Musik auf Audio-Ebene über Kopfhörer, in den Ohren der Zuseher abgespielt. Durch die nicht-klassische, nichtlineare Form des Stückes, die Authentizität – es werden historische Plätze im jüdischen Viertel besucht, bespielt und miteinbezogen – und die Nähe zu den Schauspielern und den Geschehnissen – es bestehen keinerlei Trennungen, keine vierte Wand, das Publikum wird miteinbezogen und ist permanent mitten im Geschehen – entsteht eine besondere Erfahrung für die Zuseher.

Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lauten: Worin besteht die Einzigartigkeit dieser Produktion? Mit welchen ästhetischen Strategien wird die Geschichte den Zusehern erzählt? Wie wird der Raum bespielt und welche Bedeutung wird ihm zugewiesen? Welchen Einfluss hat diese besondere Theaterform auf die Dramaturgie?

In einem ersten Teil soll dem Leser – mit Hilfe von teilnehmender Beobachtung, detaillierter Dokumentation und Reflexion über den Entstehungsprozess dieser Produktion – ein genauer Eindruck des Stückes vermittelt werden. Neben der Handlung werden das Team und die Hintergrundgeschichte des Stückes, sowie die Rezeption und die Finanzierung beschrieben. Nach einem Exkurs zu den Formen Theater in öffentlichen Raum, Site Specific Theatre u.a. – historische Entwicklung und Merkmale – wird in einem zweiten Teil anhand einer Inszenierungsanalyse untersucht, durch welche Mittel und mit welchen ästhetischen Strategien dieses Stationentheater-Projekt zu einem Unikat in der Wiener Theaterszene wird.

## 9.2. Pressemappe



Tara Ludescher als Hannah Arendt  
Foto: Magdalena Fischer

### ARASH // Heimkehrer

von Amir Gudarzi

#### Uraufführung

Stationentheater-Projekt im 2. Bezirk  
& Gastspiel am Theater Drachengasse



Previews: 18. & 19. & 20. Juni 2018 Premiere: 21. Juni 2018 Weitere  
Vorstellungen: 22. & 23. & 26. & 27 & 28. Juni 2018 Beginn: 19.00 Uhr

Was passiert, wenn ein Geflüchteter aus dem Iran in eine Bobo-WG im 2. Bezirk zieht und sich für die kleinen, goldenen Tafeln auf der Straße vor dem Hauseingang zu interessieren beginnt? Selbst kurz vor seiner Abschiebung hört *Arash*, die Titelfigur des Stücks, immer wieder Stimmen aus der Vergangenheit und begreift nach und nach, dass die Namen auf den 'Steinen der Erinnerung' Namen derer sind, die während des Holocaust deportiert und ermordet wurden.

Die junge Theatermacherin Natalie Ananda Assmann inszeniert gemeinsam mit einem internationalen Ensemble die Uraufführung des Stücks *ARASH // Heimkehrer* des preisgekrönten iranisch-

österreichischen Autors Amir Gudarzi auf den Straßen und an versteckten Orten der Leopoldstadt. Ein Stationen-Theaterstück, das die jüdische Vergangenheit dieser Stadt aus der Sicht eines Geflüchteten erzählt und gleichzeitig Menschenrechte von Staatenlosen im Hier und Jetzt verhandelt. Erst die Gedanken von Hannah Arendt, die ihm in Gestalt eines kleinen Mädchens begegnet, lassen *Arash* sein eigenes Schicksal begreifen. Eine theatrale Reise durch die Vergangenheit und Gegenwart Wiens.



Natalie Ananda Assmann (Regie) & Aurelia Burckhardt (Produktion)  
Foto: Christopher Glanzl, METRO Kinokulturhaus



Natalie Ananda Assmann (Regie)  
Foto: Blanka Urbanek

## **Gelebte Erinnerungskultur auf den Straßen von Wien**

### **Die Inszenierung**

Die junge Regisseurin und Aktivistin Natalie Ananda Assmann verwandelt diesen Juni den 2. Wiener Gemeindebezirk in eine große Bühne. Die gebürtige Linzerin, die in den letzten Jahren vor allem durch transkulturelle und partizipative Arbeiten im öffentlichen Raum im Crossover von Kunst und Aktivismus aufgefallen ist, setzt in ihrer ersten großen Regiearbeit den Fokus auf gelebte Erinnerungskultur im Kontext der herrschenden politischen Machtverhältnisse.

