



Hochschule Osnabrück

University of Applied Sciences

Department für Kommunikation und Gesellschaft

Bachelorstudiengang Theaterpädagogik

Bachelorarbeit

Theater in privaten Räumen

Erstprüferin: Prof. Dr. phil. habil. Marianne Streisand

Zweitprüferin: Dipl. Sozialpäd. / Dipl. Theaterpäd. Nadine Giese

Bearbeiterin: Julia Maria Zimmermann

Matrikelnummer: 433443

Ausgabedatum: 31.05.2012

Abgabedatum: 23.08.2012

Theater in privaten Räumen

Zusammenfassung

Diese Bachelorthesis befasst sich mit Theaterinszenierungen, welche in privaten Räumen realisiert wurden. In dieser Arbeit liegt der Fokus dabei auf Inszenierungen in Wohnungen. Hierzu wird zunächst auf die Problematik eingegangen, die bei dem Versuch entsteht, Privatheit und Öffentlichkeit zu definieren. Des Weiteren erfolgt ein kleiner geschichtlicher Abriss über die Entstehung unseres heutigen Wohnverhaltens. Anschließend widmet sich diese Bachelorarbeit intensiv vier realisierten Projekten, die in privaten Räumen umgesetzt wurden. Vorgestellt werden das *Intime Theater* mit ihrer Inszenierung von "Gläubiger" von Strindberg, *lunatiks produktionen* mit dem Stück "livingROOMS : das Zuhause theater", *Kulturfiliale* mit der Produktion "Still, alles still, als wäre die Welt tot!" sowie das mehrfach realisierte Projekt "X Wohnungen". Basierend auf die Einblicke in die Arbeitsweisen der Theatergruppen und die verschiedenen Formen der Inszenierung, wird das Format "Theater in privaten Räumen" auf die allgemeine Nützlichkeit für die Theaterpädagogik untersucht.

Theatre in private rooms

Abstract

This bachelor thesis is about theatre productions which were carried out in private rooms. The focus of the thesis is particularly on productions in private apartments. Initially, it deals with the problem of defining the terms 'private' and 'public', followed by a short historical view on housing. Subsequently, four specific projects that were realised in flats before are being described, namely the Intimate Theatre with the staging of August Strindberg's *Creditors*; lunatiks produktion's *livingROOMS : The eBay-Theatre*; *Still, alles still, als wäre die Welt tot!* by the collective Kulturfiliale as well as the repeatedly realised project *X Homes*. Based on the insight into the working methods of the theatre companies and the different styles of producing, the author of this thesis evaluates the usefulness of the format 'theatre in private rooms' for theatre pedagogical work.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis Anhang.....	2
1 Einleitung.....	1
2 Begrifflichkeiten: Privatheit und Öffentlichkeit.....	4
3 Wohnungen.....	9
3.1 Abgrenzung der familiären Intimität zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit – ein geschichtlicher Abriss.....	9
3.2 Die heutige Bedeutung von Wohnungen.....	13
4 Vier Beispiele für Theater in privaten Räumen.....	15
4.1 Das „Intime Theater“ 1895 in München.....	15
4.1.1 August Strindberg.....	15
4.1.2 Das „Intime Theater“	17
4.1.3 „Öffentliche Privatheit“.....	19
4.1.4 Die zweite und letzte Vorstellung.....	20
4.2 „livingROOMS : das Zuhause theater“ von lunatiks produktion.....	21
4.2.1 Motivation.....	22
4.2.2 Die Entwicklung von „LivingROOMS : Das Zuhause theater“.....	24
4.2.3 Die Wohnungen und deren Besitzer.....	27
4.3 „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der Kulturfiliale aus Hannover.....	30
4.3.1 Die Kulturfiliale in Hannover.....	30
4.3.2 Die Entwicklung	31
4.3.3 Die Wohnung.....	33
4.3.4 Der Abend und das Publikum.....	33
4.4 „X Wohnungen“	37
4.4.1 Idee und Konzept.....	37
4.4.2 „X Wohnungen“ in Duisburg 2002	39
4.4.3 Die Maiden Monsters bei „X Wohnungen“.....	45
4.4.3.1 Istanbul-Tarlabasi	46
4.4.3.2 Mannheim.....	49
5 Brauchbarkeit für die Theaterpädagogik?.....	52
5.1 Ein gemeinsames Erlebnis zwischen Darstellern und Zuschauern.....	52
5.2 Die Wohnung als Quelle der Inspiration.....	53
5.3 Eine Wohnung – wie praktisch!.....	54
5.4 Ein unvergleichbares Erlebnis.....	55
5.5 Theaterpädagogische Stücke für Kinder.....	56
5.6 Wessen Wohnung bespielt man?.....	57
5.7 Gefahren.....	58
5.8 Anmerkung der Autorin.....	58
6 Fazit.....	59
7 Literaturverzeichnis.....	60

Inhaltsverzeichnis Anhang

1 Interview mit Tobias Rausch vom 27.04.2012 in Oldenburg.....	A-1
2 Fragen an Zuschauende von <i>livingROOMS: das Zuhause theater</i>	A-19
3 Interview Philippe Goos vom 21.05.2012 in Hannover.....	A-26
4 Interview Tanja Krone vom 30.05.2012 in Berlin.....	A-42

1 Einleitung

Daran, dass Theater nicht lediglich im Theater stattfindet, hat sich die Kulturlandschaft gewöhnt. Theaterkollektive und Performancekünstler nutzen routiniert den öffentlichen Raum für ihre Kunst. Theater findet vermehrt auf der Straße, in Kaufhäusern, Parkplätzen und Parkanlagen statt.

Neben der Institution Theater und des öffentlichen Raumes werden auch private Räume zu Schauplätzen gemacht. Üblicherweise begibt man sich für einen Theaterbesuch in die Öffentlichkeit – doch in dieser Bachelorthesis werden vier Arbeiten vorgestellt, bei denen Darsteller und Zuschauer für die Theatervorstellung private Wohnungen aufsuchen. Die Künstler benutzen die Wohnungen für ihre Theaterkunst. Gruppen lassen sich bei eBay ersteigern, um in der Wohnung des Höchstbietenden zu spielen. Andere mieten sich eine Wohnung, sodass eine fiktive Figur Gäste zu sich nach Hause einladen kann. Des Weiteren kann ein Theaterbesuch auch so aussehen, dass man bestückt mit einem Stadtplan, auf dem eine Route verzeichnet ist, von einer Privatwohnung zur nächsten läuft, um sich mehrere Kurzinszenierungen oder Rauminstallation anzuschauen.

Bei diesen Inszenierungen saßen die Zuschauer nicht in einem, von der Bühne abgetrennten, abgedunkelten Zuschauerraum. Sie gaben die Distanz zu den Künstlern auf und waren hautnah am Geschehen beteiligt. Diese Distanzlosigkeit fordert vom Zuschauenden eine andersartige Form der Aufmerksamkeit. Die Gäste müssen sich in den Inszenierungen für eine Haltung und für ein Verhalten entscheiden. Darüber hinaus ist eine unauffällige Flucht aus der Situation nicht möglich.

Aber auch bezogen auf die Spielweise und die Dramaturgie übt ein Privatraum Einfluss aus. So ist von den Spielern teils eine sehr feine und detailliert Art des Schauspiels gefordert. Der Aufbau eines Stückverlaufes wurde teils so konzipiert, dass den Agierenden viel Spielraum blieb. Dadurch konnten diese auf die außergewöhnlichen Gegebenheiten einer solchen Inszenierung flexibel reagieren.

Die Möglichkeiten, bezüglich der Gestaltung und Vermarktung einer Produktion im Privatraum, sind vielfältig – Varianten die auch für die Arbeit im theaterpädagogischen Bereich vom Interesse sein kann.

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird nicht nur aufgezeigt, wie ein Theaterbesuch im privaten Raum aussehen kann, es wird auch auf die Motivation sowie die unterschiedlichen Arbeitsweisen der einzelnen Theatergruppen eingegangen und Besonderheiten dieses Formates aufgezeigt. Durch das Veranschaulichen der Verfahrensweisen der ausgewählten Projekte, ließen sich Möglichkeiten für die theaterpädagogische Arbeit ableiten.

In dieser Arbeit werden Theatervorführungen im vollkommen privaten Rahmen, wie das interne Sketche-Spielen auf Familienveranstaltungen, außer Acht gelassen. Mit „Theater in privaten Räumen“ sind in dieser Bachelorthesis Theaterproduktionen gemeint, die zwar im privaten Raum stattfinden, jedoch von öffentlicher Relevanz sind. Diese öffentliche Relevanz kommt zustande, wenn die Vorstellungen für ein öffentliches Publikum inszeniert wurden, oder aber wenn in den für die Gesellschaft frei zugänglichen Medien über jene Produktionen Bericht erstattet wird und somit von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Hier kann man von einer "Semi-Öffentlichkeit" oder "öffentlichen Privatheit"¹ zu sprechen.

Auf die Problematik, was denn tatsächlich unter Privatheit und was unter Öffentlichkeit zu verstehen ist, soll im Anschluss an der Einleitung eingegangen werden.

Mit "Theater in privaten Räumen" sind hier vor allem Vorstellung in Privatwohnungen gemeint. Aufgrund dessen wird folglich auf die Bedeutung von Wohnungen der heutigen Gesellschaft eingegangen, nachdem ein geschichtlicher Abriss verdeutlicht, wie es zur Entstehung des heutigen Wohnverhaltens kam.

Die Vorstellung der ausgewählten Theaterproduktionen ist der Schwerpunkt der Arbeit. Bisher gibt es kaum Untersuchungen zu diesem Thema. Das Buch „Intimität“ von Prof. Dr. Marianne Streisand, erschienen 2001 im Wilhelm Fink Verlag, diente als Quelle für das Kapitel des *Intimen Theaters* von 1895.

Weitere Schriften, die sich explizit mit einer solchen Theaterform beschäftigen, waren kaum aufzufinden. Als Hauptquelle für die Vorstellung der aktuellen Theaterproduktionen dienten Interviews mit Künstlern verschiedener Theaterkollektive. Die Interviews sind allein für diese Arbeit geführt worden. Für ein Gespräch stellten sich folgende Künstler zur Verfügung: Tanja Krone – Performancekünstlerin der Gruppe

1 Streisand, Marianne: Intimität, Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, Seite 280.

Maiden Monsters aus Berlin, Phillippe Goos – Schauspieler in der Inszenierung „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der *Kulturfiliale* aus Hannover sowie Tobias Rausch – Regisseur der Produktion „livingROOMS : das Zuhause theater“ von dem Berliner Theaterkollektiv *lunatiks produktion*. Über die Sichtweise des Publikums von „livingROOMS : das Zuhause theater“ dienten als Informationsquelle weiterhin Rückmeldungen von Zuschauenden, die per eMail einige Fragen zur Vorstellung beantworteten.

Alle Interviews sowie die Zusammenfassung der eMail-Fragebögen sind im Anhang einsehbar.

Schlussendlich geht es unter der Überschrift "Nutzbarkeit für die Theaterpädagogik?" darum, abzuleiten in wie weit das Format "Theater in privaten Räumen" eine Relevanz für die Theaterpädagogik darstellt.

Dieses abschließende Kapitel beinhaltet Ideen und Vorschläge für Konzepte, die in der theaterpädagogischen Praxis bisher unerprobt sind. Es dient dazu das Potenzial theaterpädagogischer Arbeit zu erweitern.

2 Begrifflichkeiten: Privatheit und Öffentlichkeit

In Anbetracht dessen, dass in dieser Arbeit private Räume, insbesondere Wohnungen, eine zentrale Rolle spielen, wird es in diesem Kapitel um das augenscheinlich komplementäre Paar Privatheit und Öffentlichkeit gehen.

Die Allgemeinheit versteht diese Begrifflichkeiten als sich ausschließende Gegensätze. Wenn Schriften der Öffentlichkeit wie beispielsweise in einer Bibliothek frei zugänglich sind, so kann potenziell ein jeder diese einblicken. Dagegen sollten private Schriften, z.B. Tagebücher, nur dem Urheber oder ausgewählten Vertrauten zugänglich sein.

An dieser Stelle soll ganz bewusst aus der freien Online-Enzyklopädie Wikipedia zitiert werden. Dort teilen Privatpersonen – Menschen, deren Identität für die Nutzer in diesem Zusammenhang nicht von Relevanz ist – ihr Wissen mit der Öffentlichkeit; stellen es also jedem zur Verfügung. Da Wikipedia nach eigenen Angaben das meistgenutzte Online-Nachschlagewerk² ist und regelmäßig von sämtlichen Nutzern korrigiert und aktualisiert wird, spiegelt es vermutlich gut das Bild, das die Allgemeinheit von den Begriffen „Privat“ und „Öffentlichkeit“ hat, wieder. Folgendermaßen werden die Begriffe erklärt:

„**Privat** (von [lat. privatus](#), [PPP](#) von *privare*, „abgesondert, beraubt, getrennt“, *privatum*, „das Eigene“ und *privus*, „für sich bestehend“) bezeichnet Gegenstände, Bereiche und Angelegenheiten, die nicht der [Allgemeinheit](#) gehören bzw. offenstehen, sondern nur einer einzelnen Person oder einer eingegrenzten Gruppe von Personen, die untereinander in einem intimen bzw. einem Vertrauensverhältnis stehen. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird **privat** meist als Gegensatz von "öffentlich" gebraucht. Privat steht dabei stellvertretend für den Begriff „persönlich“ oder wird im Sinne von „im vertrauten Kreise“ verwendet. Dieser Wortstamm wird auch häufig in Kombination mit anderen Begriffen verwendet, um deutlich zu machen, dass es sich *nicht* um eine öffentliche Angelegenheit handelt.“³

„**Öffentlichkeit** bezeichnet im weitesten Sinne die Gesamtheit aller Umstände, die für

2 Wikipedia. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia&oldid=106696117>, (Stand: 15.08. 2012, 15:22 Uhr).

3 Privat. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Privat&oldid=105705457>, (Stand: 15.08. 2012, 15:13 Uhr)

die Bildung der öffentlichen Meinung von Bedeutung sind, wobei der allgemein freie Zugang zu allen relevanten Gegebenheiten sowie deren ungehinderte Diskutierbarkeit entscheidende Kriterien sind. [...] Sozialwissenschaftliche Diskurstheorien verstehen unter Öffentlichkeit auch die Gesamtheit der potentiell an einem Geschehen teilnehmenden Personen [...]. Im Prozessrecht bezeichnet Öffentlichkeit sowohl die Tatsache, dass eine Gerichtsverhandlung auch unbeteiligten Personen zugänglich ist, als auch den Kreis der einer Gerichtsverhandlung beiwohnenden, nicht direkt beteiligten Zuschauer.“⁴

Jürgen Habermas spricht in seinem Werk „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ ebenfalls davon, dass der private Bereich dem öffentlichen gegenüber stehe.⁵ Jedoch geht er auch auf die komplexe Verwendung des Begriffes „öffentlich“ ein.

„»Öffentlich« nennen wir Veranstaltungen, wenn sie, im Gegensatz zu geschlossenen Gesellschaften, allen zugänglich sind – so wie wir von öffentlichen Plätzen sprechen oder von öffentlichen Häusern.“⁶

An dieser Stelle kann noch schlicht vom Gegensatz des Privaten und Öffentlichen ausgegangen werden. Öffentliche Plätze versteht man als Orte, an dem sich ein jeder aufhalten kann, wohingegen in privaten Häusern oder insbesondere Wohnungen der Zugang eingeschränkt ist und die Bewohner darüber entscheiden, wer diesen Raum betreten darf. Doch Habermas beschreibt weiter:

„Aber schon die Rede von »öffentlichen Gebäuden« meint nicht nur deren allgemeine Zugänglichkeit; sie müssen nicht einmal für den öffentlichen Verkehr freigegeben sein; sie beherbergen einfach Einrichtungen des Staates und sind als solche öffentlich.“⁷

4 Öffentlichkeit. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%96ffentlichkeit&oldid=105519854>, (Stand: 15. 08.2012, 15:01 Uhr).

5 Vgl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 9. Auflage, Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1978, Seite 14.

6 Ebd., Seite 13.

7 Ebd., Seite 13f.

Dies zeigt bereits, dass die Unterscheidung zwischen dem Privaten und der Öffentlichkeit nicht eindeutig ist. Obgleich man zu privaten Räumen keinen uneingeschränkten Zugang hat, heißt dies im Umkehrschluss noch lange nicht, dass dies bei allen Räumen in öffentlichen Gebäuden gegeben ist.

Mit der Gegenüberstellung dieser Begriffe beschäftigte sich auch der Philosoph Raymond Geuss in seiner Arbeit „Privatheit – Eine Genealogie“. Er kann „privat“ und „öffentlich“ als bloßes Gegensatzpaar nicht akzeptieren.

„Ich möchte hier die These vertreten, dass es nicht *eine* einzige klare Unterscheidung zwischen öffentlich und privat gibt, sondern vielmehr eine Reihe überlappender Gegensätze, und dass der Unterscheidung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten daher nicht die Bedeutung beigemessen werden sollte, die ihr oft zugeschrieben wird.“⁸

Geuss beschreibt es durchaus als „verzeihlich“⁹, wenn die Allgemeinheit von der unkomplizierten Unterscheidung des Privaten und Öffentlichen ausgeht. Diese Unterscheidung bezieht sich z.B. auf Eigentum und Information. Öffentliche Informationen sind jedem zugänglich bzw. sollten jedem zugänglich sein. Auf private Informationen hingegen sollten nicht jedermann Zugriff haben, sondern nur derjenigen, den sie betreffen. Nun gibt es zum Begriff „öffentlich“ nicht nur den Gegensatz „privat“ – auch bei dem Wort „geheim“ handelt es sich um das Gegenteil von „öffentlich“. Geheime Informationen sind genau wie die privaten Informationen nicht jedem zugänglich, jedoch werden sie absichtlich unter Verschluss gehalten, obgleich sie für andere ebenfalls von Relevanz sein könnten.¹⁰ Um die Zweifel an der schlichten Art der Unterscheidung von „privat“ und „öffentlich“ weiter zu verdeutlichen, kommt Geuss auf die Angewohnheit von Diogenes von Sinopes (4. Jahrhundert v. Chr.) zu sprechen, welcher es pflegte, auf dem Marktplatz zu masturbieren.¹¹ Damit verstieß er, sehr zum

8 Geuss, Raymond: Privatheit, Eine Genealogie. Aus dem Englischen von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002, Seite 17.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd., Seite 18.

