

## Gemeinsam einen Raum schaffen

### *Theater ohne Bühne* und das beauftragte Publikum

Anna Volkland (Berlin)

„Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin.“ (Antonin Artaud 1932)<sup>1</sup>

„Raum ist nicht gegeben, sondern wird durch die Interaktion von Raumkörpern oder menschlichen Handlungen bestimmt.“ (Stephan Günzel 2006)<sup>2</sup>

„Im Theater des 18. Jahrhunderts schien kaum etwas so klar und unproblematisch zu sein wie die aktive Rolle des Publikums. Anlässlich einer Theateraufführung im Februar 1776 schreibt der *Chester Chronicle*, dass das Publikum derart verärgert über die Vorführung war, ‚that numbers of the audience [...] got upon the stage; several persons were knocked down, and many turned out of the house. A man was thrown from the gallery, but saved himself from hurt by hanging on the chandelier‘.“ (Doris Kolesch 2018)<sup>3</sup>

#### 1.

Räumliche Grenzen sind – nicht nur, aber besonders im Theater – menschengemacht und können entsprechend überschritten werden. Nur was dann? Welche Arten von *Begegnungen* finden so statt? Es spielt eine we-

---

1 Artaud, Antonin: Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest), in: Ders.: Das Theater und sein Double. Übersetzt v. Gerd Henninger, ergänzt v. Bernd Mattheus, Berlin 2012, 116–131, hier 125.

2 Günzel, Stephan: Einleitung, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. In Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch u. Roger Lüdeke, Frankfurt/M. 2006, 9–43, hier 41.

3 Kolesch, Doris: Theaterpublikum – das unbekanntes Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur, in: Behn, Marcel/Boesch, Géraldine/Hochholdinger-Reiterer, Beate (Hg.): Publikum im Gegenwartstheater, Berlin 2018, 14–33, hier 16.

sentliche Rolle, ob etwa Publikum selbstermächtigt eine Bühne entert – dies ist sicherlich eine *Aktion*, vielleicht sogar im Artaud’schen Sinne, aber wohl keine Kunst mehr: mögliche Brüche und Verletzungen sind real – oder ob dem Publikum von Seiten der Künstler:innen eröffnet wird, dass es nun keine Bühne zur distanzierten Betrachtung mehr gäbe. Im Folgenden soll eben dieses Phänomen der von den Theaterschaffenden selbst geöffneten oder vielleicht auch *versteckten* Bühne befragt werden – vor allem in Hinblick auf die emanzipatorischen Hoffnungen, die sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts damit vielleicht noch verbinden.

Öffentliche Theater in Deutschland werden mitunter als „Erfahrungsräume der Demokratie“ charakterisiert (so etwa durch den Dramaturgen Harald Wolff 2016).<sup>4</sup> Als durch die Meinungs- wie Kunstfreiheit verfassungsrechtlich geschützte kulturelle Institution können sie für alle nur denkbaren gesellschaftlichen Fragen Aufmerksamkeits- und Diskussionsräume eröffnen und eine möglichst vielfältige Gesellschaft einladen und einbeziehen. Diese Idee des Theaters als „Erfahrungsraum der Demokratie“ beschränkt sich aber nicht auf das diskursive Verhandeln von als gesellschaftlich relevant bis dringlich empfundenen Frage- oder Problemstellungen innerhalb einer Bühnenszenierung, im nachfolgenden Publikumsgespräch, in einer im Theaterhaus stattfindenden Diskussionsveranstaltung oder innerhalb eines (potenziell) auch Nichtpublikum einbindenden öffentlichen Diskurses in verschiedenen Publikationsmedien (auch online). Gemeint sein kann vor allem auch die physische, sinnliche, eben *erfahrbare* Dimension von Theater: die grundsätzlich *soziale Verfasstheit* jeder (analogen) Aufführungssituation, in der sich verschiedene Menschen bzw. Akteur:innen<sup>5</sup> bestenfalls ganz verschiedener Herkünfte und vielfältig divers (tatsächlich aber immer noch sozial eher homogen) am gleichen Ort *kopräsent* aufhalten und in der sie mindestens temporär ‚irgendwie‘ in Beziehung zueinander treten, auch wenn sie offiziell gekommen sein mögen, um sich in Beziehung zu etwas Drittem – oft im wahrsten Sinne des Wortes – *zu setzen*: zur Aufführung, deren Teil sie sein werden.

---

4 Wolff, Harald: Goldene Zeiten. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters, in: nachtkritik.de, 08.11.2016, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeume-der-demokratie&catid=101:debatte&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeume-der-demokratie&catid=101:debatte&Itemid=84) [14.03.2025].

5 Mein Fokus liegt auf menschlichen Akteur:innen, aber natürlich sind Interaktionen nicht auf sie beschränkt.

Das ‚demokratische Potenzial‘, das sich vielleicht am besten als die für alle Anwesenden geltenden Gestaltbarkeiten einer Aufführungssituation beschreiben ließe, gerät dabei vor allem mit den jeweiligen theatralen Orten, Räumen (in den Worten Michel de Certeaus ist „der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“<sup>6</sup>) und Verhaltensregeln – vor allem für das Publikum – in den Blick. Es lassen sich ganz verschiedene Arten und Weisen des *Inbeziehungtretens* in theatralen Räumen konstellieren, die der Kopräsenz als bloßer Anwesenheit im Rahmen einer Aufführung spezifische Qualitäten und Handlungspotenziale hinzufügen: Sie können vom üblichen sozial erwünschten *Nicht-Stören* der anderen Anwesenden und des Bühnengeschehens bis zu erbetenen *Interaktionen* aller Versammelten in jeder denkbaren Intensität und Intimität reichen, die als ein nur noch in Teilen vorverabredbares Aufführungsgeschehen einen eingegrenzten Bühnenspielbereich ganz bewusst überschreiten.