Starke Frauenfiguren sind für die junge Theatermacherin von besonderer Wichtigkeit, daher ist die heimliche Heldin Assmanns Inszenierung eine Reinkarnation der politischen Theoretikerin Hannah Arendt, dargestellt durch die achtjährige Tara Ludescher. „Das Recht, Rechte zu haben“, ist nicht nur einer der wichtigsten Aspekte ihrer Inszenierung, sondern auch Assmanns ganz persönlicher Antrieb für ihre künstlerische und aktivistische Arbeit.

## **Mehrsprachigkeit als Statement für Vielfalt**

### **Das Ensemble**

Die Uraufführung von *ARASH // Heimkehrer* wird bewusst von einem transnationalen Ensemble bestritten, dessen Darsteller\_innen\* aus Polen, Deutschland, Schweiz, Israel, Iran, Syrien und Österreich kommen. Besonderer Schwerpunkt der Inszenierung ist daher auch die Mehrsprachigkeit auf und hinter den Kulissen. In Amir Gudarzis' erstem deutschsprachigem Stück wird daher auch in persischer, hebräischer, arabischer und polnischer Sprache gesprochen.

## Das Ensemble



Elias Burckhardt  
Foto: Luaks Dostal



Monica Anna Cammerlander  
Foto: Alexander Lutz



Alirezah Darynanvad  
Foto: Linda Zahra



Stanislaus Dick  
Foto: Francois Weinert



Lisa Kärcher  
Foto: Philipp Broszek



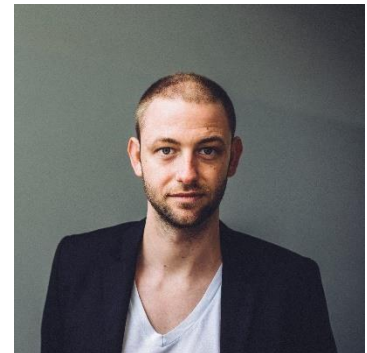
Johnny Mhanna  
Foto: Christopher Griesser



Or Alexander Pearl  
Foto: Olivier René Alunovic



Agnieszka Salamon  
Foto: Aga Freiberg



Florian Stohr  
Foto; Raffael Stiborek





Denise Teipel  
Foto: Daniel Wolf



Adva Levi  
Foto: B. D.



Tara Ludescher  
Foto: privat



Matilda Themel  
Foto: privat

## Musiker



Baharak Abdolifard  
Foto: Hessam Samavatian



Pouyan Kheradmand  
Foto: Martin Weber



Stojan Vavti  
Foto: S. V.

### **Der Autor**



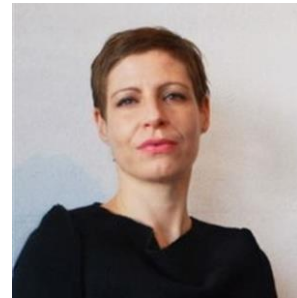
Amir Gudarzi  
Foto: privat

### **Produktion**



Aurelia Burckhardt  
Foto: Leo the Pill

### **Beratung**



Barbara Staudinger  
Foto: Daniel Shaked

### **Kontakt**

Natalie Ananda Assmann  
mail@natalieassmann.com  
0650 7844534

### 9.3. Fotos

Im Folgenden wird eine Auswahl an Fotos gezeigt. Die Auswahl wurde von der Autorin dieser Arbeit getroffen, um dem Leser einen optischen Eindruck der Produktion zu vermitteln. Alle Foto-Rechte liegen bei der Fotografin Andrea Peller.