11 Vgl. Geuss, Raymond, 2002, Seite 33f.

Ärgernis der Athener Bevölkerung, gegen das Prinzip der „zivilen Unauffälligkeit“¹² an öffentlichen Plätzen.

„Ein öffentlicher Platz ist ein Ort, wo ich erwarten kann, von »jedem, der zufällig da ist«, beobachtet zu werden, das heißt von Leuten, die ich nicht persönlich kenne und die nicht notwendig schon ihr ausdrückliches Einverständnis dazu gegeben haben, in einen engeren Kontakt mit mir zu treten.“¹³

Der Marktplatz ist eine solche öffentliche Umgebung. Dort verhalten sich Menschen gemeinhin so, dass sie es jedem ermöglichen, sie durch zivile Unauffälligkeit unbeachtet zu lassen, wogegen Diogenes eindeutig verstoßen hatte – um nur einen Grund zu nennen, weswegen sein Masturbieren nicht auf Wohlwollen stieß.

Geuss zufolge unterscheidet der Philosoph John Stuart Mill folgendermaßen zwischen privaten und öffentlichen Handlungen:

„Privat ist eine Handlung die »nur den Handelnden betrifft«; eine öffentliche Handlung ist eine solche, von der auch andere betroffen sind.“¹⁴

In der Folge fragt sich Geuss, wie die Handlung von Diogenes nach dieser Beschreibung einzuordnen sei. Betraf sie nur Diogenes selbst, da sie seiner persönlichen Befriedigung galt, oder auch andere Menschen, die diesem Anblick ausgesetzt waren? War es mithin eine öffentliche oder eine private Handlung?¹⁵

Dies soll nur beispielgebend dafür sein, dass die Unterscheidung von „öffentlich“ und „privat“ verschiedenartig diskutiert wird. Die Frage, wo Öffentlichkeit anfängt und Privatheit aufhört (und umgekehrt), soll an dieser Stelle nicht geklärt werden. Die Unklarheit über die Schnittstelle ist es, was Theater sowohl im öffentlichen als auch im

12 Ebd., Seite 34.

13 Ebd.

14 Ebd., Seite 101.

15 Vgl. ebd.

privaten Raum zu etwas Besonderem macht.

Im Laufe dieser Arbeit wird im Gebrauch mit den Begriffen Öffentlichkeit und Privatheit im herkömmlichen Sinne umgegangen (siehe Auszug Wikipedia).

3 Wohnungen

Die heutige Wohnung ist ein elementarer Teil der Privatheit. Sie ist der Ort, in dem das Individuum sich frei entfalten kann, es geschützt ist und wo es sich von der Öffentlichkeit temporär abwenden kann. Dieses Kapitel geht auf die geschichtliche Entwicklung bis zum heutigen Leben in Wohnung ein.

3.1 Abgrenzung der familiären Intimität zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit – ein geschichtlicher Abriss

Das Wohnerlebnis, wie die Allgemeinheit in Deutschland es heutzutage begreift, ist das Ergebnis eines Jahrhunderte andauernden geschichtlichen Entwicklungsprozesses. Im 17. Jahrhundert war es undenkbar, dass ein jeder sich ohne weiteres in sein eigenes Zimmer zurückziehen konnte. Überhaupt scheint es, als sei an Individualität und Selbstverwirklichung noch nicht zu denken gewesen. Zeit „nur für sich“ gab es im Prinzip nicht.

So stellt der Historiker Philippe Ariès in „Geschichte der Kindheit“ die Zeit während des 17. Jahrhunderts dar:

„Die Historiker haben uns bereits seit langem darüber aufgeklärt, daß der König niemals allein blieb. In Wirklichkeit war es jedoch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts so, daß überhaupt niemand allein war. Die Intensität des sozialen Lebens verbot die Isolierung, und man pries es als seltene Leistung, wenn es irgendjemanden gelungen war, sich für einige Zeit »hinter dem Ofen« oder »hinter seinen Studien« zu verkriechen; all die Beziehungen zwischen Gleichgestellten, zwischen Personen desselben Standes, die jedoch voneinander abhängig waren, die Beziehung zwischen Herren und Dienern, Beziehungen des Alltagslebens, die den ganzen Tag beanspruchten, ließen es nicht zu, daß irgendjemand jemals allein war.“¹⁶

Weiter beschreibt Ariès, wie seit dem 18. Jahrhundert Familien einen gewissen Abstand zwischen ihrem privaten Leben und der Gesellschaft herstellten. Die Struktur

¹⁶ Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. Aus dem Französischen von Caroline Neubaur und Karin Kersten. 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1984, Seite 547.

des Hauses wandelte sich. Einzelne Zimmer waren nun vom Flur aus begehbar, so dass man nicht zwingend durch mehrere Durchgangszimmer gehen musste um in einen bestimmten Raum zu gelangen. Den Zimmern wurden Funktionen zugeschrieben. Die Betten standen nunmehr in einem Schlafzimmer. Diese Entwicklung zeigt das Bedürfnis nach Isolierung. Bediensteten wurde es untersagt, bestimmte Bereiche zu betreten. Da diese sich folglich nicht mehr unentwegt in der Nähe der Herrschaften aufhielten, wurde ein Klingelsystem entwickelt, um die Bediensteten durch das ganze Haus zu sich rufen zu können. Sowohl Geschäftspartner als auch Freunde besuchten einander nicht mehr ohne sich zuvor anzukündigen.¹⁷ Die Privatheit der Familie bekam eine immer größer werdene Bedeutsamkeit.

Die Vorbereitungsphase der Industrialisierung Ende des 18. Jahrhunderts hatte erheblichen Einfluss auf die Wohnweise. Der beruflichen Arbeit wurde nun zunehmend außerhalb des Wohnhauses nachgegangen. Dies separierte ganz deutlich die Arbeitszeit von der Freizeit. Es entstand Zeit zum Wohnen.¹⁸

Im 19. Jahrhundert wurde das Wohnhaus zum „Hort der Familie, Schauplatz ihrer Existenz und ihr Versammlungspunkt.“¹⁹ Doch lehnten sich Einzelpersonen dagegen auf. Insbesondere junge Paare hatten das Bedürfnis, sich vom Familienhaushalt zu entfernen und hatten das Verlangen nach Unabhängigkeit. 1829 schrieb der französische Publizist und Politiker Gustave de Beaumont:

„Clémentine und ich, wir sehnen uns maßlos danach, ein kleines *home* zu besitzen. Die kleinste Hütte schiene uns das Paradies auf Erden, wenn man nur sein eigener Herr sein könnte.“²⁰

Der Trend zu mehr individuellem Freiraum setzte sich fort. Aus sanitären Gründen wurde vor allem in Krankenhäusern das Einzelbett und bald schon das Einzelzimmer

¹⁷ Vgl. ebd., Seite 548.

¹⁸ Vgl. Harth, Annette; Scheller, Gitta: Das Wohnerlebnis in Deutschland, Eine Wiederholungsstudie nach 20 Jahren. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, Seite 75.

¹⁹ Perrot, Michelle: Formen des Wohnens. In Ariès, Philippe; Duby, Georges (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, 4. Band: Von der Revolution zum Großen Krieg. Herausgegeben von Michelle Perrot. Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1992, Seite 315.

²⁰ Ebd., zitiert nach Beaumont, Gustave de "Correspondance avec Alexis de Tocqueville", Band VIII/I von Tocquevilles "Œuvres complètes", Paris; Brief Nr. 106 vom 31. Juli 1839.

zur Vorsichtsmaßnahme eingeführt. Diese Entwicklung breitete sich auf das private Leben aus. Das Risiko, welches von einer hohen Wohndichte ausgeht, machte die Choleraepidemie Mitte des 19. Jahrhunderts deutlich und dürfte somit diesen Entwicklungsverlauf in Richtung Freiraum beschleunigt haben.²¹ Die Folge dessen war, dass die Individuen nun mehr räumliche Möglichkeiten hatten, sich auf ihre Persönlichkeit zu konzentrieren. Im eigenen Zimmer konnten sich Menschen frei entfalten. Räumlichkeiten wurden personalisiert. Die Einrichtungen waren nicht nur praktisch und hatten Funktionen zu erfüllen, sondern sie dienten als Ausdrucksmittel der Persönlichkeit. Alain Corbin beschreibt dies in der „Geschichte des privaten Lebens“ am Beispiel des Schlafzimmers einer Heranwachsenden:

„Das Schlafzimmer des jungen Mädchens avancierte zum Allerheiligsten seines privaten Lebens und war mit einschlägigen Symbolen übersät; der Raum verschmolz mit der Persönlichkeit seiner Bewohnerin und bezeugte deren Autonomie.“²²

Und auch in Freudenhäusern folgte man dem Trend. So setzte sich die Regel „Ein Raum pro Person“ durch.²³

Der Wunsch nach mehr Raum und Privatheit breitete sich ebenfalls auf die armen Bevölkerungsschichten aus. Arbeiter sträubten sich gegen Arbeitersiedlungen, da sie dort nicht „ihr eigener Herr“ sein konnten. Es wurden auch die Missstände in Mietskasernen beklagt und Wünsche nach mehr Wohnraum kundgetan:

„[...] ein wenig mehr Platz, mindestens zwei Zimmer [...]. Ein angemessenes Schlafzimmer war noch wichtiger als das WC, und sobald sie es sich leisten konnten, sorgten die Arbeiter dafür, daß Eltern und Kinder getrennt schliefen.“²⁴

21 Vgl. Corbin, Alain in in Ariès, Philippe; Duby, Georges (Hrsg.): Geschichte des Privaten Lebens, Band 4, 1992, Seite 448.

22 Ebd., Seite 449.

23 Vgl. ebd., Seite 450.

24 Perrot, Michelle, 1992, Seite 325.

Aus dem Wunsch nach mehr Privatheit entwickelte sich die Wohnung zum Areal der Kleinfamilie.

Die Wohnung wandelte sich immer mehr zum arbeitsfreien Raum, weswegen auch häusliche Arbeiten möglichst in kleine Nebenräume separiert wurden. Bezüglich der Raumnutzung gab es zudem festgelegte Hierarchien für die Familienmitglieder, sodass zum Beispiel das zentralste Zimmer, welches in vergangener Zeit die Küche einnahm, nun dem Hausherrn vorbehalten war.

Angesichts der Industrialisierung und der damit verbundenen Urbanisierung wurden die Wohnungen immer mehr zum Ort der isolierten familiären Privatheit – abgeschirmt von der Gesellschaft. Auch wenn dies nur für die vermögenden Bürger zutraf, galt diese Wohnvorstellung auch im Kleinbürgertum als Ideal.²⁵ Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem damit einhergehenden Verzicht auf Privatheit aufgrund der katastrophalen Wohnsituation, sehnten sich auch die Kleinfamilien der unteren Schichten nach einem Rückzugsort und einem Ort der Geborgenheit. Sowie die Notsituation abebbte, machten sich auch diese daran, die familiäre Privatheit zu realisieren.

In einer wohnsoziologischen Studie „Vom Wohnen der Deutschen“ von Alphons Silbermann (1962) wurden circa 2500 Einwohner Deutschlands zu Wohnverhalten und Wohnstandards befragt. Der Hauptanteil der Befragten nannte auf die Frage nach ihrem Empfinden, wenn sie ihre Wohnung betreten: Geborgenheit, Sicherheit und in erster Linie Privatheit.²⁶ In den sechziger und siebziger Jahren empfanden junge Menschen den Wohnstil der Elterngeneration als altmodisch und „entwicklungsbehindernd“, woraufhin sie neue Formen des Wohnens entwickelten – unter anderem alternative Wohnprojekte in Kollektiven und nichteheliche Wohngemeinschaften.²⁷ Der Stellenwert, den die Wohnung bis dahin eingenommen hat, hatte aber auch in den neunziger Jahren weiterhin Bestand, wie Alphons Silbermann in seiner Wiederholungsstudie feststellte:

„Insgesamt lässt die Einstellung der Befragten eine Wertsetzung der Wohnung erkennen, die von der Welt-Öffentlichkeit (z.B. Gelderwerb) entfernt liegt: Die Wohnung als Ort der privat-persönlichen Zurückgezogenheit dominiert. So ist dementsprechend

25 Vgl. Harth, Annette; Scheller Gitta, 2012, Seite 77.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. ebd.

auch das Wohnerlebnis primär auf das engste persönliche Umfeld bezogen (z.B. Familie) [...].²⁸

3.2 Die heutige Bedeutung von Wohnungen

In „Großstadt – Soziologische Stichworte,“ beschreibt Peter Gleichmann „Wohnen“ folgendermaßen:

„'Wohnen' bezeichnet vor allem ein geschützteres Grundverhältnis der Menschen gegenüber der sie *umgebenen* 'Natur'. [...] Mit Hilfe der Wohnbauten suchen sich Menschen vor den unmittelbarsten Natureinflüssen sorgfältiger zu bewahren.“²⁹

Doch längst haben Wohnungen für die Menschen eine viel größere Bedeutsamkeit, als lediglich vor Umwelteinflüssen zu schützen. Wohnen hat für den Menschen einen unverzichtbaren Stellenwert. Artikel 13 des Grundgesetzes garantiert die Unverletzbarkeit der Wohnung.³⁰ Er dient dem Schutz der Privatsphäre des Bewohners. Es ist bemerkenswert, dass es im Grundgesetz weder ein Gesetz gibt, das ein Recht auf Arbeit vorschreibt, noch eines, welches bestimmt, dass ein jeder genügend zu essen hat. Jedoch ist für den Schutz der individuellen, freien Entfaltung gesorgt – nur muss man ersteinmal eine Wohnung haben. Das Grundgesetz sieht nämlich keinen Anspruch auf eine Wohnung vor.

2012 tätigten Annette Harthund und Gitta Scheller eine Wiederholungstudie aufbauend auf den Untersuchungen von Alphons Silbermann in den sechziger und neunziger Jahren. Aus dieser Studie geht hervor, dass 30 Prozent der Befragten die Wohnung vorrangig als „Dach über den Kopf“ sehen, da sie froh sind, überhaupt die Miete für irgendeine Wohnung aufbringen zu können. Dies macht die Notwendigkeit von

28 Harth, Annette; Scheller, Gitta, 2012, Seite 78, zitiert nach Silbermann, Alphons: Das Wohnerlebnis in Ostdeutschland., Eine soziologische Studie. Köln: 1993, Seite 118ff.

29 Gleichmann, Peter in Häußermann, Hartmut (Hrsg.): Großstadt, Soziologische Stichworte. Opladen: Leske + Budrich, 1998, Seite 270.

30 Vgl. Artikel 13, Grundgesetz.

Wohnungen deutlich.³¹

„'Wohnen' müssen alle Menschen; zumindest wollen sie an einem Ort leben (englisch: to live; französisch loger), der ihnen Schutz verleiht gegenüber der umgebenden Natur.“³²

Wie zuvor beschrieben (Kapitel 3.1) wurde die Wohnung zum „Ort der privatpersönlichen Zurückgezogenheit“³³ des Individuums oder einer vertrauten Gemeinschaft. Daran hat sich im 21. Jahrhundert nicht viel geändert: Beinahe alle Befragten (91%) sehen die Wohnung als Ort der Erholung und Entspannung und damit als Gegensatz zu Anstrengung und Verpflichtung an. Bewohner wollen sich in ihrem Zuhause bewegen können, wie es ihnen gefällt – ohne Rücksicht auf Etikette.³⁴ Im Vergleich zu den Studien von Alphons Silbermann, werden nun vermehrt Freunde und Bekannte in Wohnungen eingeladen. 50% der Befragten sagten aus, dass diese zu jeder Zeit erwünscht sind.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Wohnung vor allem ein Ort der Privatheit und Intimität ist, jedoch im Vergleich zu den neunziger Jahren die Schnittstelle zur Öffentlichkeit größer geworden ist, was mit den ungezwungeneren Verhaltensweisen in der Öffentlichkeit zusammenhängen kann.³⁵

31 Vgl. Harth, Annette; Scheller Gitta, 2012, Seite 84.

32 Gleichmann, Peter, 1998, Seite 270.

33 Harth, Annette; Scheller, Gitta, 2012, Seite 78, zitiert nach Silbermann, Alphons, 1993, Seite 118ff.

34 Vgl. Harth, Annette; Scheller, Gitta, 2012, Seite 78.

35 Vgl. ebd., Seite 91f.

4 Vier Beispiele für Theater in privaten Räumen

In den folgenden Kapiteln werden bereits realisierte Projekte vorgestellt, bei denen der Besuch einer Theatervorstellung, für den man sich gewöhnlicherweise in die Öffentlichkeit begibt, nun in Privatwohnungen verlegt wurde. Die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit verwischen. Dies ist eines der besonderen Merkmale, die diese Produktionen gemein haben. Im folgenden wird auf die Eigenheiten der einzelnen Realisierungen eingegangen.

4.1 Das „Intime Theater“ 1895 in München

Wer bei „Theater in privaten Räumen“ davon ausgeht, dass es sich um eine besonders innovative und neuromodische Idee handelt, die ausschließlich von besonders jungen, kreativen Theaterkollektiven umgesetzt wird, unterliegt einem Irrtum.

Bereits im Jahre 1895 wurde in München das erste *Intime Theater* gegründet. Dessen Zielvorstellung war es, ein Theater alternativ zur traditionellen Theaterinstitution zu schaffen. Dabei sollte es sich um eine spezielle Bühne handeln, wo Künstler und Kunstkenner aufeinandertrafen.

Für die erste Vorstellung des *Intimen Theaters* diente ein privater Salon als Spielstätte und zugleich als Bühnenbild, da das aufgeführte Stück „Gläubiger“ von August Strindberg ebenfalls in einem Salon spielte.³⁶

4.1.1 August Strindberg

Ausschlaggebend für das Konzept des *Intimen Theaters* in München war offensichtlich August Strindbergs Entwurf einer intimen Ästhetik im Theater, welches er im Vorwort seines Trauerspiels „Fräulein Julie“ ausführlich beschreibt. Deswegen soll dieses Konzept hier zusammengefasst werden.

³⁶ Vgl. Streisand, Marianne, 2001, Seite 275.