Diese Formen eines Theaters, das sich nicht mehr als still zu betrachtendes Bühnengeschehen analysieren lässt, die u.a. als partizipativ, immersiv, *long durational*, sozial engagiert oder *applied*, als Happening, Intervention bzw. noch einmal anders benannte *theatrale Aufführungspraxis* bezeichnet werden könnten, werden im Folgenden näher betrachtet. Dabei wird nicht gesagt, dass es sich dabei *per se* um besonders demokratische, emanzipatorische oder egalitäre Theaterformen handelt, da das vom Stillsitzgebot ‚befreite‘ Publikum zunächst vor allem neue Rollen zugewiesen bekommt, die es in einigen Fällen tatsächlich selbst mitgestalten, in anderen – und das ist die Regel – aber nur annehmen oder verweigern (oder eventuell auch missverstehen) kann.

Bevor diese Zusammenhänge weiter entfaltet werden und der Fokus auf ein theatrales Festivalprojekt im öffentlichen Raum gerichtet wird (*Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt*, 2003) – dem es gelungen zu sein scheint, die bloße Kopräsenz von Kunst und Alltag sowie von verschiedenen *Anwesenden* am Ort einer Plattenbausiedlung über mehrere Tage hinweg zu transformieren zu einem Engagement für einen durchaus gemeinsam gestalteten theatralen Raum der Feier und neuen Begegnungen – sollen zwei Beispiele für vergleichsweise einfache, ein Publikum als Mitspieler:innen

---

6 de Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: Dünne/Günzel (Hg.): Raumtheorie, 343–353, hier 345.

adressierende Formen eines von mir so genannten *Theaters ohne Bühne* sehr knapp beschrieben werden.<sup>7</sup>

I.

*Oktober 2008, eine nächtliche Fahrt im „Wagner-Taxi“ durch Leipzig. Versprochen worden war eine Art Roadmovie oder Kriminalhörspiel, was man sich genau darunter vorstellen soll, weiß keiner. Der Chauffeur schweigt, wir Fahrgäste schauen aus dem Fenster und plaudern. Nach höflicher Bitte um Erlaubnis schaltet der Fahrer irgendwann das Radio ein – wir hören Musik, schließlich eine Stimme. Als mitten auf einer Kreuzung plötzlich jemand im Affenkostüm auftaucht und ein Pappschild mit einer Aufschrift hochhält, beginnen wir, die Welt draußen aufmerksamer zu betrachten, bemerken Zusammenhänge zwischen dem, was zu hören, und dem, was zu sehen ist – oder bilden sie uns ein. Irgendwann gegen Ende der Fahrt erscheinen einige skurrile Gestalten, die wir inzwischen bereits öfter gesehen haben, reißen die Wagentüren auf, ungemütlich kalte Luft dringt ein. Sie zerren den Chauffeur heraus – eine maskierte Braut, eigentlich ein junger Mann, steigt ein – er ist offensichtlich kein Chauffeur, der Fahrstil beunruhigt ein wenig...<sup>8</sup>*

II.

*Februar 2009. Gespielt wird ein Gesellschaftsspiel im in ein Casino verwandelten Sternfoyer der Berliner Volksbühne – das Ziel ist es, einzeln oder kollektiv als Spieler:innengemeinschaft eines Tisches zum Orgasmus zu kommen – bildlich gesprochen. Jeder Besucher, jede Besucherin bekommt eine fiktive Identität als Sexualstraftäter zugewiesen – die entsprechenden Fakten sind dem Text auf den Karten zu entnehmen, die entzogen werden dürfen, andere Eigenschaften sind zu erwürfeln, den*

---

7 Die nachfolgenden Beschreibungen sind leicht veränderte Zitate aus der Einleitung meiner Diplomarbeit „Theater ohne Bühne“. Raumin szenierungen im zeitgenössischen Theater“ (April 2009, Hochschule für Musik und Theater Leipzig).

8 Mein hier zitierter Erfahrungsbericht bezieht sich auf folgende Theaterarbeit (im Oktober 2008): *DER TOD DES ENGELS 2.0. (Wagner-Taxi)*. Ein Roadmovie-Kriminal-Hörspiel von Christian Mahlow und Henrieke Beuthner, UA am 24.10.2008, eine Produktion des Werkstattmacher e.V. am LOFFT Leipzig.

*Spieler:innen*namen darf mensch sich selbst geben. Ein:e an jedem der Tische befindliche:r, als Croupier gekleidete:r Akteur:in erklärt die Regeln und sorgt für den reibungslosen Ablauf des Spiels, ab und zu tritt ein ähnlich kostümierter Chor an den Tisch und verkündet Auszüge aus dem „Kontrasexuellen Manifest“. Die Aufführung ist zu Ende, sobald an einem der Tische des Casinos der Orgasmus erreicht wurde – es gibt einen Tusch, man applaudiert und verlässt das Theater befriedigt oder nicht.<sup>9</sup>

Beiden Beispielen war gemeinsam, dass sie ein Publikum in neue Erfahrungsräume einluden, in denen allerdings Verhaltensregeln und Abläufe bereits vorgegeben waren, wenn sie auch vom Publikum erst entdeckt oder erprobt werden mussten. Die Möglichkeiten der Beeinflussung dessen, was passieren würde, waren – wie im gewohnten *Bühnentheater* – hier für das Publikum also noch gering.