Alirezah Daryananvad  
(Arash 1)



Johnny Mhanna  
(Arash 2)



Or Alexander Pearl  
(Arash 3)



Denise Teipel  
(Eva)



Lisa Kärcher  
(Anna)



Florian Stohr  
(Clemens)





Elias Burckhardt  
(Daniel)



Monica Anna Cammerlander  
(Spitzel-Frau)



Agnieszka Salamon  
(Jüdin aus dem Jahr 1945)



Stanislaus Dick  
(Identitärer)



Adva Levi  
(Besitzerin Bar Spitzer/  
"Queen of Papers")



Tara Ludescher  
(Hannah Arendt)



Die Zuschauer



Alirezah Darynanvad und  
Publikum



Tara Ludescher und Lisa Kärcher



Publikum und Johnny Mhanna  
(Tempelgasse)



Stanislaus Dick und Zuschauer  
(Nestroydenkmal)



Alirezah Darynanvad und  
Publikum  
(Bar Spitzer)





Totale  
(Bar Spitzer)



Stojan Vavti, Baharak  
Abdolifard, Gilbert Medwed  
(Bar Spitzer)



Adva Levi  
(Bar Spitzer)



Matilda Themel, Lisa Kärcher  
(Bar Spitzer)



Szene Deportation  
(Donaukanal)



Szene Deportation  
(Donaukanal)



Szene Deportation  
(Donaukanal)



Szene Techno-Disko  
(Theatersaal Drachengasse)



Matilda Themel  
(Hannah Arendt)

#### 9.4. Pressespiegel

[https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/973131\\_Mit-den-Lippen-gegen-den-Asphalt.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/973131_Mit-den-Lippen-gegen-den-Asphalt.html) (25.6.2018 - Angela Heide)

## "Mit den Lippen gegen den Asphalt"

Von Angela Heide

Stationen-Theater rund um Flucht und Ankommen.



Gehen oder bleiben?© Andromedatheater

Arash lebt im zweiten Bezirk in einer Wohngemeinschaft, deren Mitbewohner und ihre alltäglichen Sorgen der junge Asylwerber wie kein anderer zu kennen scheint. Arash liebt sein Leben hier, das sich abspielt zwischen Liebeskummer, Shoppingnöten, "radical inspirations" und Feiertagen - Ostern und Weihnachten werden während des in großen Teilen im öffentlichen Raum geführten Stadtionentheaters gemeinsam mit dem Publikum begangen.

Der Dramatiker Amir Gudarzi, 1986 im Iran geboren, erzählt im Theatertext "Arash // Heimkehrer" die Geschichte seines eigenen Ankommens in Wien zunächst als fast sorgloses Zusammenleben. Wären da nicht die Angst um die zurückgelassene Familie, deren Stimmen über Kopfhörer eingespielt werden. Und wären da nicht die Schatten einer Vergangenheit, die für Arash vorerst nur schwer fassbar sind: diese flüchtigen Figuren, eine Frau auf dem Rad, ein Mädchen, das auf der Straße mit Kreide zeichnet, eine Frau mit den Erinnerungen an ein gestohlenen Leben. Es sind die Schatten Verfolgter und Ermordeter, die Schatten jener Menschen, an die die kleinen goldenen Tafeln vor so vielen Wohnungen in Wien erinnern.

Natalie Ananda Assmann inszeniert behutsam und sensibel. Und wenn sich Gudarzis Stück gegen Ende hin auch etwas verliert und die begonnenen Erzählungen nur bedingt wieder zusammenfinden, überzeugt Assmanns Entscheidung, Arashs Geschichte aus dem Theater in den Stadtraum gehoben zu haben.



## "Nach 200 Jahren Theater unter weiblicher Führung wären wir quitt"

Theater mit Geschichte: Bis 28.6. kann man sich in Wien mit dem Stück „Arash // Heimkehrer“, inszeniert von Natalie Assmann, noch auf die Spuren der Vergangenheit begeben.

von Sandra Jungmann am 21.06.2018



Theatermacherin Natalie Ananda Assmann

© AndreaPeller

Der Plot ist schnell erklärt: Arash, ein junger Iraner flüchtet aus seiner Heimat nach Wien – und landet dort in einer Wohngemeinschaft im zweiten Bezirk. Als er immer wieder auf im Boden eingelassene, goldfarbene Tafeln stößt – sogenannte „Stolpersteine“, die an das Schicksal vertriebener und ermordeter jüdischer Bewohner erinnern soll – begibt er sich auf die Wege der jüdischen Geschichte der Stadt.

Bei dieser Spurensuche im zweiten Bezirk kann man als Zuschauer nun direkt dabei sein.