Im besagten Vorwort schilderte Strindberg Forderungen für die verschiedenen Gebiete des Theaters. Bei der Thematik, der Figurenzeichnung sowie bei den Dialogen, verwendete Strindberg als Beispiel sein Stück „Fräulein Julie“. Er hatte sich dazu entschieden, sich inhaltlich mit seelischen Problemen zu beschäftigen, „da das Problem des sozialen Aufstiegs und Falls, des Höheren und Niederen, des Besseren oder des Minderwertigeren, von Mann oder Frau von bleibendem Interesse ist, war und sein wird.“³⁷ Seine Charaktere seien eine Anhäufung aus Vergangenheit und Gegenwart, „Stücke aus Büchern und Zeitungen, Teile von Menschen, Fetzen von Festtagskleidern, die zu Lumpen wurden, ganz wie die Seele zusammengeflickt ist.“³⁸ Die Charaktere der Figuren Strindbergs sind vielfältig anstatt einem bestimmten, eindeutigen Stereotyp zu entsprechen. Dies zeigt sich ebenso in den Dialogen von „Fräulein Julie“. Die Figuren sprechen nicht strategisch oder rundweg logisch. Strindberg wollte, dass die Wortwechsel so erfolgen, wie es auch in der Realität der Fall ist. Deswegen „irrt der Dialog auch hin und her“.³⁹

Zur Förderung der Illusionsfähigkeit verzichtete Strindberg auf die Aufteilung in einzelne Akte. Die Pausen würden die Zuschauenden aus der Handlung reißen. Deswegen handelt es sich bei „Fräulein Julie“ um einen Einakter, welches gespielt nach seiner Schätzung circa eine Länge von neunzig Minuten haben werde.⁴⁰ Er hatte vor, „das Publikum künftighin so zu erziehen, daß es ein abendfüllendes Schauspiel in einem einzigen Akt absitzen kann.“⁴¹

Im Bezug auf die Kulisse forderte Strindberg ein möglichst realistisches Bühnenbild. Anstelle von gemalten Kulissen auf Leinwänden sollen echte Möbel und Requisiten verwendet werden.⁴² Darüber hinaus schwebte es ihm vor, dass die Bühne wie ein geschlossener Raum wirkte, obgleich Strindberg auch ein Problem darin sah.

„[...] die Bühne zu einem Zimmer zu machen, wo die vierte Wand fehlt und ein Teil der Möbel folglich dem Zuschauerraum die Rückseite zuwendet, wird wohl bis auf weiteres störend wirken.“⁴³

37 Strindberg, August: Vorwort zu "Fräulein Julie". Stuttgart: Reclam, 1991, Seite 58.

38 Ebd., Seite 62.

39 Ebd., Seite 66.

40 Vgl. ebd., Seite 67.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd., Seite 69f.

43 Ebd. Seite 71.

Die Fußrampenbeleuchtung sollte ebenfalls zur Förderung der Illusionsherstellung abgeschafft werden, da durch die Blendung von unten „das wirkungsvolle Spiel der Blicke verlorengeht, denn das Rampenlicht fällt an den Stellen auf die Netzhaut, die sonst geschützt sind“.⁴⁴ Des Weiteren sollten die Darsteller sich während des Stückes ausschließlich auf das Bühnengeschehen konzentrieren, so als seien die Zuschauer nicht gegenwärtig.⁴⁵ Zudem wäre es ideal, wenn sie möglichst nicht geschminkt werden, um im Gesicht „die feinsten Regungen der Seele“⁴⁶ wahrnehmen zu können, auf die es in einem psychologischen Drama, was „Fräulein Julie“ beispielsweise ist, viel mehr ankommt, als auf große Gesten.⁴⁷

Bezüglich der Raumaufteilung sollte man nach Strindbergs Vorstellung „den Zuschauerraum völlig verdunkeln und vor allen Dingen eine *kleine* Bühne und einen *kleinen* Zuschauerraum einrichten“.⁴⁸ So würden Aktivitäten im Zuschauerraum eingeschränkt werden. Das Publikum sollte sich ausschließlich still auf das Bühnengeschehen konzentrieren. Durch die „vierte Wand“ sollten sie dem Geschehen lauschen, gleich einem Voyeur. Aufgrund der kleinen Räume sei es dem Zuschauer auch möglich kleine, zarte Gesten und leise Laute wahrzunehmen.

Durch diese Maßnahmen würde das Bühnengeschehen an Authentizität gewinnen und die Illusionsfähigkeit beim Zuschauenden gesteigert werden.

4.1.2 Das „Intime Theater“

Sieben Jahre, nachdem August Strindberg sein Konzept für eine Modernisierung des Theaters verfasst hatte, gründete sich in München das erste deutsche *Intime Theater*. Der Hauptorganisator war der deutsche Schriftsteller Max Halbe. Das Repertoire sollte sich auf sämtliche zeitgenössischen, modernen Stilrichtungen erstrecken.⁴⁹ Die erste

44 Ebd., Seite 70.

45 Vgl. ebd.

46 Ebd., Seite 71.

47 Vgl. ebd.

48 Ebd., Seite 72.

49 Vgl. Streisand, Marianne, 2001, Seite 272f.

Inszenierung des *Intimen Theaters* fand in der Münchner Privatwohnung der aus Ungarn stammenden Schriftstellerin Juliane Déry statt. Im Salon ebendieser Wohnung fanden sowohl die Proben als auch letztlich die Premiere von Strindbergs „Gläubiger“ statt.

Max Halbe sowie Juliane Déry spielten selbst mit, ebenso der Redakteur Julius Schaumberger. Das Publikum bestand gleichsam wie die Spieler aus intellektuellen Freunden, Bekannten und Kollegen. Der Salon diente, wie bereits erwähnt, als Bühnenbild der Inszenierung und wurde ebenso als Zuschauerraum genutzt. Bühne und Zuschauerraum gingen dementsprechend ineinander über – die Spieler mussten also zeitweise durch das Publikum gehen.

Der Schriftsteller und Verlagslektor Ernst Freiherr von Wolzogen, der Teil des Publikums war, schrieb, der Strindbergsche Gedanke sei hier nun Wirklichkeit geworden.⁵⁰ In der Inszenierung des von Professorin Dr. Marianne Streisand als „Psychogroteske“⁵¹ bezeichneten Einakters „Gläubiger“, in dem es um Liebe, Hass, Hypotheken, Schuldscheine und Dreiecksbeziehungen geht,⁵² wurde wohl in der Tat viel Wert auf Authentizität gelegt. Die Figuren schienen, so Wolzogen, auf die Spieler zugeschnitten zu sein. Selbst der ungarische Akzent von Juliane Déry soll noch zur authentischen Wirkung beigetragen haben. Das Erlebte beschrieb Wolzogen wie folgt:

„Die Persönlichkeiten der Darsteller deckten sich vortrefflich mit den Gestalten des Dichters; und da obendrein Fräulein Déry und besonders Max Halbe eine starke Begabung für die ungekünstelte Darstellung jener krankhaften, seelisch-verzwickten Dekadence-Menschen an den Tag legten, so war die Illusion in der Tat eine fast vollkommene.“⁵³

Den Zuschauenden gelang eine Identifikation mit den Figuren womöglich mühelos, da diese wie sie Künstler und Intellektuelle waren. Das Publikum schien mit den Konflikten, die das Stück behandelte, vertraut zu sein.⁵⁴

50 Vgl. ebd., Seite 276, zitiert nach Wolzogen, Ernst von: "Intimes Theater" in München, 1895; 1990. In Schmitz, Walter (Hg.): Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der >Kunststadt< um die Jahrhundertwende. Stuttgart, 1990, Seite 349.

51 Streisand, Marianne, 2001, Seite 277.

52 Vgl. ebd.

53 Ebd., zitiert nach Wolzogen, Ernst von, 1895; 1990, Seite 349.

54 Vgl. Streisand, Marianne, 2001, Seite 277.

Die Tatsache, dass eine räumliche Distanz zu den Spielern gewissermaßen nicht gegeben war, machte einen besonderen Reiz der Vorstellung aus. Doch genau bei diesem Punkt weicht das *Intime Theater* vom Strindbergschen Plan ab. Strindberg sah eine Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum vor, was 1895 in München absolut nicht gegeben war. Eine vierte Wand existierte nicht.⁵⁵ Doch bestand dennoch das Ziel darin, die Illusion des „Als-ob“ aufrecht zu erhalten.⁵⁶

4.1.3 „Öffentliche Privatheit“

Das *Intime Theater* fand nicht nur, entsprechend dem Thema dieser Arbeit, in einer Privatwohnung statt, sondern trug noch anderweitig zu einem privaten Flair bei.

Wie bereits beschrieben, befanden sich die geladenen Gäste unter vertrauten Menschen, was maßgeblich zu einer privaten Atmosphäre beitrug. Doch diente diese Veranstaltung nicht ausschließlich der persönlichen Belustigung. Mit dem *Intimen Theater* sollte „eine neue Theaterform und -institution ins Leben gerufen werden [...]: eine Institution a u ß e r h a l b der traditionellen Institution nämlich.“⁵⁷ Hier sollte das wahrhaftige zeitgerechte Theater stattfinden.⁵⁸ Unter den Mitwirkenden und Gästen des *Intimen Theater* waren auffällig viele Publizisten vertreten. Diese berichteten alle in den Medien über dieses Unternehmen. Bemerkenswert ist, dass auch jene Berichtersteller, die ganz konkret in diesem Projekt involviert waren, scheinbar unvoreingenommen reportierten.⁵⁹ Damit gewann das *Intime Theater* an öffentlicher Relevanz und war mithin nicht mehr ausschließlich eine Privat-Vorstellung.

„Nun war man nicht mehr »richtig« privat, aber auch nicht »richtig« öffentlich. Konstituiert wurde damit eine neue Art von »Semi-Öffentlichkeit« oder »öffentlicher Privatheit« [...].“⁶⁰

55 Vgl. ebd., Seite 278.

56 Vgl. ebd.

57 Ebd., Seite 280.

58 Vgl. ebd.

59 Vgl. ebd., Seite 275.

60 Ebd. Seite 280.

4.1.4 Die zweite und letzte Vorstellung

An dieser Stelle soll kurz die zweite, welche gleichzeitig die letzte Vorstellung des *Intimen Theaters* war, erwähnt sein.

Bei der dargebotenen Inszenierung handelte es sich um die Uraufführung von Georg Büchners "Leonce und Lena", welches er genau sechzig Jahre zuvor verfasst hatte.⁶¹

Entgegen der wohnlichen, privaten Atmosphäre im Salon von Juliane Déry fand diese Vorstellung in einem Privatpark statt. Das Publikum soll aus über hundert geladenen Gästen bestanden haben, was mit der intimen Situation in einem Salon einer Privatwohnung wahrscheinlich kaum zu vergleichen ist. Stand bei der ersten Vorstellung des *Intimen Theaters* das dargebotene Spiel noch im Vordergrund des Geschehens, war es wohl an diesem Abend die Umgebung und das Flair, hervorgerufen durch die umliegende Natur.⁶² Das gespielte Drama schien nur noch von nachrangigem Interesse gewesen zu sein.

61 Vgl. ebd., Seite 288.

62 Vgl. ebd.

4.2 „livingROOMS : das Zuhauseheater“ von *lunatiks* *produktion*

lunatiks produktion ist ein Berliner Theaterkollektiv. Seit 2002 erarbeiten sie Theaterprojekte, Performances und Installationen, die sie laut ihrer Internetseite als „Forschungsarbeit mit den Mitteln des Theaters“⁶³ verstehen. Beruhend auf intensiven Recherchephasen produzieren sie im Team Eigenproduktionen.

Bei dem Team handelt es sich jedoch nicht immer um die gleichen Leute. Mitunter sind es nur Teile des Kollektivs, die an einer Produktion mitwirken. Überhaupt gibt es innerhalb der Gruppe keine Kriterien dafür, wer zum Kollektiv dazu gehören darf und welches Projekt realisiert werden soll. In regelmäßigen Treffen werden Ideen formuliert, weitergedacht oder zerrissen. Wer über Kontakte in ein Projekt mit involviert wird, kann automatisch zur Gruppe gehören. Wenn ein Teilnehmer der Gruppe einen Einfall hat, für den er weitere Mitglieder begeistern kann, läuft jene Produktion unter den Namen *lunatiks produktion*. Ohne Satzung, feste Regeln oder Einschränkungen kommen auf diesem Weg immer wieder neue experimentelle Produktionen zustande. Von den Gründungsmitgliedern ist Tobias Rausch der Letzte, der noch bei *lunatiks produktion* aktiv ist.

2004 erarbeitete das Kollektiv *lunatiks produktion* „livingROOMS : das Zuhauseheater“. Diese Inszenierung (Regie: Tobias Rausch) behandelt die Thematik Gemütlichkeit sowie Fragen der Privatsphäre. Die Figur Elli Kölmel, gespielt von Christine Rollar, arbeitet für eine Agentur, die Menschen dazu verhilft, sich wieder in ihren eigenen vier Wänden wohl zu fühlen. Sie selbst jedoch führt ein sehr isoliertes Leben. Sie verkriecht sich förmlich in ihrer Wohnung und meidet soziale Kontakte. Während Elli gerade den Müll wegbringt, verschafft sich eine zwielichtige Person Zugang zu ihrer Wohnung. Als sie zurück ist und die Tür verschließt, ist diese Person ungewollt eingesperrt. Im Verlaufe des Stückes nehmen die beiden Kontakt zueinander auf. Zunächst versucht der Eindringling, aus der Wohnung zu gelangen, doch Elli lässt ihn nicht gehen. Als ihr mysteriöser Besucher freiwillig bleiben will, fühlt sie sich jedoch eingengt. Was ist Privatsphäre und was, passiert wenn eine fremde Person in diese

63 o.V.: Gruppe. <http://www.lunatiks.de/gruppe.htm>, (Stand: 15.08.2012, 16:50 Uhr).

eindringt?⁶⁴

Dieser Frage widmen sich *lunatiks produktion* und praktizieren dabei sogleich, was das Thema vorgibt. Mit ihrem Stück gehen sie in fremde Wohnungen, um dort Vorstellungen zu geben. Dabei scheint es auch gleichgültig zu sein, um was für eine Wohnung es sich dabei handelt – eine Aufführung von „livingROOMS : das Zuhauseheater“ konnte man nämlich bei eBay ersteigern.

4.2.1 Motivation

Die Motivation von *lunatiks produktion*, in den Wohnungen fremder Menschen zu spielen, war weder Rebellion gegenüber staatlichen Einrichtungen, noch der voyeuristische Drang, der vielleicht in jedem Menschen steckt. *lunatiks produktion* standen noch ganz am Anfang ihres Werdegangs. Um in den beliebten Spielstätten Berlins, die für die Freie Szene attraktiv war, auftreten zu dürfen, musste sich das Kollektiv zunächst in der Theaterwelt einen Namen machen. Sich eine Bühnen zu mieten, war außerhalb ihrer finanziellen Möglichkeiten. Auf der Suche nach einer Gelegenheit irgendwo auftreten zu können, wo es nicht nur Freunde wahrnehmen würden, kam ihnen schlussendlich die Idee, in Privatwohnungen zu spielen. eBay kam gerade in Mode und war regelmäßig Thema in den Medien. Dass es noch keine Theaterstücke zu ersteigern gab, überraschte das Kollektiv. Damit wurde beschlossen, das Stück über eBay ersteigern zu lassen⁶⁵.

In Bezug auf Plattformen wie eBay stellt die Frage nach der Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit eine weitere interessante Komponente dar, da man online Handelsbeziehungen mit Leuten eingeht, die man zuvor noch nie gesehen hat.⁶⁶

Auch die Thematik des Cocoonings fanden *lunatiks produktion* sowohl interessant als auch absolut passend. Das Gabler Wirtschaftslexikon definiert Cocooning wie folgt:

64 Vgl. o.V.: livingROOMS <http://www.lunatiks.de/livingROOMS.htm>, (Stand: 15.08.2012, 16:55 Uhr).

65 Rausch, Tobias: Interview, 2012, Anhang, Seite A-4f.

66 Ebd., Seite A-16f.

„Verhaltensform, die im Rückzug von der komplexen, bedrohlichen und unkontrollierbaren Umwelt in die eigenen vier Wände besteht.“⁶⁷

Jeder konnte durch die Möglichkeiten, die das Internet bot, seinen Computer mit der Firma verbinden und somit von Zuhause aus arbeiten. Indem man seine Arbeit nun vom Wohnzimmer aus erledigen kann, verwischen nicht nur die Grenzen zwischen Arbeitszeit und privater Zeit, sondern man muss auch nicht mehr mit sozialen Konflikten konfrontiert werden, wenn man sich weder mit Handelspartnern noch mit Kollegen, Vorgesetzten etc. auseinandersetzen muss. Es ist mittlerweile möglich, annähernd alles von Zuhause aus zu machen, denn auch um sich Essen zu besorgen, ist es nicht mehr nötig, das Haus zu verlassen. Was passiert, wenn man nicht mehr am öffentlichen Leben teilnimmt? Und gleichzeitig kann man sich fragen, ob durch diese Entwicklung das Zuhause seinen Status als Schutzraum des Individuums vor der Gesellschaft verliert.⁶⁸

Diese Fragen machten eBay zu einem spannenden und passenden Hilfsmittel, sich zu vermarkten, denn auch „livingROOMS : das Zuhause theater“ verwischte die Grenzen zwischen Privat und Öffentlich. Als Fremde betreten sie den privaten Schutzraum anderer, um dort eine Theatervorstellung zu geben. Um eine Theatervorstellung zu sehen, begeben sich Menschen üblicherweise in die Öffentlichkeit. Zudem verhalten sich die Spielenden nicht so, wie man es in fremder Privatsphäre erwarten würden; stattdessen geben sie sich so, als handele es sich bei der Wohnung um ihren eigenen Privatbesitz.

Dadurch dass sich *lunatiks produktion* vorbereitend mit Wohnungen und Privatsphäre beschäftigten, war es für sie naheliegend, die Themen Privatsphäre und Gemütlichkeit Gegenstand des Stückes werden zu lassen.

67 Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Cocooning, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/5475/cocooning-v6.html>, (Stand: 15.08.2012, 16:50 Uhr).