Wie oben schon angemerkt: Per se ‚demokratischer‘ (im Sinne einer gemeinsamen Organisation des Theatererlebnisses) geht es ‚ohne Bühne‘ nicht zu. Und das gilt auch für die Frage, wer sich als Publikum adressiert und eingeladen fühlen kann: Das auf den ersten Blick spielerisch enthemmt wirkende Pollesch-Mitmachtheater mit Brettspiel- bzw. intendiertem Casino-Charakter *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors!* (2009) setzte etwa voraus, dass mensch es erheiternd finden könnte, sich mit Rauschmitteln als fiktiver ‚Sexualstraftäter‘ zu amüsieren.<sup>10</sup> Zur gewissen kulturellen Exklusivität und Homogenität des Publikums passte dann auch der spätere Aufführungsort für eine zweimalige Wiederaufnahme des „Gesellschaftsspiels“: eine Charlottenburger Galerie für zeitgenössische Kunst.<sup>11</sup>

Im Fall der inszenierten Taxifahrt in *DER TOD DES ENGELS 2.0* (*Wagner-Taxi*) „entlang der Grenzen von Vernunft und Wahnsinn, Realität und Nicht-Realität“, wie es im Ankündigungstext hieß, diffundierte der

---

9 Mein hier zitierter Erfahrungsbericht bezieht sich auf folgende Theaterarbeit (im Januar 2009): *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors! Ein Gesellschaftsspiel von René Pollesch mit Gästen*, UA am 07.01.2009 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin. Das zitierte Manifest (2003) stammt von Beatriz Preciado, heute Paul B. Preciado.

10 Für Menschen, die sexuelle Gewalt erlebt haben, könnte das geforderte Vorlesen bzw. Hören von brutalen, wenn auch mitunter absurd erscheinenden nicht-konsensuellen Sexualpraktiken mindestens unangenehm wirken.

11 In der Galerie Buchholz in Berlin wurde im Rahmen der Ausstellung *Der Dialog ist ein unverständlicher Klassiker* am 16.12.2011 sowie am 22.01.2012 auch *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors!* gespielt.

theatrale, inszenierte Kunstraum in den Realraum und verunsicherte das Publikum in der Frage, welcher Deutungsrahmen zu gelten habe.<sup>12</sup> Die im klassischen Bühnentheateraum versprochene Gewährleistung der Unversehrtheit aller Beteiligten schien angesichts riskanter Fahrmanöver zumindest zeitweise fraglich – allerdings blieben alle Aufführungen unfallfrei.

Im ersten Teil meiner nachfolgenden Überlegungen werde ich nun versuchen, so knapp wie möglich zu skizzieren, worum es sich bei den von mir im Rahmen einer früheren Forschungsarbeit *Theater ohne Bühne* genannten *zeitgenössischen Rauminszenierungen* handelt, für die ich im Zeitraum von etwa zehn Jahren – ab Ende der 1990er Jahre<sup>13</sup> bis in die damalige Gegenwart: Jahresbeginn 2009 – möglichst viele verschiedene Beispiele gesucht, und die ich wenn möglich selbst besucht, beschrieben, analysiert und versuchsweise und vorläufig kategorisiert hatte. Dabei sollte der bewusst paradoxe Begriff eines *Theaters ohne Bühne* in keiner Weise normativ und als ästhetisches oder kulturpolitisches Programm verstanden werden, das zur Abschaffung der Theaterhäuser mit Guckkastenbühne und Schauspielsparte anregen wollte. Er ist vielmehr das Angebot einer analytischen Perspektive auf theatrale Inszenierungen, die Raumordnungen bzw. Raumpolitiken und Strategien der Publikumsorganisation in den Blick nimmt und es ermöglicht, bestimmte Fragen zu stellen – etwa zu Spielregeln und Grenzüberschreitungen, Machtverhältnissen, Freiheit und Verantwortung in Aufführungssituationen, die eben immer auch soziale Situationen sind.

Das eingangs kurz erwähnte Analysebeispiel *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* aus dem Jahr 2003 werde ich im dritten Teil dieses Textes näher vorstellen. Diese spezifische Form eines *Theaters ohne Bühne* hatte kaum noch etwas zu tun mit traditionellen europäisch-bürgerlichen Ideen von Theater für ein zum Kunsterleben gekommenes Publikum mit Eintrittskarte – auch deshalb erschien es mir vor einigen Jahren vor dem Hintergrund der schon länger und auch noch nachfolgend viel diskutierten Fragen nach der Zukunft der öffentlich finanzierten Theater und ihrem Verhältnis zu den sie umgebenden sozialen Realitäten besonders interessant. Mit Blick auf die im *Call for Papers* zu unserer Tagung „Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der ‚Kopräsenz‘“<sup>14</sup> konstatierten „künstlerischen und institutionellen Herausforderungen für Theater in einer von Pluralität

---

12 Ankündigungstext auf der Internetseite der Werkstattmacher vom 20.10.2008: <https://werkstattmacher.blogspot.com/2008/10/> [14.03.2025].

13 Der gewählte Zeitraum hing in erster Linie mit den Möglichkeiten der Recherchierbarkeit zusammen – und nicht etwa mit dem erstmaligen Auftauchen dieser Formen.

14 Vgl. dazu näher die Einleitung zu diesem Sammelband.

und kultureller Kopräsenz geprägten Gesellschaft“ frage ich abschließend (4.) aber knapp, ob die als niedrigschwellig zugänglich und sozial inkludierend beschreibbare Form eines *Theaters ohne Bühne*, das außerhalb etablierter Kunstorte stattfand, tatsächlich voraussetzungslos und für alle funktionierte?

2.

Was meint nun *Theater ohne Bühne*? – In einer Minimalbeschreibung, die variantenreich erweitert und spezifiziert werden kann, handelt es sich um theatrale Aufführungsformate,<sup>15</sup> die Akteur:innen und Publikum aufeinander treffen lassen an Orten, an denen der Raum, in dem Fiktion und Spiel beginnen (normalerweise also der Bühnenraum), nicht zweifelsfrei vom Realraum (in dem sich normalerweise das zuschauende Publikum aufhält) unterschieden werden kann. ‚Theatral‘ meint hier die noch vorhandene Behauptung einer anderen, von Zufall und Alltag zu unterscheidenden Realität, die aber nicht als illusionistischer Zauber auftritt, sondern absichtsvoll (‚künstlich‘) erzeugt wurde und auf eine Erzählung oder zumindest dramaturgische Struktur verweist. Und so bleiben Momente einer Bühne – Fiktion, Behauptung, Spiel, Lenkung der Aufmerksamkeit, eine bestimmte Dauer etc. – im ‚Theater ohne Bühne‘ bestehen; es fehlt vor allem die Gewissheit, wo und wann diese Momente zu finden sind und wie sich ihnen gegenüber verhalten werden soll.