Denn die Regisseurin Natalie Ananda Assmann, 30, hat aus dem Stoff von Autor Amir Gudarzi ein Stationentheater gemacht, das aufrüttelt – und das man sich nicht entgehen lassen sollte. Wir baten die Theatermacherin und Aktivistin zum Gespräch.

**Natalie, warum haben Sie sich dafür entschieden, „Arash“ nicht auf der Bühne zu inszenieren, sondern als Stationentheater aufzuführen?**

**Assmann:** Künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Themen gehört für mich mehr denn je vom geschlossenen Raum in einen öffentlichen. In einer Zeit, wo wir in Facebook-Bubbles und Social Media Netzwerken gespalten sind, ist die Straße nun mal einer der wenigen Orte, wo wir uns noch ganz natürlich begegnen und uns somit in eine neutrale Auseinandersetzung ohne Filter begeben können.

**Welche Vorteile bringt ein Stationentheater mit sich?**

**Assmann:** Das Großartige ist, dass die PerformerInnen nicht nur jeden Abend dieses Stück mit dem Publikum verhandeln, sondern auch die Stadt selbst eine Hauptdarstellerin ist. Die Straßen, Menschen, Lokale, das Wetter, die Geschichte der Orte, alles rundherum ist Inspiration, Gegenspiel und Spielbrett zugleich.

**Wonach haben Sie die Orte ausgewählt, an denen gespielt wird?**

**Assmann:** Das Publikum begibt sich einerseits an Orte der Erinnerung, die in der Leopoldstadt und für dessen BewohnerInnen nach wie vor von großer Relevanz sind, andererseits kreieren wir Räume in versteckten Winkeln des Bezirks, die komplett unbekannt, teilweise total banal aber auch sehr surreal werden können: wichtige Stationen sind die Tempelgasse - in der 1938 der große Leopoldstädter Tempel zerstört wurde - die Praterstraße bis hin zur Taborstraße, aber auch der Donaukanal.



Das Stationentheater „Arash // Heimkehrer“ macht auch am Donaukanal halt. /  
(c) Andromeda Theater

**Sie sind nicht nur Theatermacherin, sondern auch Aktivistin, engagieren sich für Flüchtlinge und Integration. Wie erleben Sie Wien heute eigentlich? Offen oder ausländerfeindlich?**

**Assmann:** Mein Wien ist divers, vielfältig und offen. Eine transkulturelle Metropole, wie sie 2018 sein soll. Aber für dieses Wien muss gerade jetzt, mehr denn je gekämpft werden.

**Was ist in Ihren Augen gelungene Integration?**

**Assmann:** Für ein gutes Zusammenleben braucht es die Beteiligung aller. Wir leben in einer Diversitätsgesellschaft und das ist eine Chance für uns alle.

**Sie engagieren sich auch stark in Sachen Gleichberechtigung. Wo steht denn der heimische Theaterbetrieb da?**

**Assmann:** Intendanten können froh sein, dass wir nur 50% der Posten fordern und nicht einfach mal 200 Jahre alle Theater unter weibliche Führung stellen. Erst dann wären wir nämlich mal quitt.

**Was sollte wo verbessert werden?**

**Assmann:** Das Wichtigste ist, dass wir gegen strukturelle Ausschlussmechanismen von Frauen in Führungspositionen, sowohl am Theater, als auch generell arbeiten müssen. Es reicht eben nicht aus, einmal im Jahr eine Frau an der Spitze einer Kulturinstitution als Vorzeige-Heldin hochleben zu lassen. Nach wie vor gibt es auf österreichischen Bühnen viel weniger Regisseurinnen oder Autorinnen. Da draußen sind extrem viele fähige Künstlerinnen, die unsere Theaterlandschaft dringend braucht und die müssen eingestellt und engagiert werden.

*»Die Stadt selbst ist eine Hauptdarstellerin.«*

**Wie oft wurden Sie von Männern schon unterschätzt, nicht für voll genommen?**

**Assmann:** Das passiert oft. Aber noch viel öfter passiert mir, dass ich mir selbst weniger zutraue als meinen männlichen Kollegen. Sich als Frau zuerst mal in die zweite Reihe zu stellen – diesen Mechanismus zu durchbrechen ist extrem wichtig.