68 Vgl. Rausch, Tobias, 2012, Anhang, Seite A-17.

4.2.2 Die Entwicklung von „LivingROOMS : Das Zuhause theater“

Über mehrere Monate erstreckte sich die „Recherche-Phase“ zu diesem Projekt. Das „livingROOMS“-Team ließ sich von verschiedenen, ihnen unbekanntem Menschen nach Hause einladen. Die Leute, bei denen sie waren, meist ferne Bekannte von Freunden, wussten lediglich, dass *lunatiks produktion* ein Stück über Wohnungen machen wollten und sich deswegen einladen ließen. Vor den Besuchen stellte sich das Team Aufgaben, die sie zu erfüllen versuchten. Bei den Aufgaben handelte es sich zum Beispiel darum, herauszufinden, was sich im Badezimmerschrank verbirgt, oder sich schlichtweg ungefragt am Kühlschrank zu bedienen. Mit jedem Besuch stellten sie sich einer neuen Herausforderung und wurden dabei immer dreister.⁶⁹ Damit testete die Theatergruppe aus, wie viel man sich als fremde Person in einer unbekanntem Wohnung erlauben kann – wo man als Gast in die Schranken gewiesen wird. Resultat dessen war, dass die Grenzen seitens der Gruppe eher erreicht wurden, als die der Gastgeber. Nicht ein Mal wurde die Gruppe zum Gehen aufgefordert oder anderweitig zurechtgewiesen. Ob dies nun an den sehr offenherzigen und toleranten Wohnungsbesitzern oder den doch zaghaften Versuchen, Grenzen zu überschreiten lag, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Mit der Erkenntnis, was man sich in einer Wohnung erlauben darf, auch wenn diese noch nie zuvor betreten wurde, konnten die Proben für „livingROOMS : das Zuhause theater“ beginnen. Auch hierfür ließ sich die Gruppe immer wieder in verschiedene Wohnungen einladen. Dies ermöglichte es ihnen, ein flexibles Spiel zu trainieren. Das war vonnöten, da der Raum, in dem gespielt wurde, gleichzeitig das Bühnenbild war.

Ebenso wie beim *Intimen Theater* von 1895, wo der reale Salon von Juliane Déry als Bühnenbild für den Salon im Stück "Die Gläubiger" dienlich war,⁷⁰ wurde bei „LivingROOMS : das Zuhause theater“ die Wohnung der jeweiligen Gastgeber als Kulisse für die Wohnung von Hauptfigur Elli Kölmel benutzt.

So konnte es vorkommen, dass für eine Szene, welche im Schlafzimmer spielt, kein entsprechender Raum existierte, da in der zu bespielenden Wohnung der Schlafbereich im Wohnzimmer integriert war. Um mit der Verschiedenartigkeit der

69 Vgl. Rausch, Tobias, 2012, Anhang, Seite A-5.

70 Vgl. Streisand, Marianne, 2001, Seite 275.

Wohnungen umgehen zu können, wurde das Stück daher modulartig aufgebaut. Dementsprechend gab es für den Verlauf des Stückes verschiedene Möglichkeiten, abhängig vom Schnitt der Wohnung und von Taburäumen und -objekten, die vom Wohnungsbesitzer als solche deklariert wurden. Für die Proben suchte sich die Gruppe möglichst „extreme“ Räumlichkeiten, wie zum Beispiel besonders kleine oder große Wohnungen. Dies war nötig, um viele verschiedene Varianten des Stückes auszuprobieren und somit ein flexibles Spiel zu trainieren. Es wurden während der Probenzeit keine konkreten Spielvorgänge vereinbart, da nicht davon auszugehen war, dass nötige Requisiten oder Möbel auch tatsächlich vorhanden waren. Es musste dahingehend trainiert werden, die Grundidee des Stückes in verschiedene Versionen umformen zu können.⁷¹

Des Weiteren musste berücksichtigt werden, wie die Spielsituation bezüglich der Zuschauer war. Es konnte sein, dass drei Zuschauer auf einer Couch sitzen und aufmerksam dem Geschehen folgen. Es konnte aber genauso gut ein großes Publikum auf vielleicht engeren Raum sein, sodass die Spielerin und der Spieler von Zeit zu Zeit durch die Leute durchlaufen mussten und demnach auch nicht viel Bewegungsspielraum hatten. Wie groß beziehungsweise klein die Mimik und Gestik der Agierenden war, hing ebenfalls von den immer wieder verschiedenen Raumbedingungen ab. Denn natürlich sollte das Spiel zwar einer Wohnungssituation ähnlich sein und somit eine große Authentizität schaffen, doch gleichzeitig musste auf das Publikum geachtet werden – dass dieses vom Geschehen auch tunlichst alles mitbekommt.

Improvisation und Flexibilität war für diese Produktion unumgänglich. Und gerade das ist auch gewollt, wie Darsteller Christian Banzhaf vor einer Aufführung in Landau erklärt:

„Das ist ja das Ziel unserer Theateruntersuchung; nämlich die Grenzen unserer Flexibilität zu testen. Eben, geht das? Letzte Woche Berlin, heute Niederbayern und dann noch unbekanntes Bühnenbild. Und bisher sind wir, glaube ich, nicht an die

71 Vgl. Rausch, Tobias, 2012, Seite A-7f.

Grenzen unserer Flexibilität gestoßen.⁷²

Damit die Wohnung von der Spielerin überzeugend wie das „eigene“ Zuhause behandelt werden konnte, besuchten Stellvertretende des Teams wenige Tage vor der Vorstellung die zu bespielende Wohnung und trafen mit den Bewohnern Absprachen, wo gespielt werden durfte und was nicht ins Spiel integriert werden sollte. Objekte und Orte, die für die Vorstellung tabu waren, wurden markiert. Die Gruppe bekam einen Grundriss der Wohnung, der bis zur Vorstellung auswendig gelernt wurde. So konnte sich die Spielerin, welche in dem Stück die tatsächliche Bewohnerin darstellte, in der Wohnung sicher bewegen, auch, wenn sie tatsächlich zum ersten Mal vor Ort war.

Trotz aller Flexibilität den Aufbau des Stückes betreffend gab es doch einen Ort, dem eine größere Bedeutung beigemessen wurde – der Flur beziehungsweise der Eingangsbereich. Es war durchaus von Bedeutung, auf welcher Seite der Schwelle die Figuren sich befanden.⁷³ Tobias Rausch beschreibt, dass *lunatiks produktion* dadurch, dass sie bestimmten Orten stückbedingt eine hohe Wichtigkeit beigemessen haben, sie diese mit einer Bedeutung aufgeladen haben, die den Blick der Wohnungsbesitzer nachhaltig beeinflusst haben könnte.⁷⁴ Zumindest aus den Zuschauerrückmeldungen, welche für diese Bachelorarbeit zur Verfügung stehen, kann man eine solche Nachhaltigkeit allerdings nicht entdecken.

Bezüglich des Betretens der Wohnungsschwelle kann es jedoch auch daran gelegen haben, dass dieser offenbar unwichtige Vorgang, den wir täglich tätigen, unterbewusst ohnehin von großer Bedeutung ist:

„Das Betreten der Schwelle ist ein scheinbar alltäglich-normaler, unauffälliger, im Grunde aber kulturell und sozial aufgeladener, psychodynamischer Akt, in dem alle Überwindungen mitschwingen, die einmal geleistet werden mußten, ehe entweder ein unbekanntes Innen betreten oder etwas Fremdes von außen eingelassen werden

72 Banzhaf, Christian: FOYER – Das Theatermagazin. Mit Minh-Khai Phan-Thi, auf 3sat, ausgestrahlt am 18.9.2004.

73 Vgl. Rausch, Tobias, 2012, Anhang, Seite A-11f.

74 Vgl. ebd.

konnte.⁴⁷⁵

Das Übertreten der Schwelle kann sowohl ein Zeichen von Vertrauen sein oder auch ein Eingriff in die Privatsphäre, wenn man nicht hereingebeten wurde. Gleichzeitig begibt man sich beim erwünschten Übertreten der Schwelle in die Obhut des Gastgebers.

„Wer die Schwelle übertreten, die Tür als Gast durchschritten hat, war zu allen Zeiten Teil der sozialen Gemeinschaft des Inneren und genoß den Schutz und Versorgungsanspruch.“⁴⁷⁶

4.2.3 Die Wohnungen und deren Besitzer

Gespielt wurde in der Wohnung des Höchstbietenden beziehungsweise der Höchstbieterin bei eBay. Somit hatte das Team von *lunatiks produktion* keine Gelegenheit, vorherzusehen, in was für einer Wohnung sie spielen würden.

Die Produktion „livingROOMS : das Zuhause theater“ wurde in verschiedenartigen privaten Räumen aufgeführt, sowohl in Studenten-WGs, Landhäusern, Villen als auch in Neubauwohnungen. So verschieden wie die Räume waren dementsprechend auch die Zuschauer und die Anlässe, weswegen sie ersteigert wurden. „livingROOMS“ wurde zum Forschungsobjekt eines Kulturwissenschafts-Studenten-Treffens, zum Act einer Samstagabend-WG-Party, zum Geschenk für die Schwiegermutter, Höhepunkt eines 40. Geburtstages und Highlight der Einweihungsfeier einer neuen Eigentumswohnung. Das Publikum war dem Anlass entsprechend. An einem Abend wurden die „Lunatiks“ von Studierenden kritisch betrachtet, ein anderes Mal mussten sie zwischen angetrunkenen, drogenkonsumierenden Party-Menschen spielen. Es gab

75 Seite, Gert: Die eigenen vier Wände, Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main; New York: Camous Verlag, 1993, Seite 34.

76 Ebd., Seite 41.

auch sehr dankbares Publikum, wie in Niederbayern, wo *lunatiks produktion* in einem ausgebauten Bauernhaus spielten, anlässlich des 40. Geburtstages der Hausbesitzerin. Sie wollte zu diesem Anlass etwas Besonderes veranstalten und wurde nicht enttäuscht. Der besondere Reiz dieser Veranstaltung war für sie nicht an erster Stelle das Stück per se, sondern die Einzigartigkeit des Abends. Das Bewusstsein, dass das Stück in dieser Art nie wieder aufgeführt würde, da die Spielenden immer wieder in anderen „Kulissen“ spielen, macht jede Vorstellung zu etwas Besonderem. Des Weiteren bringen die Gastgeber viel Persönliches in die Inszenierung. Die Wohnung und die Einrichtung sind echt und wurden der Theatergruppe zur Verfügung gestellt. Der Wohnungsbesitzer oder die Wohnungsbesitzerin geben etwas von sich preis und tragen damit entscheidend zum Gelingen des Stückes bei. Die Auktions-Höchstbietenden spielen nicht im Stück mit, aber die Wohnung, mitsamt der privaten Einrichtung, tut es. Und somit wird der Bewohner oder die Bewohnerin nicht nur Konsument der Veranstaltung – sondern Teil dessen.⁷⁷ Spannend für das Publikum ist nicht nur die Handlung des Stückes, sondern wie sich die Spieler in der jeweiligen Wohnung bewegen.

Und hiermit spielten *lunatiks produktion* auch ganz bewusst. Gegenstände wurden spontan ins Spiel eingebaut, als wüsste die Figur ganz genau, wo sich in der Wohnung was befindet, obgleich die Räume vorher völlig unbekannt waren.

„Was wir versuchen mit dieser Inszenierung, ist, das Verhältnis umzudrehen. Dass die Schauspieler plötzlich die Regie übernehmen und [...] anfangen, eine eigene Inszenierung in die Wohnung reinzusetzen. Und der Wohnungsbesitzer sich manchmal denkt: 'Bin ich hier überhaupt noch mein eigener Chef, bin ich der Herr im Haus?'“⁷⁸

Durch das selbstverständliche Bewegen innerhalb der privaten Räume hatte die Theatergruppe nicht nur mit jeder weiteren Vorstellung die Herausforderung zu meistern, mit unterschiedlichen „Bühnenbildern“ spielen zu können. Sie spielten sowohl mit den vorhandenen Gegenständen als auch mit dem Vertrauen der Bewohner. Diese

⁷⁷ Vgl. o.V., 2012, Anhang, Seite A-25f .

⁷⁸ Rausch, Tobias: FOYER – Das Theatermagazin. Mit Minh-Khai Phan-Thi, auf 3sat, ausgestrahlt am 18.9.2004.

haben Geld dafür bezahlt, dass fremde Menschen in ihre Privatsphäre eindringen und hatten das Vertrauen, dass damit sorgsam umgegangen wird.

Das Agieren in den Privaträumen scheint dafür zu sorgen, dass bei einigen Zuschauern die natürliche Distanz zum Schauspieler, auch in Verbindung mit der Figur, in einem bestimmten Ausmaß verloren geht. Die Grenze zwischen Inszenierung und Realität scheint zu verwischen. Zwar sind die Vorgänge im Stück Teile der Inszenierung, doch das Bühnenbild ist echt. Es handelt sich um eine reale Wohnung, was jedoch von den Akteuren scheinbar außer Acht gelassen und zum Teil der "fiktiven Welt" gemacht wird. Doch die Grenzen blieben auch über das Spiel hinaus unklar. Durch das selbstbewusste und natürliche Auftreten in den privaten Räumen ließ sich scheinbar bei den Zuschauern eine Vertrautheit gegenüber der Theatergruppe herstellen, die über das normale Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern hinausging. Im angehängten Interview beschreibt Regisseur Tobias Rausch, wie seine Schauspieler von den Zuschauern behandelt wurden, als würden sie dem engeren Freundeskreis angehören. Nicht selten wurde das Team in private Geschichten eingeweiht, die mit dem Abend und mit der Inszenierung nichts zu tun hatten. Tobias Rausch stellt dabei die Hypothese auf, dass es einen Mechanismus im Gehirn geben müsse, der dem Menschen vermittelt, dass wenn sich jemand selbstverständlich in der eigenen Intimsphäre bewegt, derjenige auch Teil dessen ist.⁷⁹ Dass das Publikum auf eine gewisse Art „übergriffig“⁸⁰ werde, deutet Rausch als eine Art unbewussten Revanchier-Vorgang für die Verhaltensweisen im Haushalt fremder Leute, die für gewöhnlich nicht üblich sind.

Das Eindringen in den Bereich Wohnung, der ein Raum ist, welcher Intimität ermöglicht und schützt, hat Konsequenzen. Und dessen wurden sich *lunatiks produktion* bewusst⁸¹. Ob die Zuschauer ihre Form der „Privatsphärenüberschreitung“ – indem sie die Theatergruppe an ihren persönlichen Geschichten ungefragt teilhaben ließen – überhaupt wahrgenommen haben, ist fraglich. Auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer war von einzelnen Stimmen seitens der Zuschauer lediglich von einer unbeschwerten, aber nicht in einem besonderen Maße vertrauten Beziehung die Rede.⁸² Im Einzelnen lässt sich das im Rahmen dieser Bachelorthesis nicht nachprüfen.

79 Vgl. Rausch, Tobias, 2012, Anhang, Seite A-9f.

80 Ebd.

81 Vgl. ebd. Seite A-10f.

82 o.V., 2012, Anhang, A-22.

4.3 „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der *Kulturfiliale* aus Hannover

2006 entstand das Projekt „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der *Kulturfiliale* in Hannover. Bei dieser ersten Produktion des Theaterkollektivs wurden die Zuschauer in das Zuhause der Figur Sebastian Thiel eingeladen. Dabei handelte es sich um eine reale Wohnung im Hannoveraner Stadtteil Linden. Die Zwei-Zimmer-Wohnung war komplett eingerichtet und auf die Figur angepasst.

Der „Grund“ für die Anwesenheit der Gäste: Sebastian Thiel schätzt sich als potenziellen Triebtäter ein und möchte ein Geständnis ablegen und seine Besucher zu Mitwissenden machen.

In diesem Projekt verwischen nicht nur die konventionellen Theatergrenzen, sondern ebenfalls die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.

4.3.1 Die *Kulturfiliale* in Hannover

Das Kollektiv *Kulturfiliale* gründete sich 2006. Nachdem Marco Štorman, der zu dieser Zeit am Stadttheater Hannover Regieassistent war, und der damalige Schauspielstudent Philippe Goos aufgrund einer Kooperation zwischen Theater und Hochschule zusammenarbeiteten, entwickelte sich beiderseits die Motivation auch zukünftig gemeinsame Projekte zu realisieren. Ausgehend vom Interesse für Georg Büchners „Woyzeck“ kamen sie gemeinsam zur Thematik „die düstere Seite des Menschen“, aus der letztlich die Produktion „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ entstand. Im Zuge der Realisierung dieses Projektes entstand die *Kulturfiliale*.⁸³

Das Motto der Gruppe lautet: „Unser Theater ist die Stadt!“ Durch Aktionen in ihrer Stadt haben sie es sich zum Ziel gemacht, „die Monotonie des Alltags“⁸⁴ zu

⁸³ Vgl. Goos, Philippe, Interview, 2012, Anhang, Seite A-28.

⁸⁴ o.V.: Unser Theater ist die Stadt <http://www.kulturfiliale-hannover.de/kulturfiliale.html>, (Stand

„durchbrechen“, „die Wahrnehmung der Menschen in ihrer Stadt, auf ihre Stadt, in ihren Lebensraum“⁸⁵ zu „schärfen“ und „das unscheinbare Alltägliche wieder neu erfahrbar“⁸⁶ zu machen. Sie wollen „Geschichten erzählen ohne trennende vierte Wand, direkt und unmittelbar.“⁸⁷

Die Konstellation der Mitwirkenden in dieser Gruppe hat sich in den vergangenen sechs Jahren verändert, doch die Gründungsmitglieder Marco Štorman und Philippe Goos sind nach wie vor Teil der künstlerischen Leitung des Kollektivs.

4.3.2 Die Entwicklung

Das Projekt „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ entstand, wie bereits erwähnt, 2006. Inspiriert von Büchners Woyzeck, beschäftigten sich Marco Štorman und Philippe Goos mit der Thematik „die düstere Seite des Menschen“, woraufhin Philippe Goos auf einen Artikel im Magazin Der Spiegel über den Triebtäter Frank Gust stieß. Dieser hatte, nachdem er bereits etliche Tiere umgebracht hatte, vier Frauen ermordet und wurde 2005 zu lebenslanger Haft verurteilt.⁸⁸ Für die Wissenschaft sei dieser Mensch sehr nützlich, so Der Spiegel, da er freiwillig Auskunft über seine Geschichte, seine Motivationen und sein Denken gebe und dadurch vieles über die Psyche von Triebtätern in Erfahrung gebracht werden könne.⁸⁹ Frank Gust sei sich seiner Taten bewusst. Er sprach sich wiederholt dafür aus, nie wieder freigelassen zu werden, da er sich als nicht therapiefähig einschätze. Wäre er nicht festgenommen worden, so sagte er in einem Interview, wären die Morde weiter gegangen und immer brutaler geworden⁹⁰.

Der Artikel über Frank Gust gab den Anlass, die Figur Sebastian Thiel zu entwickeln. Diese Figur merkt, dass sie ein ähnliches Gewaltpotenzial in sich hat und leidet darunter. Mit diesen Fragen beschäftigte sich das Kollektiv:

16. 08.2012, 16:38 Uhr).

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Vgl. Goos, Hauke: Ein nützlicher Mörder. Der Spiegel, Ausgabe 34/2005, 22.08.2005, Seite 90.