Diese Ungewissheit über die Grenze zwischen Bühne bzw. Fiktion einerseits und Realität bzw. nicht intendiertem Geschehen andererseits betrifft in einigen Fällen nicht nur das Publikum, sondern auch die Initiator:innen. Allerdings kann es nicht darum gehen, eine Unterscheidung für alle Beteiligten völlig irrelevant werden zu lassen. Der Dramaturg Carl Hege-

---

15 Gemeint sind Arbeiten, die von professionellen Akteur:innen und Veranstalter:innen im Feld der darstellenden bzw. performativen Künste (also evtl. auch der Bildenden Kunst) verortet werden, die sich also im Moment der leibhaftigen Begegnung mit einem Publikum realisieren. Erika Fischer-Lichte beantwortete 2004 die Frage nach der „Differenzierung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen“ mit der Feststellung, dass „weder ihre spezifische Ereignishaftigkeit, noch die besonderen ihnen zugrundeliegenden Inszenierungsstrategien oder die ästhetische Erfahrung, welche sie ermöglichen“ Entscheidungskriterien liefern könnten. Denn: „Es ist vielmehr der institutionelle Rahmen, der darüber entscheidet, ob sie als künstlerisch oder nicht-künstlerisch einzustufen sind“ (Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 352).

mann stellte etwa nach seinen Erfahrungen mit Christoph Schlingensiefels mehrmonatigem Parteigründungsprojekt *Chance 2000*<sup>16</sup> fest, die Grundverabredung des Theaters laute: „Es darf nicht einfach behauptet werden, Bühne und Zuschauerraum seien äquivalent.“<sup>17</sup> Das Parteiexperiment, das als *Schlingensiefelsche Aktionskunst* verstanden werden wollte, besaß trotz seines radikaldemokratischen Appells und der behaupteten Offenheit einen für Beginn und Ende verantwortlichen (künstlerischen) Autor, der selbst kein Interesse daran hatte, die juristisch korrekt gegründete neue „Partei der letzten Chance“ tatsächlich in den Bundestag zu führen.<sup>18</sup>

Noch augenfälliger als es sowieso in den darstellenden und performativen Künsten mit deutlich markierter Bühne der Fall ist, stellt sich in offenen Aufführungsräumen die Frage nach der *realen sozialen Situation* und dem Umgang mit den beteiligten Menschen, über die im Aufführungsräum eben nicht vollkommen frei verfügt werden kann – anders als etwa Friedrich Schiller es sich gewünscht hatte für das „dritte[], fröhliche[] Reiche des Spiels und des Scheins“, in dem der ästhetische Bildungstrieb den Menschen „von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet“.<sup>19</sup>

Natürlich kann auch im Illusionsraum Bühne immer *nur so getan werden als ob* – das Einverständnis der Beteiligten, scheinbar zu fliegen, zu sterben, real nackt zu sein etc., vorausgesetzt. Der Idee nach aber ermöglicht das Verfügen über Körper, Technik und Moralvorstellungen im klar gerahmten

---

16 „Rechtzeitig zur Bundestagswahl '98 markiert die Gründung einer eigenen Partei mit dem futuristischen Namen CHANCE 2000 den medienwirksamsten Versuch Schlingensiefels, Kunst und Leben zusammenzuführen. CHANCE 2000 [...] erklärt dem Parteilos anhand einer demokratischen Gebrauchsanleitung z.B. den fast unbürokratischen Weg zur Direktkandidatur für den Deutschen Bundestag. [...] Gemeinsames Ansinnen aller Beteiligten ist es, ‚die Politik kunstvoll und die Kunst politisch‘ zu machen. Die PARTEI DER LETZTEN CHANCE ist deshalb auch kein rein politischer Akt, sondern ein Teil der wortwörtlichen Schlingensiefelschen Aktionskunst. Was zählt, ist die Tat, oder wie Schlingensiefel es fordert: ‚Machen Sie mal was! Was ist egal.‘“ (Beschreibungstext online: <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014> [14.03.2025]).

17 Hegemann, Carl: Das Theater retten, indem man es abschafft?, in: Umathum, Sandra (Hg.): Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980–2005, Berlin 2005, 129–136, hier 136.

18 Vgl. etwa: Kuhlbrodt, Dietrich: Partei als letzte Chance. Über das Abfischen der Zweitstimmen, in: Schlingensiefel, Christoph/ Hegemann, Carl: Chance 2000. Wähle Dich selbst, Köln 1998, 66–72.

19 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006, 120.

und begrenzten Kunstraum Bühne *künstlerische Freiheit*. Der Verzicht auf diese Form der (gestalterischen) Freiheit schränkt allerdings nicht nur ein, sondern eröffnet auch neue Möglichkeiten des Spielens.

Die Idee eines *Theaters ohne Bühne* enthält – wie am Beispiel von *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* noch anschaulicher werden wird – die interessanten Momente der *Unwahrscheinlichkeit* und *Nichtkontrollierbarkeit* des Geschehens, hervorgerufen durch eine Öffnung der Idee von *Inszenierung*, die nicht mehr allein einem einzelnen Künstler:innensubjekt, etwa dem Regisseur oder der Regisseurin, und auch nicht nur der Gruppe der an einer Aufführung beteiligten Theaterschaffenden, sondern ebenso dem Publikum und einer nicht vollkommen beeinflussbaren Umwelt zugeschrieben wird. Gleichzeitig bleibt die Idee von Fiktion und *Nichtauthentizität* erhalten, es wird etwas erzählt oder suggeriert, Menschen werden eingeladen, sich einzulassen.