**Wie gehen Sie mit Mansplaining um?**

**Assmann:** Einen Schluck Bier nehmen. Breitbeinig hinsetzen und das „Schatzi“ am Ende des Satzes nicht vergessen. So mach ich es momentan bei den Proben – meine Schauspieler lieben mich (lacht).

**Können Sie es nachvollziehen, wenn Frauen mit ‚Nein‘ antworten, wenn man sie fragt, ob sie Feministinnen sind?**

**Assmann:** Dass sich Frauen mit der Begrifflichkeit nicht identifizieren, kann ich noch nachvollziehen. Aber, dass es 2018 nicht selbstverständlich ist, sich für Internationale Frauenrechte, Chancengleichheit, für die Schließung der Einkommensschere, gegen sexuelle Gewalt an Frauen oder strukturelle Diskriminierung von Frauen einzusetzen, ist mir komplett unverständlich.

<http://www.neuewiener.at/arash-heimkehrer-wenn-die-shoa-einen-staatenlosen-packt/>  
(18.6.2018 – Clara Gallistl)

## **ARASH // Heimkehrer: Wenn die Shoa einen Staatenlosen packt.**

*Interview // Theater Drachengasse // 18. Juni 2018 /// ARASH // Heimkehrer — Neue Wienerin Clara Gallistl traf Autor Amir Gudarzi und Regisseurin Natalie Assmann zum Interview über das Straßentheater „ARASH // Heimkehrer“ in der funkelnagel-alten Odeon Bar, die sich ab 21. Juni für das Stück in ein illegales Flucht-Café, einen Abholort für gefälschte Pässe, verwandelt.*

“ARASH // Heimkehrer” fundiert auf der persönlichen Erfahrung des Autors Amir Gudarzi, der 2005 von Teheran nach Wien zog und vor seiner Haustüre goldene Steine vorfand. Die “Steine der Erinnerung” stellten plötzlich eine Verbindung zur jüdischen Geschichte Wiens her. Clara Gallistl traf den Autor Amir Gudarzi und Regisseurin Natalie Assmann im Café des Odeontheaters zum Vorab-Interview.



**Neue Wiener: Das Stück ist eigentlich kein Stationentheater, sondern war für die Bühne gedacht. Wie kann man sich den Transformationsprozess vorstellen? Wie wird ein Bühnentext zum Stationentheater?**

Amir Gudarzi: Ich weiß es nicht, ich habe es noch nicht gesehen! Das Stück funktioniert wie ein Mosaik, das nebeneinander gelegt wurde. Eigentlich ist der Text als etwas Geschlossenes gedacht. Ich bin sehr gespannt, wie das auf der Straße funktioniert.

Der Ursprung war ein ganz persönlicher. Ich bin 2009 in eine WG im siebten Bezirk eingezogen, nachdem ich aus Teheran nach Wien gekommen bin. Vor meinem Haus waren diese goldenen Stolpersteine und ich habe begonnen, mich damit zu beschäftigen. So habe ich von der Shoah und der nationalsozialistischen Geschichte Wiens erfahren. Ich denke, Migrant\_innen schreiben die Geschichte der Stadt mit. Die ungarischen Geflüchteten ebenso wie heute Menschen aus Afghanistan, dem Irak, Syrien oder dem Iran. Als Neuankömmling

wollte ich die Geschichte der Stadt erfahren und tat dies über das, was auf der Straße sichtbar war. Darum geht es im Text.

**„Teheran ist wie ein großer Friedhof. Ich glaube, alle großen Städte im Iran sind so. Die Straßennamen sind die großen Märtyrer, die für die Stadt gefallen sind. Hier in Wien sind es nur so kleinen Steine. Das finde ich spannend.“**



**NW: Natalie, warum hattest du das Gefühl, dass das Stück auf die Straße gehört?**

Natalie Assmann: Einerseits weil der 2. Bezirk eine so große Rolle im Text spielt. Ich dachte, es wäre schön, die Geschichte der Shoah direkt aus dem jüdischen Bezirk Wiens zu erfahren. Von den Steinen der Erinnerung ausgehend, habe ich die Orte ausgewählt, an denen gespielt wird. Arash begegnet Jüdinnen und Juden aus den Jahren 1938 bis 1942 in Form von Rückblenden. Damit begegnet auch das Publikum ganz konkret dieser Zeit. Gleichzeitig lebt Arash im 2. Bezirk und wartet auf seine eigene Abschiebung, das ist die ganz realpolitische Komponente der Arbeit.