89 Vgl. ebd., Seite 92.

90 Vgl. ebd., Seite 93.

„Die Dämonisierung bei solchen Menschen passiert ganz schnell. Was macht man mit denen? Wegschließen? Man vergisst eigentlich, was das für ein immenser Druck ist für die Umstehenden und für den Betroffenen selbst.“⁹¹

Die Figur wurde in einer intensiven Rollenarbeit entwickelt. Dabei ist Philippe Goos als Sebastian Thiel beispielsweise in die Fußgängerzone gegangen, um herauszufinden, was diese Figur ausmacht, wie sie denkt und wie sie reagiert. Der Schauspieler Philippe Goos beschreibt dies im Interview vom 21. Mai 2012 folgendermaßen:

„Wir haben Spaziergänge gemacht. Ich als Sebastian. Was erzählt der, wenn der unterwegs ist? Was ist sein Humor? Darüber entsteht ein Profil, ein Reaktionsmuster. Das ist ziemlich anstrengend. Aber in der Performance kann man auf dieses Muster wieder zurückgreifen.“⁹²

Für das Stück wurde eine Dramaturgie entwickelt.

Die Ausgangssituation des Abends war, dass Sebastian Thiel Menschen zu sich einlud, um ein Geständnis abzulegen und dadurch gegen seinen Trieb anzukämpfen. Nachdem die Gäste in seiner Wohnung waren, gab es bestimmte Entwicklungspunkte, an die sich Philippe Goos im Laufe jeder Vorstellung „entlanghangelt“.

„Ich hatte verschiedene Entwicklungsebenen. Am Anfang war dran, eine gute Stimmung zu schaffen. Dann musste die Figur anfangen von ihren Geschichten zu erzählen. Dadurch soll die Figur tief in sich hineingehen und sich in sich verlieren und die Zuschauer nicht mehr ganz wahrnehmen. Das sind solche Entwicklungsstufen von denen ich wusste, sie sollten passieren. Es gab aber nicht den Ablauf, dass man nach einer Viertelstunde dahin oder dorthin kommen sollte. Es ergab sich aus den

91 Goos, Philippe, 2012, Anhang, Seite A-27f.

92 Ebd., Seite A-31.

Gesprächen und den Improvisationen.⁹³

Mit Testpublikum wurde der Abend mehrmals simuliert bevor die Produktion schließlich an die Öffentlichkeit ging.

4.3.3 Die Wohnung

Bei der Wohnung der Figur Sebastian Thiel handelte es sich um eine echte Mietwohnung in Hannover-Linden. Zuvor wurde sie bewohnt vom Regisseur Marco Štorman, der allerdings zum Zeitpunkt der Inszenierung bereits einen neuen Wohnsitz hatte. Die Diplom-Kostümbildnerin Ursula Bergmann⁹⁴ richtete die Wohnung so ein, dass sie bewohnt wirkte. Sehr detailliert gestaltete sie alle Räume, sodass man als Zuschauer eine Schublade hätte öffnen können und "dann wären da Unterhosen geordnet" vorgefunden worden.⁹⁵

4.3.4 Der Abend und das Publikum

Die Eintrittskarten für diese Theatervorstellung bekamen die jeweils zehn Zuschauer pro Aufführung über eine Zeitungsannonce, in der die Figur Sebastian Thiel Menschen um Hilfe bat und zu sich einlud. Was sich genau an diesem Abend ereignen würde, wusste niemand. An einem geheimen Treffpunkt, bekamen die Zuschauer die Adresse zur Wohnung von Sebastian Thiel. Die Gäste betraten nicht gemeinsam die Wohnung, stattdessen kamen alle zu unterschiedlichen Zeiten an. Die Zuschauer erlebten so verschiedene Ausgangssituationen zu Beginn des Abends.

93 Ebd., Seite A-32.

94 Philippe Goos erwähnt im Interview (Anhang) lediglich Ursula Bergmann, laut verschiedener Presseartikeln, welche auf der Internetseite der Kulturfiliale einzusehen sind, war allerdings Anna Macholz für das Bühnenbild zuständig (<http://www.kulturfiliale-hannover.de/index.php?id=projekt-still-alles-still-presse>).

95 Goos, Philippe, 2012, Anhang, Seite A-30.

„Das heißt, der dritte Zuschauer kommt schon in eine Situation mit Zuschauern und dem Spieler und weiß nicht, was da schon gelaufen ist. Warum liegt da schon ein Toast auf dem Boden?“⁹⁶

Der Gastgeber ist am Anfang bemüht eine lockere Atmosphäre zu schaffen. Er begrüßt seine Gäste mit Bier und Toast-Hawaii, doch schnell werden die Gäste unruhig:

„Irgendetwas stimmt hier nicht. Warum hat der Philosophiestudent ein T-Shirt mit einem Scharfschützengewehr-Aufdruck an die Wand gehängt? Was hat er auf dem Stadtplan mit Stecknadeln markiert? Und warum klebt neben einem Waldstück die Notiz 'zu dunkel?'“⁹⁷

Im Laufe des Abends versucht Sebastian Thiel durch „übermäßige Lockerheit“⁹⁸ seine Unsicherheit zu überspielen. Den Zuschauern ist es dabei immer selbst überlassen, ob sie mit dem Spieler in Kontakt treten, oder sich zurückhalten. Bis zu einem bestimmten Grad kann das Publikum auf den Verlauf des Abends Einfluss nehmen. Im engen Wohnzimmer ist ein Entfliehen aus der Situation nicht möglich. Ein jeder steht vor der Entscheidung, sich auf irgendeiner Art verhalten zu müssen. Eine schützende vierte Wand existiert nicht.

Generell scheint der Zuschauer wenig geschützt zu sein. Aus der Sichtweise der anderen Gäste gehört jeder auch zur Inszenierung dazu, auch wenn im Grunde offensichtlich ist, wer Zuschauer und wer Schauspieler ist.

Doch auch wenn die Verabredung besteht, dass es sich bei diesem Ereignis um eine Theatervorstellung handelt: Warum haben einige Gäste das Bedürfnis in die Situation eingreifen zu müssen? Zuschauer folgten der Figur Sebastian Thiel in die Küche, um ihn zu umarmen und zu trösten.⁹⁹ Andere wiederum gehen, vielleicht aufgrund eines Bedrohungsgefühl oder aus Sorge, in eine Abwehrreaktion.

96 Ebd., Seite A-28.

97 Rohrbein, Karsten, "Still, alles still, als wäre die Welt tot, in HAZ, 4.7.2006

98 Goos, Philippe, 2012, Anhang, Seite A-29.

99 Vgl. ebd.

„Eine alte Frau hatte das so beklemmt, dass sie dachte: 'Wo ist der Staubsauger, damit ich die Krümel wegsaugen kann?'“¹⁰⁰

Doch wie die Zuschauer sich auch verhalten, jeder Abend endet zwangsläufig in einer Katastrophe. Sebastian Thiel glaubt alle Menschen seien gegen ihn. Als ein Pärchen sich bei den Händen nimmt, deutet die Figur dies als Geste der Verschwörung und setzt diese daraufhin auseinander.¹⁰¹ In einem Monolog, den der Spieler zusammengekauert in der Küche hält, bekommt der Zuschauer einen Eindruck von den perversen Fantasien, die in ihrem Gastgeber vorgehen und werden letztlich von ihm in seiner Wohnung zurückgelassen.¹⁰² Katia Opitz schrieb für das Hannoveraner Magazin *Stadtkind* über diese Inszenierung:

„Die Inszenierung stellt etwas mit uns an, was weit über den Überraschungseffekt hinausgeht; hier werden wir nicht nur permanent von anderen beobachtet, sondern – und das ist schlimmer, von uns selbst: Die Entscheidung, sich der Dynamik der Gruppe anzuschließen, sich mitzuteilen, oder zu verschließen, muss getroffen werden.“¹⁰³

Und genau das war es auch, was die Theatergruppe erreichen wollte: Die Zuschauer, die in diesem Projekt ja zwangsläufig nicht ausschließlich Zuschauende waren, betrachteten sich selbst, schenkten ihren Reaktion Aufmerksamkeit und hinterfragten sie.

Dadurch, dass sie vom Spieler durchgehend direkt angesprochen und auch angegriffen wurden, sollten sie dazu angeregt werden, sich darüber Gedanken zu machen, um was für Menschen es sich wohl handelt, die die Allgemeinheit schlichtweg hinter Gitter sehen möchte. Die Fragen, wie es dazu kommt, dass Menschen zu

100 Ebd.

101 Vgl., ebd., Seite A-35.

102 Vgl. Opitz Katia: *Still, alles still, als wäre die Welt tot!* Hannover: *Stadtkind*, 2006, <http://www.kulturfiliale-hannover.de/index.php?id=projekt-still-alles-still-presse>, (Stand: 15.08.2012, 16:18).

103 Ebd.

derartig extremen Gewalttaten fähig sind und wie man damit umgeht, wenn man solch ein Aggressionspotenzial an sich entdeckt, wurden aufgeworfen. Philippe Goos dazu:

„Das Zurückwerfen auf dich selber. Das "Sich-selber-spiegeln". Dass man ein Teil davon wird, ohne selbst spielen zu müssen. Dann die Auseinandersetzung mit dem Thema. Was für Seiten hat man selber, die man unterdrückt? [...] Wie geht man gesellschaftlich damit um? Wie geht man mit Druck um? Wie geht man mit Depression um?“¹⁰⁴

Damit das Publikum mit diesen Gedanken allerdings nicht alleine gelassen wurde, folgte nach jeder Aufführung ein Nachgespräch. Dieses wurde im gleichen Raum gehalten, in dem bereits gespielt wurde. Dabei wurde deutlich, dass einige Zuschauende tatsächlich das Gefühl hatten, helfen zu müssen. Auffällig war außerdem, dass viele bereits zu Beginn, als der Gastgeber das Toast-Hawaii verteilte, das Gefühl hatten, irgendetwas würde nicht stimmen, ohne konkret sagen zu können, woran das lag. Diese Stimmung war die ganze Zeit vorhanden, obgleich sie vom Spieler zu diesem Zeitpunkt nicht provoziert wurde.

Vielleicht werden Zuschauer auf Grund der Distanzlosigkeit sensibler, für die Stimmung die eine Figur aus drückt. Auch kann die Fehlende Nähe zum Gespielten dazuführen, dass Zuschauer in der Tat, der Figur in dieser Situation helfen wollte.

Neben der Verwischung von Öffentlichkeit und Privatheit, gehen hier auch die Grenzen zwischen Fiktion und Realität ineinander über. Dabei handelt es sich um mehr als ein außerordentlich authentisches Spiel: Die Zuschauer reagierten auf ein fiktives Geschehen zum Teil mit Handlungen, die sie in der Realität tun würden. Dies ist ein besonderes Merkmal, welches auch im folgendem vorgestellten Projekt „X Wohnungen“ auftauchen wird.

104 Goos, Philippe, 2012, Anhang, Seite A-37.

4.4 „X Wohnungen“

Das wohl bekannteste Theaterprojekt, welches für Privatwohnungen konzipiert wurde, ist „X Wohnungen“. Initiator dieses Unterfangens ist der Intendant des Theaters Hebbel am Ufer in Berlin, Matthias Lilienthal. Erstmals wurde es 2002 im Rahmen des internationalen Theaterfestivals „Theater der Welt“ in Duisburg verwirklicht.

In den Stadtvierteln Duissern, Bruckhausen und Marxloh kreierten Künstler aus Europa, Argentinien sowie Kanada in 25 Privatwohnungen kleine Inszenierungen oder Installationen. Die Zuschauer folgten einer von drei möglichen vorgegebenen Routen und wurden auf diesem Weg durch acht beziehungsweise neun Wohnungen geführt, in der sie jeweils für circa zehn Minuten verweilten – dann ging es weiter zur nächsten Station. Ob die Besitzer der Wohnungen in das Vorgeführte mit eingebunden waren, wurde individuell zwischen den Bewohnern und den Künstlern ausgehandelt. Inhaltlich stehen das Leben der Bewohner oder ortspezifische Geschichten im Zentrum der Kurzinszenierungen und Installationen.

Inzwischen wurde „X Wohnungen“ mehrfach realisiert. Nicht nur innerhalb Deutschlands sondern auch im internationalen Rahmen feierte „X Wohnungen“ oder auch „X Homes“ beziehungsweise „X Apartements“ Erfolge. So kam es in Istanbul, Warschau, Johannesburg, Wien und São Paulo zur Umsetzung des Projekts. Eine Realisierung in New York ist in Planung.

4.4.1 Idee und Konzept

Im Buch „X Wohnungen, Duisburg. Theater in privaten Räumen“ beschreibt Matthias Lilienthal, dass er die Idee, Theater in Privatwohnungen zu machen, bereits in den neunziger Jahren hatte. Anstoß gab der belgische Künstler Jan Hoets.¹⁰⁵ 1986 ließ er in

¹⁰⁵ Vgl. Lilienthal, Matthias: Das voyeuristische Erschrecken, Zu Idee und Konzept von X Wohnungen. In: Schultze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.): X Wohnungen, Duisburg, Theater in privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag, 2003. Seite 9.

seinem Projekt „Chambres d'amis“ das Publikum durch verschiedene Privatwohnungen der niederländischen Stadt Gent führen. In den Wohnungen bekam der Zuschauer zeitgenössische Werke von internationalen Künstlern zu sehen.¹⁰⁶

In Wohnungen, so Lilienthal, setzen bei Regisseuren jährlings Fantasien und Assoziationen ein. Die Umgebung, die Einrichtung und wie die Wohnung im Allgemeinen auf den Künstler wirkt, stellt Geschichten für den Kunstschaffenden zur Verfügung.¹⁰⁷

Das Festival „Theater der Welt“ fand 2002 in vier Städten parallel statt: Bonn, Köln, Duisburg und Düsseldorf. Für Matthias Lilienthal war klar, dass er Duisburg als Aufführungsstätte wählen würde. Für Duisburg schien es wohl schwer, Produktionen ausfindig zu machen, die die Neugier des potenziellen Publikums wecken würden. Ortsspezifische Produktionen fanden jedoch erfahrungsgemäß Anklang, somit sollte „X Wohnungen“ für Duisburg ein passendes Projekt sein.¹⁰⁸

In den Stadtteilen, in denen „X Wohnungen“ durchgeführt wurde, boten sich zudem Themen wie Migration an. Migration ist dabei nicht nur bezogen auf einen hohen Bevölkerungsanteil von zum Beispiel türkischstämmigen Familien, sondern auch darauf, dass immer mehr Menschen Duisburg verlassen, da es in anderen Städten Deutschlands um den Arbeitsmarkt besser gestellt ist – die Situation wird anhand der hohen Wohnungsleerstände Duisburgs sichtbar.¹⁰⁹

„X Wohnungen“ soll die Menschen aus ihren „Alltagsghettos“¹¹⁰ herauslocken. Mit „Alltagsghetto“ ist das Umfeld gemeint, in denen sich die Menschen für gewöhnlich befinden. Es sind weitestgehend immer wieder dieselben Orte, an denen man sich mit Personen aufhält, die im gleichen Alter sind und ähnliche Interessen haben wie man selbst.

„Ein Projekt wie *X Wohnungen*, bei dem es darum geht, aus eben diesen Alltagsghettos auszurechnen, fordert die Auseinandersetzung mit ganz anderen Lebenswelten, stößt

106 o.V., Visit Gent http://www.visitgent.be/Documenten/visit_gent/Trade/TRACK_DE.pdf (Stand: 15.08.2012, 16.14).

107 Vgl. Lilienthal, Matthias, 2003, Seite 9.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. ebd., Seite 10.

110 Ebd., Seite 11.

sie auf und entlarvt im Zuge dessen fast sämtliche Vorstellungen als Vorurteile.“¹¹¹

Ein weiterer bemerkenswerter Effekt sei, dass die Wahrnehmung des Publikums auf dem Weg zwischen den einzelnen Stationen beeinträchtigt wird. Alles, was den Zuschauern begegnet, nehmen diese wahr, als könne es inszeniert sein.¹¹² Für den Zeitraum der Aufführung könnte alles gegebenenfalls zum Theater dazugehören.

Nicht nur die Umgebungen, die Orte per se, sind bei diesem Theaterprojekt außergewöhnlich – die Geschichten, die durch diese Wohnungen zustande kommen und erzählt werden, sind einzigartig.

„Neben der sozialen Realität rückt eine Art Voyeurismus ins Zentrum, der zum Teil ins Unangenehme umschlagen kann und sich aus Neugier und der Suche nach einer fremden, exotischen Wirklichkeit zusammensetzt. Aber dabei bleibt es nicht: Voyeurismus ist nur die Eintrittskarte, denn sehr schnell wirft das Projekt den Zuschauer auf die Struktur der eigenen Vorurteile zurück.“¹¹³

Die natürliche Neugier am Leben Anderer lässt Menschen an einem solchen Theaterabend teilnehmen und konfrontiert sie schließlich mit ihrer eigenen Voreingenommenheit.

4.4.2 „X Wohnungen“ in Duisburg 2002

Dramaturg der ersten vier „X Wohnungen“-Umsetzungen war Arved Schultze. Dieser schreibt in seinem Text „Theater und Realität. Die Inszenierung des Fremden“ über die erste Version von „X Wohnungen“ in Duisburg.

111 Ebd.

112 Vgl. ebd., Seite 12.

113 Ebd.

In den durch die Autobahn und Schwerindustrieanlagen abgetrennten Arbeitervierteln Marxloh und Bruckhausen ist die Anzahl der deutschen Einwohner in der Minderheit. Der überwiegende Teil ist türkischer Herkunft.¹¹⁴ Die Bezirke scheinen abends wie ausgestorben aufgrund der vielen leerstehenden Wohnungen. Obgleich die Mieten stark gesunken sind, ziehen immer mehr Menschen weg. Auffällig sei die große Gastfreundlichkeit in diesen Vierteln gewesen. Die Bewohner, sowohl Deutsche als auch Türken, die in dem Projekt „X Wohnungen“ involviert waren, zeigten schnell eine große Offenheit gegenüber dem Theaterteam.

Der Bezirk Duissern in der Stadtmittte hat ebenfalls mit dem Schrumpfen der Einwohnerzahl zu kämpfen. Doch ist das nicht zu vergleichen mit Bruckhausen und Marxloh – mit dem Zoo Duisburg, dem Campus der Universität Duisburg-Essen und dem Botanischen Garten bildet Duissern einen starken Kontrast zu den abseits-gelegenen Vierteln. Dies sollte unter anderem Einfluss auf die Arbeit der Künstler in den Wohnungen haben.