Wie nun kann im Theater ‚ohne Bühne‘ ein Publikum adressiert werden, das nicht mehr davon ausgehen darf oder muss, dass seine Rolle darin bestehen würde, möglichst still im Dunklen gegenüber einer Bühne zu sitzen? Und ist es in irgendeiner Weise *befreit* von der Aufgabe des nichteingreifenden Zusehens, gibt es eine Art *demokratischen Zugewinn* – oder lassen sich vor allem neue Strategien beobachten, das Publikum zu lenken, zu manipulieren, aufzufordern, herauszufordern, einzuschränken, einzuladen, zu umsorgen, zu kontrollieren?

Das Lenken und Kontrollieren geschieht natürlich nicht zum Selbstzweck, oder jedenfalls nur sehr selten beinahe – wie etwa im Fall von Felix Ruckerts BDSM-Performances *Secret-Service* 2002 in Berlin, in denen sich das Publikum nackt und mit verbundenen Augen zur Auspeitschung ausliefern durfte.<sup>20</sup>

Wie bewusst und verantwortungsvoll ein Publikum agieren kann, ist auf jeden Fall niemals ganz vorhersehbar und so bleibt es auch im maximal entgrenzten, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität verunsichernden *Theater ohne Bühne* notwendig, als Akteur:in die Verantwortung für die Befolgung bestimmter Spielregeln durch das Publikum zu übernehmen: zum Einen, um sicherstellen zu können, dass in einem nun gemeinsamen Raum der Aufführung überhaupt eine Erfahrung gemacht werden

---

20 Vgl. u.a. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, IIIff. oder gesammelte Kritiken auf der Webseite von Felix Ruckert: <https://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/> [09.10.2025].

kann, die etwas Anderes als eine alltäglich komplexe Situation wäre – und zum Anderen, damit gegebenenfalls niemand zu Schaden kommt.

In aller Regel muss das Publikum zunächst vor allem angeleitet, ermutigt und motiviert werden, sich überhaupt aus einer nur abwartenden Rezeptionshaltung zu lösen. Die Architektur des klassischen Bühnentheatersraums, die sich immer noch in den meisten Unterrichts- oder Vortragsräumen spiegelt, unterstützt – trotz *Feedbackschleife* – primär einen *unidirektionalen Kommunikationsversuch* und bleibt den als *Publikum* Angesprochenen sozusagen eingeschrieben. Sie bleiben für gewöhnlich in der sozialen Rolle der Besucher:innen, der Hinzugekommenen, die die Regeln des jeweils neuen Aufführungsraumes noch nicht genau kennen: Sie warten also meist ab, bis man ihnen etwas anbietet oder sie anweist.

Auch noch im Fall eines ‚gemeinsam geschaffenen Sozialraums‘, der demokratisch inkludierend und emanzipierend wirken könnte, spielt der ‚Auftrag‘ der Künstler:innen an das Publikum eine Rolle. Dieser Auftrag ist dennoch keine Anweisung, sondern ein Angebot und eine Erinnerung an Handlungsmöglichkeiten: Das Publikum soll aus der gewohnten distanzier-ten Betrachter:innenrolle heraustreten können und sich etwa zum Teilen eigener Geschichten und vielleicht sogar zum Erfinden eigener Spiele ermutigt fühlen.

Im Jahr 2022, in dem dieser Vortrag entsteht, wirkt das vielleicht ein wenig antiquiert. Die Möglichkeiten, sich auf Online-Plattformen gegenseitig eigene Bühnen zu präsentieren und Fiktion und Realität, Fake und Fakten sozusagen egalitär zu behandeln, sind vielfältig. Allerdings fehlt den Konsument:innen-Produzent:innen in der Regel das Bewusstsein für die oben angesprochene Verantwortung bzw. fehlen den Einzelnen auch die Möglichkeiten der Kontrolle dieser (scheinbar) offenen digitalen Räume. Und wie Begegnungen in analogen Räumen funktionieren können, bleibt immer noch ein Desiderat. – Schauen wir zurück ins Jahr 2003.

### 3.

*Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt* ereignete sich im Spätsommer im öffentlichen Raum von Halle-Neustadt („Ha-Neu“) zwischen den inzwischen schon nicht mehr so neuen, zu sechzig Prozent leerstehenden Neubau-wohnblöcken der früheren Chemiarbeiterstadt und Vorzeigesiedlung der DDR. Es war Teil des kuratierten Programms des internationalen zwei-wöchigen Theaterfestivals *Hotel Neustadt* des Thalia Theaters Halle, das

absichtlich an einem Ort ohne vorherigen Kunstkontext realisiert wurde: in erster Linie für ein nicht anreisendes Publikum, sondern für die Menschen vor Ort, in deren normalen Lebensalltag die Kunst mit dem Festival mehr oder weniger ungefragt *einbrach*.



Abb. 1: „Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt“, v.l.n.r.: zwei Anwohner:innen als neue Freund:innen und zukünftige Gäste der Hochzeitsfeier des fiktiven Paares „Sibylle und Helmut“ (Marina Quesada, Hermann Heisig) bei der Aktion „Polternachmittag“, September 2003, Foto: Diana Wesser/Suzana Richle.