Andererseits bin ich ein Fan von der Verhandlung von Themen im öffentlichen Raum anstelle von in dunklen, geschlossenen, elitären Räumen. Das Thema der aktuellen Abschiebungspolitik wird zu wenig öffentlich verhandelt. Die zentrale Szene der Abschiebung findet bei uns auf der Schwedenbrücke statt. Wir wollen damit einen Fokus auf dieses Thema lenken. Das Schöne an Performances im öffentlichen Raum ist, dass Leute, die sich Karten gekauft haben, sich mit Laufpublikum mischen. Dadurch entsteht eine ganz besondere, offene, zugängliche Aufführungssituation.

**NW: Hast du Sicherheitsvorkehrungen getroffen?**

N.A.: Ich denke, dass die Wienerinnen und Wiener es bis zu einem gewissen Grad gewöhnt sind, Performances im öffentlichen Raum zu erleben. Falls sich jetzt wirklich jemand reinschmeißt, um Arash vor der Abschiebung zu retten, sind die Performer\_innen geschult und werden damit umzugehen wissen. Solche ungeplanten Interaktionen halte ich außerdem für besonders interessant. Sie ergeben neue Spielmöglichkeiten.





### **NW: Kann der Text als Stadtportrait Wiens gesehen werden?**

A.G.: Vor allem durch das, was Natalie daraus gemacht hat. Aber auch im Text selbst fungiert nicht nur Arash als Stimme der Stadt. Ich denke, dass man alleine dadurch, dass man hier lebt, zu einer Stimme der Stadt wird. Genauso wie die Hauptfigur, wenn sie zu Wort kommt.

Was mir seit ich hier bin aufgefallen ist: In der Wiener Theaterlandschaft gibt es immer noch wenige Geschichten von Menschen, die nicht in Österreich geboren sind, auf der Bühne. Dabei stammen mehr als die Hälfte der Wiener\_innen ursprünglich nicht aus Österreich. Es war mir wichtig, meine Stimme in die Wiener Theaterlandschaft einzubringen. Man hört auf den Wiener Bühnen immer nur Standarddeutsch. Bei uns hört man sehr viele unterschiedliche Akzente und Sprachen.

N.A.: Es ist nicht mehr zeitgemäß, dass Deutsch die unumstrittene vorherrschende Sprache auf der Bühne ist. Unsere 15 Performer\_innen kommen aus 8 verschiedenen Ländern. Da wird neben Deutsch auch Farsi, Hebräisch, Arabisch und Polnisch gesprochen.



## **NW: Aus Sicht des Publikums gesprochen: Was darf man sich erhoffen?**

N.A. *lacht*: Schnaps. Es wird viel Alkohol an den Stationen ausgeschenkt. Und das Publikum kommt an Orte, die nicht so bekannt aber wunderbar sind. Außerdem gibt es tolle Performer\_innen, die zum Teil extra aus Israel kommen. Es ist eine coole *experience*, mit den Performer\_innen die Stadt zu erobern. Letztlich ist aber die Hauptfigur Arash eine wunderbare Symbolfigur, die für sehr viele Menschen steht, die derzeit in Wien leben und wir erhoffen uns wieder mehr Empathie in unserem Publikum zu erwecken.



## **ARASH // Heimkehrer**

von Amir Gudarzi

Stationentheater-Projekt im 2. Wiener Gemeindebezirk

**PREMIERE: 21. JUNI 2018**

**Regie: Natalie Ananda Assmann**

**Produktionsleitung: Aurelia Burckhardt**

**Assistenz der Regie: Marie Martial**

**Dramaturgie: Lisa Kärcher**

**Musik: Stojan Vavti, Baharak Abdolifard, Pouyan Kheradmand**

**Ausstattung: Julia Karnel**

**Sujet-Fotos: Magdalena Fischer**

**Es spielen: Elias Burckhardt, Monica Anna Cammerlander, Adva Cohen, Alireza Darynanvad, Stanislaus Dick, Tara Maria Donata Ludescher, Lisa Kärcher, Gilbert Medwed, Jonny Mhanna, Or Alexander Pearl, Agnieszka Salamon, Florian Stohr, Denise Teipel;**