„Bruckhausen und Marxloh auf der einen Seite und Duissern auf der anderen boten durch ihre sozialen und historischen Bedingtheiten starke Reibungsflächen, auf die die Künstler reagieren mussten.“¹¹⁵

Es gab drei verschiedene Routen, wobei die Zuschauer der Touren II und III mit Shuttlebussen vom Stadttheater zu den Startpunkten in Bruckhausen beziehungsweise Marxloh gefahren werden mussten. Auf der Fahrt bekam das Publikum ruhige Musik von Corelli und Vivaldi zu hören, während es die Skyline Duisburgs, mitsamt ihren Industriebauten, betrachten konnte.¹¹⁶ Die Stimmung wurde ästhetisiert – die Fahrt gehörte für die Zuschauenden bereits zur Inszenierung dazu.

Mit einer Wegbeschreibung in der Hand durften die Zuschauer nun paarweise zu den einzelnen Wohnungen laufen. Bei den entsprechenden Stationen waren Helfer positioniert, die für einen reibungslosen Ablauf und Wechsel der Zuschauer

114 Vgl. Schulze, Arved: Theater und Realität, Die Inszenierung des Fremden. In Schulze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.): X Wohnungen, Duisburg, Theater in privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag, 2003, Seite 13f.

115 Ebd., Seite 15.

116 Vgl. ebd., Seite 15f.

verantwortlich waren.¹¹⁷

Eine Besonderheit dieser Form der Inszenierung, so Schultze, sei, dass die Zuschauer sich dadurch, dass die Publikumsgruppe nicht zusammen zu den einzelnen Stationen geht, gleich Flaneuren¹¹⁸ durch die Straßen bewegen. Die Wahrnehmung auf das Gesehene verändert sich, Assoziationsfelder öffnen sich.¹¹⁹ Auch sei es außergewöhnlich, dass die Zuschauer gegenüber den Darstellern der verschiedenen Beiträge in der Minderheit sind.

„Nicht selten waren die Zuschauer in der Minderheit und dem 'Schauspiel' ungeschützt ausgesetzt bzw. mußten mitspielen und für die Dauer einer Inszenierung eine Position beziehen [...].“¹²⁰

Mit den Wohnungen als Kulisse, Bühne und Aufführungsort sind die Künstler auf ganz verschiedene Art und Weise umgegangen.

Bei einigen Künstlern stand die Wohnung und deren Einrichtung im Vordergrund, sodass vorwiegend Objekte, die in der Wohnung aufzufinden waren, in Szene gesetzt wurden. Der Bühnenbildner Gerhard Benz widmete sich zum Beispiel einer verlassenen Wohnung in der Kronstraße 11 in Bruckhausen.¹²¹ Dort fand er hinterlassene Objekte vor. Darunter befanden sich unter anderem alte Möbel, ein Schulranzen, Schokoriegel und Joghurtbecher. Sämtliche Dinge, die er fand, befestigte er an dünnen Nylonfäden, sodass die Objekte nur ein paar Millimeter über den Boden schwebten:

„[...] jedes Gefäß in der überquellenden Spüle, den Topf samt zum Schimmelblock erstarrter Pasta, jede vollgestopften Tüten auf dem Boden und selbst die vier Zigarettenstummel über dem gleichfalls schwebenden Aschenbecher.“¹²²

117 Vgl. ebd., Seite 16.

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. ebd.

120 Ebd.

121 Vgl. ebd., Seite 82.

122 Behrendt, Eva: Jede Wohnung ist eine Bühne., Elendtourismus. In Schultze, Arved;

Wenn die Zuschauenden die Wohnung betraten und sie durchschritten, konnten sie beobachten, wie bei jedem kleinen Windstoß die Objekte in Bewegung gerieten, „wie ein surreal-skurriles Mobile“.¹²³ Eva Behrendt schreibt über die Installation, dass die Fantasie stark angeregt wurde beim Anblick einer Kinderzeichnung, auf der erigierte Penisse zu sehen waren.¹²⁴

„Wer hat hier gewohnt? Ein waschechter Mißbrauchshaushalt? Weiß die Polizei Bescheid? Oder ist genau dieser einzige nicht aufgehängte Gegenstand ein Fake? Den man genauso gut hätte übersehen können? Der unsere Sensationslüsternheit testen und unseren Voyeurismus vorläufig befriedigen soll?“¹²⁵

Vielleicht, so Eva Behrendt, könne es auch einfach um die „Schönheit der Dinge“¹²⁶ gehen – „Gerade dort, wo sie besonders häßlich sind.“¹²⁷

Bei anderen Beiträgen standen die Bewohner im Vordergrund des Geschehens und waren zum Teil auch als „Spieler“ aktiv. Gemeinsam mit dem Filmemacher und Maler Hans-Peter Boeffgen widmete sich die Bühnen- und Kostümbildnerin sowie Regisseurin Anna Viebrock einer Wohnung in der Schulstraße 28a, ebenfalls in Duisburg-Bruckhausen.¹²⁸ Bei diesem Projekt musste das Publikum zunächst einige Minuten in einem kleinen Raum warten, der sich unter der eigentlichen Wohnung befand. Währenddessen waren diverse Geräusche aus der Wohnung zu hören. Nach einiger Zeit öffnete die Tochter der in der Wohnung lebenden Familie Özdemir eine Luke zur Wohnung, die über eine Leiter zu erreichen war. Das Mädchen namens Suzan forderte nun die Wartenden auf, in die Wohnung zu kommen. Die Zuschauenden wurden nun von Suzan und ihrer kleinen Schwester durch die Wohnung geführt – dabei begegneten sie weiteren Familienmitgliedern, die mit Alltagshandlungen beschäftigt waren.¹²⁹ Nun bekamen die Zuschauer Bilder zu den

Wurster, Steffi (Hrsg.), 2003, Seite 62.

123 Keim, Stefan: Das Kleine war das Feine: Zum Finale von "Theater der Welt". Welt online, 02.07.2002, <http://www.welt.de/397530>, (Stand: 15.08.2012, 15:42 Uhr).

124 Vgl. Behrendt, Eva, 2003, Seite 63.

125 Ebd.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Vgl. Schultze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.), 2003, Seite 72.

129 Vgl. ebd.

vorherigen Geräuschen, indem sie zum Beispiel auf einen Fußball spielenden Jungen trafen. Auffällig war, dass alle Familienmitglieder Masken trugen. Dadurch, dass die Familienmitglieder zu sechst und demnach arg in der Überzahl gegenüber den beiden Zuschauenden waren, glaubte Boeffgen, dass Erstere gut damit umgehen könnten, wenn Fremde durch die Wohnung geführt würden. Er habe den Eindruck, als würde es ihnen nicht viel ausmachen.¹³⁰ Trotzdem waren sie durch die Masken noch einmal mehr geschützt. Sie waren dem Publikum nicht als Privatpersonen ausgesetzt.

„Ich fand wichtig, daß die Besucher angegafft werden, nicht die Bewohner. Daß sie für ihre Neugier, eine Wohnung sehen zu wollen, ein bißchen was bezahlen müssen. Sie waren Zootiere. Diese Umkehrung fand ich wichtig. [...] Die Kleine hat am Schluß zu einem gesagt: 'Verpiß dich!' Sie wurde richtig böse und hat viele beschimpft [...] Das war vielleicht der Preis, den die Leute zahlen mußten, um so eine Wohnung zu sehen.“¹³¹

Die Arbeit mit der Familie Özdemir schien problemlos gelaufen zu sein. Von Vorteil war, „daß es ganz direkte Leute sind, bei denen Eitelkeiten keine Rolle spielen.“¹³² Und vor allem trugen alle stark zum Gelingen des Projektes bei. Das ganze Leben in dieser Wohnung beinhaltete viele Geschichten: Die „türkisch-deutsche Ehe, die Kinder, der Opa, der ganz traditionell seine Tauben züchtete.“¹³³ Es gab viel zu sehen für das Publikum, doch wurde die Führung in einem sehr schnellen Tempo durchgeführt, damit die durchlaufenden Gäste ganz bewusst das Gefühl bekamen, kein vollständiges Bild vom Privatleben der dort wohnenden Menschen bekommen zu können.¹³⁴ Beruft man sich auf die Eindrücke, die Eva Behrendt wiedergibt, scheint dies gelungen zu sein:

„Im Flur spielt ein Zehnjähriger am PC, ebenfalls mit Zorromaske, im Durchgangskinderzimmer steht ein Käfig mit Tauben, die der Opa züchtet, und aha, durchs Fenster kann man in den Zehn-Quadratmeter-Garten gucken, wo der

130 Vgl. Boeffgen, Hans-Peter, o.T. In Schultze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.), 2003, Seite 76.

131 Ebd., Seite 76f.

132 Ebd., Seite 76.

133 Viebrock, Anna, o.T. In Schultze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.), 2003, Seite 76.

134 Vgl. ebd., Seite 74.

zugehörige Taubenschlag steht. Weiter geht's ins Wohnzimmer, schwere Schrankwandlandschaft in Dunkel-braun, golden gerahmter Koran hinter Glas, faszinierende Fusion unverstellter deutscher und türkischer Geschmäcker. Man kann ja gar nicht so schnell gucken.“¹³⁵

Andere Künstler hingegen setzten ihre Inszenierungen wie „Implantate“¹³⁶ in die privaten Räume ein, mit Außerachtlassung der lokalen Gegebenheiten. Mit ihren erarbeiteten Szenen besetzten sie die Räume, die im Zusammenspiel etwas Neues entstehen lassen und Raum für neue, unvorhergesehene Assoziationen geben.

Der polnische Theaterregisseur Krzysztof Warlikowski sowie die polnische Bühnenbildnerin Malgorzata Szczesniak inszenierten in einer ehemaligen Moschee in der Weseler Straße 164 in Duisburg-Marxloh den Liebesmonolog Pheadras nach Jean Racine. Die Zuschauenden hatten die Möglichkeit, in den großen Räumen in die Szene hineinzutreten und sich zu Pheadra, gespielt von Klaudia Kaske, zu setzen.¹³⁷ So konnten sie der Protagonistin sehr nahe sein und ihr bei ihrem leidvollen Monolog zuhören. Privatheit und Intimität bezieht sich auf die Leiden der Figur, die sie dem Zuschauer „anvertraut“. Es gab mehrere Spielorte, in denen sich die Darsteller (neben Klaudia Kaske spielte Max Sand den Hippolyt) bewegten. Die Zuschauer folgten ihnen dabei durch die großen Räume. Das Betreten der Szene war ihnen freigestellt.

Das Neuartige an dem Projekt „X Wohnungen“ sei nicht die Neugierde für ein soziales Milieu, sondern, dass die „Distanz zwischen Darsteller und Zuschauer auf ein Minimum reduziert“¹³⁸ wurde. Dass die Distanzlosigkeit zwischen Spieler und Publikum eine beeindruckende Wirkung zu haben scheint, konnten bereits die Anwesenden des „Intimen Theaters“ 1895 in München bestaunen. Doch ließ sich, was man vielleicht eher als innovativ sehen kann, Theatralität von der Realität manchmal nur schwer unterscheiden.¹³⁹ Dies bezieht sich sowohl auf die Aktionen in den Wohnungen, bei denen die Zuschauer nicht genau wissen konnten, was zum Beispiel bezüglich des Interieurs unverändert blieb beziehungsweise hinzugefügt wurde, als auch auf die Ungewissheit, ob Begegnungen zwischen den einzelnen Stationen eventuell gestaltet

135 Behrendt, Eva, 2003, Seite 61.

136 Schultze, Arved, 2003, Seite 18.

137 Vgl. ebd.

138 Ebd., Seite 19.

139 Vgl. ebd.

waren.

„X Wohnungen“ macht Theater bei Menschen, die selbst vermutlich nicht zum Theaterpublikum gehören. Das Theaterpublikum hingegen geht an Orte, von denen sie sich sonst fernhalten würden. Arved Schultze über „X Wohnungen“ in Duisburg:

„Das Spiel mit der gegenseitigen Fremdheit und deren Inszenierung faszinierte beide Seiten gleichermaßen und verband sie in einem gemeinsamen Theatererlebnis.“¹⁴⁰

4.4.3 Die *Maiden Monsters* bei „X Wohnungen“

Bei den *Maiden Monsters* handelt es sich um ein Kollektiv von Frauen, die sich 2007 zusammengefunden haben, um ihr erstes gemeinsames Projekt „Rockplastik“ durchzuführen. Die vier Frauen lernten sich durch die Freie Theaterszene in Hildesheim und durch das Studium kennen. Im Projekt „Rockplastik“ wollten sie herausfinden, wie man in möglichst kurzer Zeit berühmt werden kann. Dazu wurde die Frauen-Band *Maiden Monsters* gegründet, Songs geschrieben und Aktionen im öffentlichen Raum durchgeführt, um auf schnellstem Weg bekannt zu werden.¹⁴¹

Mittlerweile gehören zu den *Maiden Monsters* lediglich noch Wanja Saatkamp und Tanja Krone.¹⁴² 2008 waren *Maiden Monsters* an „X Wohnungen“ in Istanbul beteiligt. Drei Jahre später nahmen sie sich einer Wohnung in Mannheim an, als „X Wohnungen“ im Rahmen der 16. Internationalen Schillertage realisiert wurde. In Istanbul beschäftigten sie sich thematisch mit der Zukunft der Kinder des Stadtviertels, in dem das Projekt umgesetzt wurde. In Mannheim ging es um die Frauenbewegung.

140 Ebd.

141 Vgl. Krone, Tanja: Interview, 2012, Anhang, Seite A-42.

142 Ebd.

4.4.3.1 Istanbul-Tarlabasi

Im Jahr 2008 wurde „X Wohnungen“ im Stadtteil Tarlabasi in Istanbul realisiert. Wie auch schon zuvor 2002 in Duisburg-Marxloh bzw. -Bruckhausen, sowie 2004 in Berlin-Kreuzberg, handelt es sich beim Bezirk Tarlabasi um eine Gegend, die von dort nicht wohnenden Menschen eher gemieden oder gar nicht aufgesucht wird. Der alte Stadtteil liegt keine 500 Meter von der beliebten Einkaufsstraße Isticlal Kaddesi entfernt und doch waren durch das Theaterterprojekt viele zum ersten Mal in diesem Viertel.¹⁴³ Die Bewohner dieser Gegend sind arm – ganze Familien teilen sich ein Zimmer. Das Viertel hat keinen guten Ruf. So beschreibt ZEIT-Redakteur Michael Thumann seine Eindrücke von Tarlabasi:

„Es ist die dunkle Rückseite von Istanbul. Aus den Treppenhäusern und Kellerfenstern von Tarlabasi riecht es nach verfaultem Obst, Urin, Katzendreck und Mottenkugeln. Wäscheleinen hängen quer über die Straße. Kofteverkäufer stehen am Kantstein. Daneben spielen Kinder Fußball. Gebäuderuinen stehen neben klassizistischen Häusern, orthodoxe Kirchen neben Autowerkstätten. Tarlabasi ist voll von Geschichte und Geschichten.“¹⁴⁴

Dies wird sich in Zukunft ändern, da die heruntergekommene Gegend einem luxuriösen Neubauviertel weichen soll – auch wenn viele Bewohner ihr Zuhause nicht verlassen wollen.¹⁴⁵ In dieser Gegend fand „X Wohnungen“ im Rahmen des 16. Istanbul Theaterfestival statt. Zu dieser Zeit ist eine Broschüre entstanden, die die Pläne für das neue Viertel zeigte. Tanja Krone von den *Maiden Monsters* empfand es als schockierend, durch die Straßen zu gehen, mit dem Wissen, dass diese Gegend komplett verändert werden soll. Die Folge dieser Umgestaltung wird sein, dass die

143 Vgl. o.V., Goethe-Institut: X Wohnungen in Istanbul.

<http://www.goethe.de/prs/mif/m08/tur/de3674857.htm>, (Stand: 14.08.2012, 20:32 Uhr).

144 Thumann, Michael: Auf dem Altar des Betonismus. Internationale Presse, 01. 11. 2010, <https://zeitschrift-ip.dgap.org/de/ip-die-zeitschrift/archiv/jahrgang-2010/november-dezember/auf-dem-altar-des-betonismus> (Stand: 15.08.2012, 15:35 Uhr).

145 Vgl. Kalnoky, Boris: Istanbuls Räuberhöhle. Welt am Sonntag, 04. 10. 2009, http://www.welt.de/welt_print/politik/article4727131/Istanbul-Raeuberhoehle.htm (Stand: 14.08.2009, 20:37 Uhr).

armen Bevölkerungsschichten aus diesem Gebiet verdrängt werden.¹⁴⁶

Die Künstler, die in Tarlabasi arbeiteten, soll geraten worden sein, auf ihre Sachen gut aufzupassen. Doch wie Tanja Krone im Interview vom 30. Mai 2012 berichtete, hätten sie sich immer sicher gefühlt. *Maiden Monsters* arbeiteten im Haus von Jeronimo. Jeronimo ist jedoch nicht der wahre Name des Hausbesitzers, aber alle nannten ihn so. Der Name stammte aus einem Film. Jeronimo ist der „bunte Hund“, des Viertels, der sich um die Menschen und um die Kinder, die dort leben, kümmert.

„Das war so ein Sammler. [...] Sammeln war, glaub ich, seine Leidenschaft, aber auch sein Beruf. Der hatte noch ein paar andere Berufe: Schauspieler, Fernsehmoderator. Das war so ein Alleskönner und Allesmacher. Man nannte ihn den Vater vom Viertel.“¹⁴⁷

Jeronimo machte die zwei Frauen nicht nur mit dem Viertel und vielen Leuten bekannt, sondern ließ ihnen in seinem Haus auch freie Hand.

Das dreistöckige Haus von Jeronimo schien eine Art Dauer-Projekt zu sein. Er soll immer daran gebaut haben, doch vor allem war auffällig, dass die Zimmer vollgestopft mit allen möglichen Dingen waren. Zwar wohnte der Hausbesitzer alleine, doch war immer jemand zu Besuch, sodass in dem Haus ein ständiges Kommen und Gehen herrschte.¹⁴⁸ Der Raum, den die Performerinnen nutzten, war ebenfalls ein sehr zugestellter Raum, der einem Wartezimmer glich. Zwar hätten sie ebenso Toilette und Keller mitbenutzen können, doch konzentrierten sich die Frauen für dieses Projekt auf den besagten Vorraum, in dem sich eine Bar befand, sowie ein Tisch, Stühle, Bilder, Figuren und anderes.¹⁴⁹

Thematisch hatten sich die *Maiden Monsters* noch nicht festgelegt. Ihr erstes Anliegen war es die Umgebung, das Haus und Jeronimo kennenzulernen und sich davon inspirieren zu lassen. Letztlich wurden die Kinder, die sich permanent vor dem Haus von Jeronimo aufhielten, zum Thema.