Sämtliche theatrale Projekte des Festivals fanden außerhalb des klassischen Theaterraums statt, Bühnentheaterproduktionen gab es nicht, stattdessen eine Reihe von ‚Grenzformaten‘: *Theater ohne Bühne*. Erklärtes Hauptanliegen des Festivals war „das Wieder-zum-Leben-Erwecken dieses ‚arbeitslos‘ gewordenen Stadtraums“ und entsprechend standen „Projekte, welche vor allem die Neustädter interessieren“, an erster Stelle auf der Bedarfsliste der

Festivalplaner:innen.<sup>21</sup> Wie frei Künstler:innen außerhalb des Kunstraums und jenseits der Bühne sein und wie eine Art von neuem *Theater mit sozialem Auftrag* aussehen kann, zeigt *Ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt*.<sup>22</sup>

Die Ausgangsidee des Projekts der für Konzept und interessanterweise auch „Regie“ verantwortlichen Künstlerinnen Diana Wesser und Suzana Richle und der Performer:innen Marina Quesada und Hermann Heisig war es, die Anwohner:innen von Halle-Neustadt einzuladen, „selbst eine positive Störung in ihre Alltagsroutinen, bzw. -inszenierung im öffentlichen Raum einzutragen“, und „die Anonymität zu durchbrechen“.<sup>23</sup> Denn über dreizehn Jahre, nachdem die versprochenen ‚blühenden Landschaften‘ im Osten Deutschlands schon bald als Ankündigung der kommenden Deindustrialisierung samt Massenentlassungen verstanden worden waren, schien in Halle-Neustadt das Gute nur noch in der Vergangenheit zu liegen, die frühere Gemeinschaft zerbrochen, Anlässe zur Begegnung jenseits des Shoppingcenters fehlten. So erklärte damals ein Anwohner „ostalgisch“ oder auch geschichtsvergessen im Gespräch: „Früher haben wir jede Gelegenheit genutzt, um gemeinsam zu feiern – heute kenne ich nicht mal die Namen meines Nachbarn.“<sup>24</sup>

Die vier Künstler:innen planten also, zwischen den Neubaublocks für die und mit den dort wohnenden Menschen ein „Hochzeitsfest“ zu inszenieren, ein Fest der Schwellenübertretung und des optimistischen Neubeginns. Die beiden Tänzerchoreograph:innen Hermann Heisig und Marina Quesada behaupteten die Geschichte des Brautpaares Helmut und Sibylle, das sich vor einigen Jahren am Bahnhof Halle-Neustadt kennen und lieben lernte, und aus Verbundenheit mit dieser Stadt zurückkehrt, um mit den Anwohner:innen ihre Hochzeit zu feiern. Dass es sich dabei um Fiktion, um ein Spiel im Rahmen eines Theaterfestivals handelte, wurde nie verborgen, sondern immer erklärt. „Ich wollte auf keinen Fall mit Emotionen spielen“, erklärte Diana Wesser.<sup>25</sup> Und es erschien wichtig, dass „Helmut und Sibylle“ zwar ein wenig anders wirkten als die durchschnittlichen

---

21 Zitate aus einem Bericht über die Jurysitzung auf der Festivalseite: [http://www.hotel-neustadt.de/deutsch/index\\_html.html](http://www.hotel-neustadt.de/deutsch/index_html.html) [Letzter Zugriff am 03.04.2009], inzwischen nicht mehr online verfügbar.

22 Eine kurze Videodokumentation (5:34min) von Diana Wesser (2003/2005) ist hier einzusehen: <https://www.youtube.com/watch?v=s2fhTgT20Fo> [04.02.2026]. Der Titel lautet hier „Das Hochzeitsfest“.

23 Wesser, Diana: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags für die Akademie Schloss Solitude, 2005, 1.

24 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 1.

25 Aus einem von mir geführten E-Mail-Interview mit Diana Wesser am 10.03.2009.

Neustädter:innen und sich nicht anbiederten, aber doch nicht ‚cool‘ – denn das hätte die Distanz zwischen ihnen und den Anwohner:innen erhalten.

Während der zwei Wochen bezogen die Performer:innen ein Zimmer im von Jugendlichen betriebenen „Hotel Neustadt“<sup>26</sup> veranstalteten täglich mehrere, meist skurrile Performances zwischen den Neubaublöcken, am Tag vor der „Hochzeit“ auch den „Polternachmittag“ mit öffentlichem Geschirrzerschmeißen, und nutzten die dadurch entstandenen kurzen Momente der Irritation, um mit Passant:innen ins Gespräch zu kommen. Auf den ersten Blick stifteten der fast zwei Meter lange „Helmut“ und die sehr viel kleinere „Sibylle“, beide seltsam gekleidet, eher etwas altmodisch und eindeutig kostümiert, zunächst Verwirrung – wer sie waren und was sie taten, war nicht erkennbar. Man konnte ihre Aktionen im Stadtraum vielleicht nach einer Weile als Ausdruck der gegenseitigen Zuneigung erkennen, was deren Ungewöhnlichkeit aber nicht unbedingt erklärte. „Helmut und Sibylle“ beteuerten sich beispielsweise mit lauten Rufen quer über den Neustädter Platz ihre Liebe, er schob sie – stehend – im Einkaufswagen über den zentralen Platz vor dem Einkaufszentrum, sie spielten verschiedene eigenartig anmutende Bewegungsspiele, tanzten oder krochen auf allen Vieren, und als „Sibylle“ einmal allein am Boden liegt, zeichnet „Helmut“ ihre Umrisslinien nach, als wäre sie ein Unfallopfer.

---

26 „Hotel Neustadt“ war ein Gemeinschaftsexperiment, welches Jugendliche, Künstler, Besucher, Bewohner und den Stadtraum miteinander vereinte. Der besondere Ort machte es möglich, diese sonst sehr abgegrenzten Szenen zusammenzuführen. Für die Dauer fast eines Jahres entstand ein kreativer Prozess mit vielen Andockpunkten und Möglichkeiten den sonst stark anonymisierten öffentlichen Raum als Bühne nutzen zu können.“ Zitiert nach der Website des 2003 für den Aufbau des Hotels verantwortlichen, seit 1999 künstlerisch-forschend und partizipationsorientiert arbeitenden Architekt:innenkollektivs raumlaborberlin: <https://raumlabor.net/hotel-neustadt/> [04.02.2026].