**GASTSPIEL im THEATER DRACHENGASSE**

**Premiere: 21. Juni 2018**

**Vorstellungen: 22. / 23. Juni & 26./ 27. / 28. Juni 2018**

**Tickets: [www.drachengasse.at](http://www.drachengasse.at)**

**Beginn: 19.00 Uhr / Open Air**

Gefördert von: Kulturabteilung der Stadt Wien MA7 & Zukunftsfonds Austria

Fotos Produktion (c) Magdalena Fischer

Fotos Interview (c) Ralitsa Bobcheva.

<https://kurier.at/kiku/wenn-gedenken-aktuell-und-lebendig-wird/400052204>

(16.6.2018 - Heinz Wagner)

## Wenn Gedenken aktuell und lebendig wird



© Bild: Andromeda Theater

## Stationentheater „Arash//Heimkehrer“ schlägt Brücke zwischen 1938 und Umgang mit Flüchtlingen heute. KiKu-Probenbesuch.

Eine spür- und erlebbare Klammer zwischen den Jahren ab 1938 und dem aktuellen (Gedenk-)Jahr (daran) schafft ein Stationentheater durch Teile der Leopoldstadt, des zweiten Bezirks von Wien: Arash//Heimkehrer ist ein Stück, das der iranisch-österreichische Autor Amir Gudarzi für die Bühne geschrieben hat.

Arash, die Hauptfigur, ist aus dem Iran geflüchtet, landet in Wien-Leopoldstadt in einer Wohngemeinschaft sogenannter Bobos. Was, so fragt er sich, haben die kleinen glänzenden, in den Boden vor Häusern eingelassenen quadratischen Platten mit Namen und Jahreszahlen („Stolperstein“, „Steine der Erinnerung“) zu bedeuten?

### Begeh- und erlebbar

Die junge Theatermacherin und -aktivistin Natalie Ananada Assmann machte daraus in der Uraufführung des Stücks die nunmehrige – mit dem Ensemble gemeinsam entwickelte - Stationenversion zu Orten im zweiten Bezirk, von denen in der Nazizeit Jüdinnen und Juden vertrieben und/oder in den Tod getrieben wurden. Der Geflüchtete, den es in dieser Version gleich drei Mal gibt, um gleichzeitig drei Gruppen – zeitversetzt - das Stationentheater erleben zu lassen, trifft auf Geister von Menschen, die nicht mehr flüchten konnten.

Einige davon werden – von Musik untermalt – in einem der Audiofiles genannt. Immer wieder hören die mitgehenden Besucher\_innen auf der Tour durch den zweiten Bezirk, unter anderem in der Tempelgasse, über Kopfhörer zuvor aufgenommene Einspielungen. Sie ergänzen das Spiel der Begegnung von Arash– übrigens spricht einer der drei Farsi, ein



anderer Arabisch und der dritte Hebräisch – mit den vor seinem geistigen Auge lebendig werdenden Jüd\_innen, die in den Tod geschickt wurden.



Das Ensemble von "Arash//Heimkehrer" © Bild: Andromeda Theater

### **„Banalität des Bösen“**

Arash trifft aber auch auf ein kleines Mädchen - abwechselnd von Matilda Themel bzw. Tara Ludescher gespielt - das die Historikerin, politische Theoretikerin, Journalistin und Hochschullehrerin Hannah Arendt, darstellt, die rechtzeitig bereits 1933 vor den Nazis in die USA flüchten konnte. Sie hatte die totalitäre Herrschaft des Faschismus analysiert und Schlüsse daraus gezogen, u.a. von der „Banalität des Bösen“ oder „Niemand hat das Recht zu gehorchen!“

Arendt hat sich – nicht zuletzt aufgrund der eigenen Erfahrung auch mit Flucht beschäftigt. „Flüchtlinge kennt die Europäische Welt seit der Antike und das Asylrecht galt als heilig seit den frühesten Anfängen politischer Organisation. Es besagt, dass dem Flüchtling, der dem Machtbereich eines Staates entkommen war, sich automatisch der Schutz eines anderen staatlichen Gemeinwesens öffnete, wodurch verhindert wurde, dass irgendein Mensch ganz rechtlos wurde und ganz und gar außerhalb aller Gesetze zu stehen kam.“