146 Vgl. Krone, Tanja, 2012, Anhang, Seite A-43.

147 Krone, Tanja, 2012, Anhang, Seite A-44.

148 Vgl. ebd.

149 Vgl. ebd.

„Es waren viele Kinder auf der Straße und der Typ war eben der Daddy von allen. Dann haben wir dort Kinder gefilmt – wir haben auch gefragt, ob wir das dürfen. Wir fragten uns, was deren Zukunft ist. [...] Die leben nicht wie Jeronimo in einem Haus mit drei Stockwerken, sondern in einem Raum. Da gab es ganz extreme Verhältnisse.“¹⁵⁰

Maiden Monsters filmten die Kinder und wie ihr Leben in Tarlabasi aussieht. Dann befragten sie noch die älteren Kinder beziehungsweise Jugendlichen nach ihren Vorstellungen bezüglich ihrer Zukunft. Viele von ihnen hatten vor, später in Fabriken zu arbeiten. Aus dem Filmmaterial wurden kurze Filme zum Thema Zukunftsvisionen zusammengeschnitten.

In dem ausgewählten Raum in Jernimos Haus errichteten Tanja Krone und Wanja Saatkamp eine „Childcare“, eine Art Kinderfürsorge. Die Performerinnen trugen billig gefälschte Adidas-Trainingsanzüge. Die Zuschauer durften sich im engen Raum setzen, auf einem Tisch stand eine kleine Schatztruhe. Nun wurden kurze Filme gezeigt. In diesen verschiedenen Filmen wurden zunächst einzelne Kinder vorgestellt. Anschließend durfte das Publikum entscheiden, über welches Kind sie mehr erfahren wollten beziehungsweise von welchem Kind sie die Zukunftsperspektive sehen wollten. Daraufhin wurde ein Film mit der Zukunftsvision eines Jugendlichen abgespielt. Jedem Kind wurde gewissermaßen eine Zukunft zugeordnet und zwar bestehend aus den Interview-Filmen der Jugendlichen. Während sich die Zuschauenden "die Zukunft" des Kindes anschauten, welches sie ausgewählt hatten, wurden sie einige Minuten allein gelassen. Darauffolgend kamen die Performerinnen wieder in den Raum herein und meinten, die Zuschauer könnten sich nun überlegen, wie viel ihnen die Zukunft dieser Kinder wert sei.¹⁵¹ Ohne, dass dies gefordert wurde, taten alle Gäste das Gleiche: Sie gaben Geld in die kleine Schatztruhe.

Die Aktion der *Maiden Monsters* war die letzte Station, die das Publikum bei dieser Tour zu sehen bekam. Allem Anschein nach hatten viele das Bedürfnis, nach dem sie viel Elend sehen mussten, zu spenden und waren sogar froh darüber, Geld geben zu dürfen.¹⁵² Gleichwohl handelte es sich bei der „Childcare“-Station um ein fiktives Hilfsprojekt. Die Aufmachung, die Filme und die Kostüme der Performerinnen sollten

150 Ebd., Seite A-50f.

151 Vgl. ebd. Seite A-51.

152 Vgl. ebd.

keinen Zweifel daran lassen, dass es sich bei dem Gesehenen um Theater handelte. Und dennoch gaben die Zuschauer ihr eigenes, privates, echtes Geld in die Schatztruhe. Wie auch bei der Produktion „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der *Kulturfiliale* aus Hannover (Kapitel 4.3.) verwischten hier die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. Aus einem fiktiven Geschehen entsprang, wenn man so will, eine reale Konsequenz der Zuschauer. Sie spendeten in einem fiktiven Rahmen. Einige Zuschauer sollen sich bedankt und erzählt haben, wie gut sie diese Aktion fanden. Manche Menschen hielten es tatsächlich für eine reale Wohltätigkeitsveranstaltung.

Das Geld sammelten die *Maiden Monsters* drei Tage lang. Mit der zusammengetragenen Summe veranstalteten die Frauen ein Kinderfest. Es gab Kuchen, T-Shirts und kleine Hefte für die Kinder.¹⁵³ So investierten sie das Geld tatsächlich in eine wohlwollende Aktion für die Kinder, auch wenn das nie das Ziel des Projekts war.

4.4.3.2 Mannheim

Anlässlich der 16. Internationalen Schillertage wurden im Juni 2011 in Mannheim ein weiteres Mal Privatwohnungen im Rahmen von „X Wohnungen“ gestaltet und bespielt. Auch diesmal war die Performance-Gruppe *Maiden Monsters* mit dabei. Sie hatten diesmal wenige Wohnungen zur Auswahl. Nach einem im Vorfeld abgestatteten Besuch, entschieden sie sich für die Wohnung von Frau Prof. apl. Dr. Sylvia Schraut, einer Historikerin mit dem Schwerpunkt Sozial- und Geschlechtergeschichte.

Bei der Wohnung von Frau Schraut handelte es sich um eine Maisonette-Wohnung, mitten in Mannheim. In sämtlichen Richtungen gab es Fenster und zudem gab es noch einen Balkon. Die Wohnung war hell und modern eingerichtet. Doch nicht der Schnitt der Wohnung oder die Lage waren für die *Maiden Monsters* von Relevanz, sondern die Wohnungsbesitzerin. Da die *Maiden Monsters* sich oft mit Gender-Themen auseinandersetzen, hatte Frau Schraut ihr Interesse geweckt. So kam es, dass sich die Performance auch mit dem Thema Frauenbewegung auseinandersetzte.

153 Vgl. ebd.

Inhaltlicher Schwerpunkt war dabei der Fakt, dass Frauen in den letzten Jahrhunderten zwar viel erkämpft haben, aber dass es ein Problem sei, dass Frauen diese Errungenschaften nie zelebrieren – dass zum Beispiel keine Feiertage festgelegt wurden. Warum gibt es beispielsweise keinen Feiertag, an dem zelebriert wird, dass Frauen abtreiben dürfen, als Zeichen dafür, was die Frauenbewegung erreicht hat, und worauf aufgebaut werden kann?¹⁵⁴ Eine Woche waren die *Maiden Monsters* in der Wohnung von Frau Schraut, die jedoch in diesem Zeitraum selbst gar nicht in Mannheim war. Aufgrund der thematischen Schwerpunktsetzung, entschieden sie sich, dass sich in den zehn Minuten Präsentationszeit der Moment ereignen sollte, in dem die Gäste sich als Feministen feiern. Das war die Grundidee.¹⁵⁵

Die Gäste wurden von den *Maiden Monsters* in die Wohnung gelassen. Diese trugen historische Kostüme aus dem achtzehnten Jahrhundert, was einen Kontrast zur stark modernen Wohnung bildete. Im Wohnzimmer stand in einem Schrank ein laufender Fernseher. Frau Schraut selbst war nicht anwesend bei den Vorstellungen, aber *Maiden Monsters* hatten sie dabei gefilmt, wie sie einen kleinen Vortrag über die Frauenbewegung hielt. Dieser lief nun über das Fernsehgerät. Während die Gäste, auf dem Sofa sitzend, Frau Schraut im Fernseher betrachteten sprach Tanja Krone, welche auf einem Sessel neben den Gästen saß, den Text mit.¹⁵⁶ Mit selbst hergestellten Tomatenessig wurde dann auf die Frauenbewegung angestoßen. Während Wanja Saatkamp im oberen Stock Schlagzeug spielte, konnten die Gäste sich auf den Balkon begeben. Dort war ein Mikrofon aufgestellt und jeder hatte Gelegenheit der Stadt zu sagen, was er oder sie schon immer einmal sagen wollte. Während in der Wohnung die *Maiden Monsters* tanzten und Schlagzeug spielten, sollte das wie ein Befreiungsakt wirken. Einige Zuschauer tanzten anschließend auch in der Wohnung mit. Doch dann waren die zehn Minuten bereits vorbei.

Die Vorstellung dieser vier Theaterprojekte, sollte einen Überblick über Theater in privaten Räumen verschaffen. Unterschiedlichen Herangehensweisen und Möglichkeiten von Theater in privaten Räumen sollten aufgezeigt.

Anhand der Kenntnis über besondere Merkmale dieser Theaterform und den

154 Vgl. ebd., Seite A-45f.

155 Vgl. ebd., Seite A-46.

156 Ein Mitschnitt der Performance ist im Internet unter dem folgendem Link einsehbar:
<http://www.youtube.com/watch?v=DG3uDIniyv4&feature=endscreen>

Einblicken in die unterschiedlichen Arbeitsweisen der Kollektive, lässt sich nun ableiten, inwieweit diese Form für die Theaterpädagogik von Nutzen sein kann.

5 Brauchbarkeit für die Theaterpädagogik?

Was für eine Bedeutung kann Theater in privaten Räumen für die Theaterpädagogik haben? Aus den Vorstellungen der verschiedenen Umsetzungen von Theater in Wohnungen, wurden verschiedene Aspekte deutlich, die einen Theaterabend dieser Art zu einem ganz besonderen Erlebnis machen lassen – und zwar für beide Seiten. Sowohl für die Akteure als auch für die Zuschauer waren die Vorstellung mit verschiedenen Assoziationen und Gefühlen aufgeladen. Womit wir schon beim ersten Punkt sind, inwieweit ein solches Format für die Theaterpädagogik interessant sein kann.

5.1 Ein gemeinsames Erlebnis zwischen Darstellern und Zuschauern

Theaterpädagogische Projekte werden in aller Regel nicht einzig und allein für ein potenzielle Publikum durchgeführt. Vor allem steht häufig der Prozess im Vordergrund einer theaterpädagogischen Arbeit. Zu Beginn stellt sich stets die Frage, inwieweit ein Projekt einen Lerneffekt für die Teilnehmenden hat. Die Zielsetzungen gehen dabei in unendlich verschiedene Richtungen. Fakt ist jedoch, dass die Spieler nicht als Werkzeug oder als Hilfsmittel dienen, um die kreativen Visionen eines „Regisseurs“ zu verwirklichen. Theaterpädagogik ist im Idealfall ein Gemeinschaftsprojekt, in dem die Kinder, Jugendlichen, Senioren (oder mit welcher Zielgruppe man auch arbeitet) einen Nutzen daraus ziehen.

Gleichzeitig kann es erstrebenswert sein, eine Produktion Zustände zu bringen, die, ebenso wie für die Spieler, auch für das zuschauende Publikum ein Erlebnis ist; eine Vorstellung, welche einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt. Es gibt immer wieder theaterpädagogische Projekte, bei denen das Produkt – also die Vorstellung – nicht den Schwerpunkt der Arbeit darstellt. Welche Eindrücke eine Aufführung beim

Zuschauenden hinterlässt, was das Publikum erlebt, ist dabei nicht von großer Relevanz. Über das Für und Wider solcher Arbeiten soll hier nicht diskutiert werden. Theater in privaten Räumen jedoch, bietet auch die Möglichkeiten, ein besonderes Erlebnis für das Publikum zu werden.

Die vorgestellten Projekte hinterließen bei den Zuschauern als auch bei den Darstellern tiefe Eindrücke während und nach den Vorstellungen. Die Zuschauer verlassen den geschützten Zuschauerraum und begeben sich auf unbekanntes Terrain oder aber lassen fremde Menschen in den eigenen privaten Raum eindringen, wie es auch bei „LivingROOMS : das Zuhause-theater“ war. Beide Versionen fordern vom Zuschauenden eine andere Aufmerksamkeit, als in einem abgedunkelten Zuschauersaal zu sitzen, wo sie im Zweifelsfall ungestört einschlafen können. Beim Theater in privaten Räumen, bei einem Theater der Distanzlosigkeit, ist die Aufmerksamkeit der Spielenden und des Publikums gefragt.

Dies ist eine Voraussetzung, wenn eine Gruppe mit ihrer erarbeiteten Produktion ein Anliegen hat, und dieses beim Adressaten (dem Publikum) auch ankommen sollen. Wenn beispielsweise Jugendliche ihre Sicht auf ein bestimmtes Thema verdeutlichen wollen, ist es wünschenswert ein Format zu bedienen, dessen man sich der Aufmerksamkeit der Zuschauenden sicher sein kann.

5.2 Die Wohnung als Quelle der Inspiration

Ein weiterer Punkt ist der positive Effekt, welchen Privatwohnungen bezüglich des Entdeckens von Geschichten augenscheinlich haben. Im theaterpädagogischen Bereich ist „Thematisches Arbeiten“, indem die Spieler einen eigenen Bezug zu einem vorgegebenen Thema finden, oder „Biografisches Theater“, wo als Ausgangspunkt der Arbeit die eigene Biografie der Teilnehmenden steht, sehr beliebt. Dabei können individuelle Eigenproduktionen entstehen. Theater in privaten Räumen kann mit diesen Methoden gut verknüpft werden. Einrichtungsgegenstände, Dekorationsobjekte, Spielzeuge: Sie alle führen eine Geschichte mit sich. Sie stehen in Verbindung mit dem jeweiligen Besitzer. So könnte eine Einzelperson stundenlang die Geschichten des

eigenen Interieurs erzählen. In einer unbekanntem Wohnung hingegen, wird sofort die Fantasie geweckt. Ein Fremder in privaten Räumlichkeiten versucht sich ein Bild über die Wohnungsbesitzer zu machen. So kann ein Privatraum als inspirierender Ausgangspunkt für eine Themen-Findungsphase sein.

lunatiks produktion entwickelten verschiedene Versionen ihres Stückes „livingROOMS : das Zuhause theater“. Dafür sind sie immer wieder in neue, unterschiedliche Wohnungen gegangen. Das verhalfen ihnen dazu, alternative Stückverläufe zu entwickeln. Auch bei „X Wohnungen“ sind Künstler wie die *Maiden Monsters* zunächst konzeptlos an die Arbeit gegangen. Das Haus von Jeronimo mit den spielenden Kindern in Istanbul gab Inspiration genug, um in wenigen Tagen eine Kurzinszenierung zu erarbeiten.

Wie kann das in der theaterpädagogischen Praxis aussehen? Angenommen, man hat eine Wohnung und ein Thema wie beispielsweise Freundschaft: In einer Wohnung kann sich nun auf die Suche nach inhaltlichem Material für eine Eigenproduktion gemacht werden. Die Wohnung oder ein Raum kann erkundet werden mit der im Vorfeld gestellten Frage: Wo finden wir Objekte, Bilder, Geschichten, die auf Freundschaften hindeuten?

Eine weitere Möglichkeit könnte sein, zum Beispiel mit Studierenden ein Stück zum Thema „Quarterlife Crisis“ zu entwickeln und die Wohnung einer „typischen“ Studentin als Spielort zu wählen. Anhand der Wohnung kann man nun eine fiktive Figur entwickeln, die in dieser Wohnung leben könnte. Gleichzeitig könnten Gegenstände oder ähnliches gefunden werden, die die Teilnehmenden an eigene Geschichten oder Situationen erinnern.

5.3 Eine Wohnung – wie praktisch!

Ein dritter, für theaterpädagogische Projekte oft nicht ganz irrelevanter, Punkt ist, dass ein privater Raum ein kostengünstiger Proberaum und Aufführungsort darstellen und zudem ein detailliertes Bühnenbild bieten kann.

Auch die Motivation von *lunatiks produktion*, sich bei eBay ersteigern zu lassen, entstand aus der finanziellen Situation der Gruppe heraus. Ohne sich eine Bühne oder einen Proberaum mieten zu müssen, hatten sie auf diese Weise eine Möglichkeit gefunden auftreten zu können. Bei „Gläubiger“ von Strindberg, umgesetzt vom *Intimen Theater*, sowie bei „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ von der *Kulturfiliale*, und bei „livingROOMS : das Zuhause theater“ von *lunatiks produktion*, diente ein eingerichtetes Wohnzimmer als ausgefallene Kulisse. Eine Wohnung, oder ein Zimmer, bietet zudem viele Handlungsmöglichkeiten. Spannend wird es, wenn die Gegenstände und Möbel umfunktioniert werden. Gegenstände für das Theater zu verfremden ist ebenso gut möglich. So kann aus einem Schrank eine Räuberhöhle und aus einem Bett ein versunkenes Schiff werden.

5.4 Ein unvergleichbares Erlebnis

Durch das Erschließen neuer Räume und neuer Inszenierungsformen hat die Theaterpädagogik die Möglichkeit sich vom professionellen Theater deutlicher abzugrenzen. Oft stellen sich theaterpädagogische Inszenierungen ganz ungewollt dem Vergleich zum Profi-Theater aus. Theaterpädagogik kann jedoch mehr, als mit den Teilnehmern kopieren zu wollen, was in den Stadt- und Staatstheatern geboten wird. Theaterpädagogen arbeiten vorwiegend mit Menschen, die die Schauspielkunst nicht studiert haben. Stattdessen bringen diese Menschen ganz andere Besonderheiten mit. Diese Besonderheiten gilt es als Qualität zu sehen und dementsprechend „in Szene zu setzen“. Mit Methoden wie beispielsweise des „Thematischen Arbeitens“ oder des „Biografischen Theaters“, lassen sich Inszenierungen erarbeiten, welche auf die Spielenden zugeschnitten sind – dies ließe sich mit dem Arbeiten privaten Räumen verbinden. Theater in Wohnungen ist ein Format, welches sich vom üblichen Theaterbesuch unterscheidet. Man befindet sich in einen privaten, individuellen Raum, in dem persönliche und individuelle Produktionen aufgeführt werden. Dies macht eine solche Inszenierung zu einem unvergleichbaren Erlebnis.

Die Räume und die dort entstehenden Geschichten scheinen eine besondere

Spannung zu erzeugen. Der Kontakt mit der Realität innerhalb einer Theatervorstellung, von der auszugehen ist, dass das dort präsentierte Fiktion ist, lässt diese Spannung entstehen. Nicht ganz genau definieren zu können, was real und was fiktiv ist, hinterlässt bei allen Anwesenden intensive Eindrücke. Das Spiel mit den angeblichen Gegenpolen Privat und Öffentlich sowie Realität und Fiktion beschäftigt die Zuschauer über die Dauer der Inszenierung hinaus und regt vielleicht zum Austausch zwischen Publikum und Darsteller an.