Meine Sybille !



Abb. 2: Polaroids von Suzana Richle und Diana Wesser. Einige der Fotos wurden als „Helmut's Tagebuch“ ausgestellt.

So oft es möglich war, sprachen das „Paar“ und die Regisseurinnen direkt mit den Anwohner:innen, befragten sie nach ihrem Leben in Ha-Neu, ihren Perspektiven, aber auch nach ihren Vorstellungen von Liebe, Ehe und ihren Erwartungen an ein Hochzeitsfest. Heisig und Quesada blieben dabei in ihren Rollen, allerdings nur solange es in der Situation angemessen schien – wenn die Gespräche sehr persönlich wurden und die Geschichten bei den Akteur:innen selbst Betroffenheit auslösten, erschien es unangebracht, weiterhin die fiktiven Identitäten zu performen. Die realen Probleme störten in diesen Fällen den feinen Rahmen der Fiktion, die Behauptung eines verlobten Paares, das Gäste zur Hochzeit einladen möchte, und die tatsächliche Situation konnte nicht mehr geleugnet werden: Die Neustädter:innen sprachen mit zwei für ein Festival angereisten Performer:innen, die nicht unbedingt vorbereitet waren auf das, was sie zu hören bekamen. Was sie tun konnten, war einerseits, zuzuhören und nicht „Zuhören“ zu spielen, und die Menschen andererseits davon zu überzeugen, an ihrem „Hochzeitsfest“ mitzuwirken.



Abb. 3: Das Festzelt. Foto: Annett Jummrich.



Liebesgrüße von Horst  
aus Halle - Neustadt

Abb. 4: Anwohner Horst mit dem „Brautpaar“. Foto: Suzana Richle/Diana  
192      Wesser.

Tatsächlich gewann das „Paar“ während der zwei Wochen, in denen es auch ortsansässige Vereine besuchte und den Einladungen einzelner Neustädter:innen zu sich nach Hause folgte, neue Bekannte und sogar Freunde, von denen ein Großteil sich am finalen fiktiven Hochzeitsfest beteiligte, das zur realen Feier wurde. Manche kamen in Abendgarderobe und brachten Geschenke, einige hatten Material und sogar Geld für einen Hochzeitsbalkon spendiert, das gesamte Buffet bestand aus Spenden der Anwohner:innen, ein Musiker spielte den ganzen Abend Liebeslieder. Andere hatten – in Eigenregie – die ‚Entführung der Braut‘ vorbereitet, Jugendliche klauten den Brautschleier und es wurden weitere angebliche Hallenser Hochzeitsspiele durchgeführt – wie das ‚blinde Puddingfüttern‘, bei dem es ums Vertrauen gehen sollte –, man brachte dem Paar Ständchen, man aß, trank, tanzte – kurz: feierte. Die Anwohner:innen durchmischten sich dabei mit Besucher:innen des Festivals und waren weniger animiertes Publikum als selbst Gastgebende, die wussten, welche Spielregeln es einzuhalten galt.

Das Ganze kam allerdings weniger spielend zustande, als das überraschend lebendige Finale vielleicht suggerieren mag. Viele Anwohner:innen standen dem Projekt „Hochzeitsfest“ anfangs sehr misstrauisch gegenüber – eine alte Dame äußerte beispielsweise auf die Einladung zum Fest empört: „Wir wurden 40 Jahre lang dazu verdonnert zu feiern, SIE werden mich heute nicht mehr dazu zwingen“.<sup>27</sup> Das ritualisierte kollektive Feiern gehörte für die Bevölkerung der DDR zum politischen Alltag, zum Regiertwerden, und die erwartete *freiwillige* Beteiligung hatte oft mehr mit Konformismus als mit Engagement zu tun. Diese Erfahrungen wurden nur etwas mehr als ein Jahrzehnt später von einigen Neustädter:innen noch deutlich erinnert, worauf die Künstlerinnen zu reagieren versuchten. Diana Wesser erklärte dazu 2005 in einem Vortrag:

Um produktiv zu stören, mussten wir die vorliegenden Codes also erst verstehen lernen, weshalb wir zwei parallele und aufeinander aufbauende Strategien anwandten: Eine bewusste Gegeninszenierung im öffentlichen Raum und das Mitspielen und Ausprobieren der vorliegenden Codes.<sup>28</sup>

Dass mit dem Akt der Eheschließung ausgerechnet ein ebenfalls staatlich kontrolliertes Ritual und Symbol heterosexueller Partnerschaft, das keinesfalls nur positiv belegt ist, gewählt wurde, um Menschen zu ermutigen,

---

27 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 2.

28 Zitiert n.: Wesser: PRODUKTIVE STÖRUNGEN, 2.

auf neue Weise aufeinander zuzugehen, muss vor diesem Hintergrund nicht verwundern. Wichtig war, dass es sich um ein *allen bekanntes* Ritual zu handeln schien – ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis der Anwohner:innen und potentiell Mitfeiernden also vorausgesetzt. Während die Ehe in der DDR als durchaus pragmatische Entscheidung galt, etwa um eine Wohnung zugewiesen zu bekommen, wurden Liebe und Partnerschaft von den meisten Menschen als von staatlicher Kontrolle freie und positive, private Angelegenheit empfunden. „Helmut und Sibylle“ betonten in ihren kleinen Performances und befragten in ihren Gesprächen dementsprechend affirmativ vor allem den romantischen Aspekt der Zuneigung und auch des Zugehörigkeitsgefühls zueinander und zum Ort des Kennenlernens: Halle-Neustadt. Die Vorbereitungen zum Fest und die Feier selbst fokussierten auf Bräuche, die als volkstümlich und regional beschrieben werden können, die institutionellen und patriarchalen Aspekte der Eheschließung wurden ausgeblendet.