© Bild: Heinz Wagner

## Suche um Hilfe

Eine der Szenen spielt sich im Hinterhof des Odeon-Theaters im Erdgeschoß ab, einer abgefuckt wirkenden Location. Am Rande spielt eine Band, als wäre sie aus 1938 übriggeblieben und würde ewig so weiterspielen und -singen. Da und dort tanzen Pärchen, aus einer Art Dachbodenmansarden ertönt ein Streit, Stimmen- und Sprachengwirr, mehrere Menschen flüchten vor Verfolgung, versuchen sich trotz sprachlicher Barrieren Hilfe von wem auch immer zu erfragen, erbitten bzw. zu erkaufen. Auf der Bühne löffeln eine Frau und ein Mädchen (Hanna Arendt) Suppe.

## Donaukanal

Danach geht's wieder zurück in Richtung Theater Drachengasse. Davor beobachtet das Publikum von der Brücke aus eine Szene am Ufer. In einem abgegrenzten „Spielfeld“ werden die drei Arash von einem auf lässig machenden Fremdenpolizisten verfolgt – aus den Kopfhörern ertönt Musik und Gesang – „du schaust nicht aus wie wir, du bist nicht willkommen hier“. Widerstand der Umstehenden gibt es nicht wirklich – auch wenn im Feld „No deportation!“ (keine Abschiebungen) steht, höchstens Ansätze von Hilfe von Verletzten. Zurück im Theater hält das jeweils spielende Mädchen inmitten einer schummrigen Disco-Atmosphäre eine Arendt-Rede, die mit dem oben genannten Zitat beginnt und mit folgendem Satz endet: „Denn tatsächlich leben wir in einer Welt, in welcher bloße menschliche Wesen schon eine geraume Weile nicht mehr existieren. Die Gesellschaft hat mit der Diskriminierung das soziale Mordinstrument entdeckt, mit dem man Menschen ohne Blutvergießen umbringen kann.“



© Bild: Heinz Wagner

## Multikulturelles Ensemble

Die Regisseurin engagierte nicht nur für die drei Arash-Darsteller Schauspieler mit unterschiedlichen Erstsprachen, sie achtete auch darauf, noch eine Menge weiterer Sprachen und Kulturen im Ensemble dieses engagierten Stücks zu haben, das eine Brücke vom Gedenken an Vergangenes zur aktuellen Gegenwart schlägt:

Polen, Deutschland, Schweiz, Israel, Iran, Syrien, Italien, Türkei und Österreich, wo die meisten der Mitwirkenden auch leben.



© Bild: Heinz Wagner

## Infos: Was? Wer? Wann? wo?

### **ARASH // Heimkehrer**

von Amir Gudarzi

Stationentheater-Projekt im 2. Bezirk & Gastspiel am Theater Drachengasse

2 1/2 Stunden

Regie: Natalie Ananda Assmann

Darsteller\_innen:

Arash (mal 3): Alirezah Darynanvad, Johnny Mhanna, Or Alexander Pearl

Hannah Arendt (abwechselnd): Matilda Themel/Tara Ludescher

Weitere Figuren: Elias Burckhardt, Monica Anna Cammerlander, Stanislaus Dick, Lisa

Kärcher, Agnieszka Salamon, Florian Stohr, Denise Teipel, Adva Levi

Band: Baharak Abdolifard, Gilbert Medwed, Stojan Vavti

Produktion: Aurelia Burckhardt

Beratung: Barbara Staudinger

### **Wann & wo?**

Previews: 18. & 19. & 20 Juni 2018

Premiere: 21. Juni 2018

Weitere Vorstellungen: 22. & 23. & 26. & 27 & 28. Juni 2018

Start: 19 Uhr beim Theater Drachengasse/Fleischmarkt (1010), anschließend Stationen in der Leopoldstadt, am Donaukanal und Abschluss im Theater Drachengasse

<http://www.drachengasse.at/>

Trailer

Follow [@kikuheinz](#)