Und nicht zuletzt spielten erfundene Bräuche und das Teilen eigener Geschichten eine wichtige Rolle – ein Raum wurde geschaffen, in dem die Unterscheidung zwischen ‚echter Tradition‘ und ‚echter Liebe‘ und ihrer spielerischen Behauptung nicht mehr so wichtig schien, Hauptsache, das Interesse aneinander – also der Künstler:innen und der Anwohner:innen – wäre nicht geheuchelt. Ich fragte Diana Wesser damals danach, den Text der inzwischen nicht mehr existierenden Festivalhomepage zitierend:

„Das Paar gewann Freunde und die fiktive Hochzeit entwickelte sich zu einem realen Fest.‘ Das klingt ja wie im Märchen, hast Du eine These bzw. kannst Du beschreiben, wie das funktioniert hat?

Sie antwortet mir:

Es war auch wie im Märchen. Vor allem, weil wir irgendwann fast gescheitert wären und schon die Idee der einsamen Hochzeit hatten. Es beruhte alles auf Gegenseitigkeit: um etwas zu bekommen, mussten wir erst etwas geben. Das war das Prinzip, das funktioniert hat.<sup>29</sup>

Fast, dachte ich, klingt das nach Kalkül, einem Tauschhandel. Gleichzeitig ist es ein ehrlicher Blick auf die notwendige ‚Beziehungsarbeit‘, die von Theaterschaffenden ausgehen muss, wenn sie in offenen Räumen ein Publikum oder sogar Teilnehmende gewinnen möchten. Die richtige Ansprache nicht ‚aller‘, sondern einer bestimmten Zielgruppe, ist entscheidend.

---

29 E-Mail-Interview mit Diana Wesser am 09.03.2009.

## 4.

Anfang 2009 interpretierte ich die Tatsache, dass die Anwohner:innen sich durchaus selbstorganisiert mit eigenen Beiträgen in die Festgestaltung eingebracht hatten, als Hinweis auf die erfolgreich umgesetzte *demokratische* Absicht der Künstler:innen, ein kaum theateraffines, zum Teil auch von Armut betroffenes Publikum zur kollektiven kreativen Beteiligung anzuregen. Der Begriff „Klassismus“ (kurz: die Diskriminierung von Menschen aufgrund des ihnen zugeschriebenen sozialen Status) wurde damals noch nicht benutzt, könnte aber fruchtbar angewandt werden, um einen Teil der Herausforderungen zu beschreiben, denen sich die Festivalkünstler:innen, die in Halle-Neustadt ihr Publikum suchten, stellen wollten (oder mussten).

Ausgeklammert wurde damals die Frage, ob auch Menschen nichtdeutscher Herkunft sich hatten eingeladen fühlen können? Die aus Argentinien stammende Schauspielerin und Tänzerin Marina Quesada hatte etwa den Namen der früheren DDR-Frauenzeitschrift „Sibylle“ bekommen – denn um das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, sollten die angereisten Performer:innen nicht zu andersartig wirken, wie Diana Wesser erklärt hatte. *Anders* hieß damals also auch: ‚nicht deutsch‘, vielleicht auch: ‚nicht ostdeutsch‘.

Zwei Jahrzehnte später ist der öffentliche Raum von Halle-Neustadt deutlich von rassistischer Gewalt durchzogen – 2022 und bereits zwei Mal 2018 wurde etwa aus der umliegenden Nachbarschaft auf Betende vor dem seit Jahren zu kleinen Islamischen Kulturzentrum geschossen.<sup>30</sup> Ein für Menschen verschiedenster kultureller Prägungen offenes „Hochzeitsfest“ erscheint nun kaum vorstellbar – und auch 2003 stand das nicht im Fokus.

Tatsächlich setzt *Theater ohne Bühne* im öffentlichen Raum als spielerische Intervention und Einladung an Menschen, die ermutigt werden, die Spielregeln ihrer Teilnahme an einer Art *Sozialen Plastik* auch selbst mitzuverhandeln, voraus, dass Menschen grundsätzlich ansprechbar sind

---

30 Vgl. dazu etwa in der Süddeutschen Zeitung, online: <https://www.sueddeutsche.de/p-anorama/kriminalitaet-halle-saale-schuesse-auf-islamisches-kulturcenter-55-jaehrig-er-vernommen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220124-99-825513> [04.02.2026]. 2020 sind es ca. 22 % Anwohner:innen, die das Diagramm „Ausländeranteil in Prozent“ auf der Website des Quartiersmanagements Halle-Neustadt als „Ausländer“ zählt (online: <http://quartiermanagement.spi-ost.de/halle-neustadt/aktuelle-daten/> [28.08.2022]); die AfD erhielt in allen Vierteln Halle-Neustadts bei der Bundestags- und Landtagswahl 2021 zwischen 24 % und 31 % der Zweitstimmen (Wahlergebnisse laut Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Halle-Neustadt#Wahlergebnisse> [04.02.2026]).

und Vertrauen in Andere fassen können – und das ist eine Menge. Als direkte Demokratisierungsmaßnahme für rassistisch eingestellte Menschen in einer dem Anspruch nach für alle offenen, pluralistischen Gesellschaft funktioniert es sicher so wenig wie eine kunstvolle Bühneninszenierung des eindringlichen Plädoyers für Toleranz *Nathan der Weise*. Für ein je spezifisches Publikum wagt *Theater ohne Bühne* – in allen Formen, an allen Orten – allerdings die Kunst des Einladens und Sicheinlassens auf Unbekanntes.



Abb. 5: „Helmut“ und „Sibylle“ rufen sich Liebeserklärungen zu. Foto: Suzanna Richle / Diana Wesser.