5.5 Theaterpädagogische Stücke für Kinder

Neben der Idee mit verschiedenen Zielgruppen in private Räume zu gehen, könnte es auch eine Möglichkeit sein, Inszenierungen die beispielsweise für Kinder sind, in Privatwohnungen zu entwickeln und aufzuführen. Häufig gibt es Vorstellungen an Theaterhäusern, die für Kinder ausgeschrieben sind. Dort müssen sich die Kinder jedoch oft an jene Normen halten, die für Theaterbesuche im Allgemeinen gelten. Die Regeln sind unter anderen das Gesehene nicht zu kommentieren oder auch auf den Stühlen sitzen zu bleiben. Das ist selbstverständlich nicht in allen Vorstellungen für Kinder der Fall. Dennoch scheinen Erzieher, die mit Kindergruppen in Theateraufführungen gehen häufig bemüht zu sein, dass sich die Kinder still verhalten und nicht negativ auffallen, in dem sie zum Beispiel ständig aufstehen. Diese Bemühungen sind durchaus nachvollziehbar. Kinder sollen sich schließlich an die Verhaltensregeln der Erwachsenen gewöhnen. Das kleine Menschen in den hinteren Reihen vom besuchten Stück nur wenig mitbekommen, weil sie im Sitzen nichts sehen, ist dann lediglich bedauerlich.

Theater in privaten Räumen bietet eine Möglichkeit, Kindern Theater an einem Ort näher zu bringen, der nicht mit Verhaltensregeln besetzt ist.

Zum Beispiel könnte man sich im Zimmer von Hänsel und Gretel aufhalten, die von ihren Abenteuern berichten, wobei sie spielerisch mit verschiedenen Objekten das Erzählte verbildlichen. Ebenso wäre in einer Wohnung „teaching in role“ denkbar – eine Methode, bei der die Zuschauer Teil der fiktiven Geschichte werden und aktiv auf

den Verlauf der Handlung Einfluss nehmen.

Auf diese Weise kann automatisch das Verständnis für moderne Theaterformen geschult werden. Das junge Publikum erlebt, dass zum Theater nicht zwangsläufig ein roter Vorhang gehört.

5.6 Wessen Wohnung bespielt man?

Eine nicht irrelevante Frage ist, in was für Wohnungen man sich für ein theaterpädagogisches Projekt begeben könnte. Mit privaten Räumen ist eine sensible Handhabung nötig – wie es der Umgang mit persönlichen Geschichten der Teilnehmenden ohnehin verlangt.

Ob sich die eigenen Räume eines Spielers eignen oder gar die des Spielleiters hängt von der Gruppe sowie den Zielen der Produktion ab und muss individuell entschieden werden. Einen für alle beteiligten unbekanntem Wohnraum zu bespielen, birgt vermutlich weniger Gefahren, bezüglich des persönlichen Schutzes der Spieler.

Bei den Wohnungen kann es sich um das Zuhause von Bekannten handeln. Dass Menschen durchaus Theatergruppen in ihre Wohnung lassen, zeigt das Projekt von *lunatiks produktion*. Sowohl für die Recherchephasen als auch für intensive Proben fanden sich immer wieder Personen, die bereit waren ihre Privatwohnungen zur Verfügung zu stellen.

Die Wahl der Wohnungsbesitzer hängt ebenfalls von der Zielsetzung der Produktion ab – wenn es sich beispielsweise um eine Studentenwohnung handeln soll. Auch stellt sich die Frage, ob die Wohnung bestimmte Kriterien erfüllen muss, wie zum Beispiel bezogen auf die Größe.

Neben der Möglichkeit bewohnte Räumlichkeiten zu nutzen, ist es ebenfalls denkbar aktuell nicht bewohnte Wohnungen einzurichten und zu bespielen, wie es bei „Still, alles still, als wäre die Welt tot!“ war. Die Einrichtung könnte von den Spielern zusammengestellt werden, was die Kulisse wieder sehr individuell und persönlich machen würde.

5.7 Gefahren

Die Arbeit in Privatwohnungen ist bei allen positiven Merkmalen jedoch auch mit Vorsicht zu genießen.

Wenn in fremden Wohnungen geprobt und aufgeführt wird muss ein achtsamer Umgang mit der Einrichtung oberste Priorität haben um das Vertrauen des Wohnungsbesitzern nicht zu verletzen. Stellt jemand eine Wohnung für ein solches Projekt zur Verfügung, muss genau abgesprochen sein, welche Räume und welche Objekte keinesfalls ins Spiel involviert werden dürfen. Auch muss geklärt werden, wer für einen möglichen Schaden haftet.

Sollte sich dazu entschieden werden, in der Wohnung eines Akteurs zu spielen, sollte bedacht werden, dass diese Person geschützt und nicht ausgestellt wird. Diese Person beziehungsweise die Wohnung braucht einen starken Rollenschutz.

5.8 Anmerkung der Autorin

Bei den Vorschlägen der Kapitel 5.1 – 5.6 handelt es sich um Überlegungen und Anregungen. Es sind weder belegte Thesen noch erprobte Konzepte. Es sind Ideen der Autorin, um das Potenzial, welches in theaterpädagogischer Arbeit steckt, noch mehr ausnutzen zu können.

6 Fazit

Theater in privaten Räumen beziehungsweise Wohnungen ist ein Format, welches bereits seit dem 19. Jahrhundert auftaucht. Entgegen Theater im öffentlichen Raum, welches ein eigenständiges Genre geworden ist, scheint es, dass der private Raum, obgleich er schon vor über hundert Jahren als Aufführungsstätte entdeckt worden ist, bisher kaum erforscht wurde.

Das Spiel mit der Distanzlosigkeit, der Effekt, nicht genau abschätzen zu können, wo Theater anfängt beziehungsweise die Realität aufhört und umgekehrt sowie das Verwischen von Privatheit und Öffentlichkeit gibt diesem Format das Potenzial, immer wieder besondere Theatererlebnisse hervorzubringen. Dass ein Konzept, welches auf Privatwohnungen zugeschnitten ist, auch über einen langen Zeitraum Erfolg haben kann, zeigen vor allem die zahlreichen Realisierungen von „X Wohnungen“.

Auch für die Theaterpädagogik kann diese bisher seltene Form Theaterprojekte zu verwirklichen, viele Möglichkeiten bieten.

In privaten Räumen sind einzigartige Geschichten zu finden. Private Räume bauen eine außergewöhnliche Spannung zwischen Darstellern und Zuschauenden auf. Und private Räume haben einen direkten Bezug zum realen Leben – genauso wie Theaterpädagogik.

7 Literaturverzeichnis

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. Aus dem Französischen von Caroline Neubaur und Karin Kersten. 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1984.

Ariès, Philippe; Duby, Georges (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, 4. Band: Von der Revolution zum Großen Krieg. Herausgegeben von Michelle Perrot. Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1992.

Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Cocooning, <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/5475/cocooning-v6.html>, (Stand: 15.08.2012, 16:50 Uhr).

Geuss, Raymond: Privatheit, Eine Genealogie. Aus dem Englischen von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

o.V., Goethe-Institut: X Wohnungen in Istanbul. <http://www.goethe.de/prs/mif/m08/tur/de3674857.htm> (Stand: 14.08.2012, 20:32 Uhr).

Goos, Hauke: Ein nützlicher Mörder. Der Spiegel, Ausgabe 34/2005, 22.08.2005:

o.V.: Gruppe. <http://www.lunatiks.de/gruppe.htm>, (Stand: 15.08.2012, 16:50 Uhr).

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 9. Auflage, Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1978.

Harth, Annette; Scheller, Gitta: Das Wohnerlebnis in Deutschland, Eine Wiederholungsstudie nach 20 Jahren. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.

Häußermann, Hartmut (Hrsg.): Großstadt, Soziologische Stichworte. Opladen: Leske + Budrich, 1998.

Kalnoky, Boris: Istanbuls Räuberhöhle. Welt am Sonntag, 04. 10. 2009, http://www.welt.de/welt_print/politik/article4727131/Istanbuls-Raeuberhoehle.htm (Stand: 14.08.2009,20:37 Uhr).

Keim, Stefan: Das Kleine war das Feine: Zum Finale von "Theater der Welt". Welt online, 02.07.2002, <http://www.welt.de/397530>, (Stand: 15.08.2012, 15:42 Uhr).

o.V.: livingROOMS <http://www.lunatiks.de/livingROOMS.htm>, (Stand: 15.08.2012, 16:55 Uhr).

o.V.: Öffentlichkeit. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie,

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%96ffentlichkeit&oldid=105519854>,

(Stand: 15. 08.2012, 15:01 Uhr).

Opitz Katia; Rohrbein, Karsten: Still, alles still, als wäre die Welt tot! Hannover:

Stadtkind; HAZ, 2006, <http://www.kulturfiliale-hannover.de/index.php?id=projekt-still-alles-still-presse>, (Stand: 15.08.2012, 16:18).

o.V.:Privat. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, [http://de.wikipedia.org/w/index.php?](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Privat&oldid=105705457)

[title=Privat&oldid=105705457](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Privat&oldid=105705457), (Stand: 15.08.2012, 15:13 Uhr).

Schultze, Arved; Wurster, Steffi (Hrsg.): X Wohnungen, Duisburg, Theater in privaten Räumen. Berlin: Alexander Verlag, 2003.

Selle, Gert: Die eigenen vier Wände, Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main; New York: Camous Verlag, 1993.

Streisand, Marianne: Intimität, Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Strindberg, August: Fräulein Julie. Übertragen von Hans Egon Gerlach, Stuttgart: Reclam, 1991.

Thumann, Michael: Auf dem Altar des Betonismus. Internationale Presse, 01. 11. 2010, <https://zeitschrift-ip.dgap.org/de/ip-die-zeitschrift/archiv/jahrgang-2010/november-dezember/auf-dem-altar-des-betonismus> (Stand: 15.08.2012, 15:35 Uhr).

o.V.: Unser Theater ist die Stadt <http://www.kulturfiliale-hannover.de/kulturfiliale.html>, (Stand 16. 08.2012, 16:38 Uhr).

o.V., Visit Gent http://www.visitgent.be/Documenten/visit_gent/Trade/TRACK_DE.pdf (Stand: 15.08.2012, 16.14).

o.V.: Wikipedia. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia&oldid=106696117>,(Stand: 15.08. 2012, 15:22 Uhr).

Anhang

1 Interview mit Tobias Rausch vom 27.04.2012 in Oldenburg

J. Z.: Wie hat sich die Gruppe "Lunatiks" zusammengefunden? Aus wem besteht die Gruppe?

T. R.: Das ist schon eine ziemlich komplexe Frage. Lunatiks - wir nennen es ja immer ein Kollektiv, aber es ist eigentlich gar nicht so richtig klar, was dieses Kollektiv eigentlich ist, in jeglicher Hinsicht. Es gibt zwar die Website auf der steht „Programm“ - also was wir machen: Theater als Medium der Forschung oder so und da stehen dann auch Namen. Aber es gibt in dem Sinne gar keine feste Gruppe, wo man sagen kann, die sind es alle und die gehören dazu und die gehören nicht dazu. Es gibt auch kein Verfahren, wie man in die Gruppe aufgenommen wird.

J. Z.: Es gibt demnach keine Castings.

T. R.: Keine Castings, genau. Es gibt auch gar keine festgelegten Entscheidungswege. Wenn man jetzt sagt: "Machen wir ein Projekt oder machen wir kein Projekt?" gibt es keine Form, dass man sagt: "OK, wir stimmen ab!" oder, dass man sich treffen muss oder, dass das jemand bestimmt. Es gibt auch keine Position; es gibt kein Chef, es gibt kein Sekretär. Es ist irgendwie so ein undefinierbares Konglomerat von Leuten die zusammenkommen, die mal miteinander gearbeitet haben und durch diesen Weg da irgendwie hineingeflossen sind. Was tatsächlich auch mal ein Problem sein kann. Seit 10 Jahren arbeiten wir zusammen, in sehr wechselnden Konstellationen. Vom Ausgangsteam bin ich der Letzte der übrig geblieben ist. Letzten Sommer sind zwei, die noch beim Gründungsteam dabei waren; jetzt auch ausgeschieden. Und es gibt, wenn man so wechselnde Teams hat, immer auch mal eine Konstellation, bei denen es nicht so passt, wo man sich streitet oder wo sich zwei nicht riechen können. Es gibt zum Beispiel auch ganz oft die Frage, ob man jetzt entscheiden dürfe, dass jemand aus dem Team nicht mehr dabei ist. Also man kann niemanden rausschmeißen. Und insofern ist das was Sich-selbst-organisierendes. Das heißt, man verabredet sich, man trifft sich - einigermaßen regelmäßig - man weiß vorher nicht wer kommt, man weiß nicht, wer welche Ideen mitbringt, wer in welcher Stimmung kommt. Und dann ergibt sich das gewissermaßen aus diesem Zusammentreffen, wo man dann feststellt: Heute

hat jemand einen ganz interessanten Input geliefert - vielleicht entsteht daraus mal ein Projekt, vielleicht auch nicht; man diskutiert darüber. Manchmal gibt es Treffen, bei denen gar nichts entsteht, wo man sich eigentlich gegenseitig nur ermüdet. Und das ist aber, glaube ich, eigentlich die Qualität daran. Es gibt bei ganz viele Gruppen, die länger zusammenarbeiten, irgendwann eine Phase, wo es eine Institutionierung gibt – wo dann festlegt wird, wie die Finanzen gemacht werden. Es gibt ein gemeinsames Konto, es wird eine Satzung verabredet und es werden Funktionen verteilt, wer wofür zuständig ist. Es werden Kommunikationswege geregelt. Und ich finde es eine große Qualität, dass Lunatiks-Produktion dieser Institutionierung bisher widerstanden hat und es sich immer wieder neu entscheidet. Man erfindet eine neue Idee, warum man hier dabei ist. und man muss immer wieder spontan sagen: "Das ist es! Das wollen wir machen!" Und man sieht dann eben, wer macht da mit. Manchmal ist es so, dass es ein Projektvorschlag gibt, wo drei Leute sagen: "Okay dafür interessieren wir uns, wir machen das jetzt!" Manchmal kommts nicht wirklich zu Realisierung, weil dann die Kraft auf halben Wege erlahmt; manchmal ist es so, dass plötzlich andere das Projekt übernehmen. Dadurch bleibt es irgendwie immer frisch. Es ist wahnsinnig aufreibend, es ist auch oft wahnsinnig frustierend, weil man eben, auch immer denkt, wenn man jetzt eine Struktur hätte, wenn man eine Institution wäre, dann wäre alles so klar, dann, wüsste man, der und der ist für das Geld zuständig. Aber ich glaube, dass es seit 10 Jahren immer wieder so ein Ideen-Pool ist, aus dem neue Sachen entstehen konnten - genau daraus, dass es so ein morphes Etwas ist, das sich immer umstrukturiert und immer wieder andere Leute dabei sind und wiederum andere ausscheiden.

J. Z.: Dann machen immer andere Leute die Projekte.

T. R.: Genau.

J. Z.: Denkt man sich dann manchmal: „Das ist jetzt aber eine ganz schön furchtbare Produktion gewesen – unter unserem Namen“?

T. R.: Doch. Ja, absolut. Da sind wir gegenseitig auch extrem kritisch muss man sagen. Es ist – das muss ich jetzt dazu sagen, weil ich dir gegenüber sitze - dadurch, dass ich so der verbliebene Moikaner bin und auch die meisten Produktionen gemacht habe und auch bei den meisten Produktionen Regie geführt habe, hat es sich so in den letzten ein/zwei Jahren ein bisschen herauskristalisiert, als ob ich der Kopf der Gruppe wäre. Und das ist ein Problem! Also zum Beispiel wenn jetzt die Presse über

uns berichtet, dann wird irgendwie Tobias Rausch und Lunatiks-Produktion vermischt. Und das ist vor allem für die Gruppe ein Problem. Da gibt es dann natürlich auch Eifersüchtelein. Zum Beispiel hatten wir eine Produktion in Rostock gemacht, wo ich Regie geführt habe. Aber es gab eben ein ganz großes Team an Leuten, die recherchiert haben, die das Projekt entwickelt haben. Und dann stand an der Fassade vom Theater auf einem Werbeplakat „ALLES OFFEN von Tobias Rausch“. Das ist natürlich gruppenintern eine Katastrophe, weil mir das natürlich vorgeworfen wird, dass ich mich sozusagen in den Vordergrund spiele und natürlich bin ich auch eitel. Es ist immer sehr schwierig. Und deswegen versuchen wir jetzt gerade ganz stark das Kollektive wieder vorzukehren. Projekte, bei denen ich Regie mache, finden jetzt nicht mehr unter Lunatiks-Produktion statt. Ich habe das sozusagen ausgegliedert. Lunatiks-Produktion sind nur die Sachen, die wir wirklich als Kollektiv machen, wo es nicht einen Regisseur gibt, der mehr entscheidet, als die anderen, sondern was als Gruppe wirklich funktioniert.

J.Z.: Wonach sucht ihr die Themen aus? Es ist vermutlich so, dass jemand, der gerade eine Idee hat, diese einfach formuliert?

T. R.: Ja im Prinzip schon, aber es gibt dann manchmal auch so etwas wie eine Gruppengeschichte, aus der sich dann bestimmte Fäden entwickeln, die man dann auch weitertreibt. Zum Beispiel das Thema „Natur“. Wie man im Theater Natur-Themen behandeln kann, ist so ein Faden der sich entwickelt hat. Und wenn man an einem Thema dran ist, dann fallen einem plötzlich noch andere Themen dazu ein. Ich glaube, angefangen hat das mit dem „Toxoplasma“ - das war eine Inszenierung zu einem Parasit. Ich weiß nicht, ob dir Toxoplasmose etwas sagt?

J.Z.: Nein.

T. R.: Ok, also wenn du mal schwanger sein solltest, wirst du auf Toxoplasmose untersucht werden, weil das nämlich dem Embryo schädigen kann. Das ist ein Parasit, der über Katzen übertragen wird. Er ist für Erwachsene normalerweise nicht schädlich, aber bei der Kindesentwicklung kann es eben stören. 1993 oder 1997, weiß ich nicht mehr, haben Forscher in Tschechien herausgefunden, dass Toxoplasma, dieser Parasit, das Verhalten der Menschen, die infiziert sind, verändern kann. Und zwar in der Hinsicht, dass die Leute enthemmter werden. Also sowohl moralisch, dass sie bedenkenlos klauen oder Frechheiten sagen, als auch sexuell. Manche werden

agressiver. Und es gab ein Fall wo eine ganze Gemeinde infiziert war – also nicht alle, aber ganz viele waren infiziert. Und da waren dann Zustände wie auf dem Jahrmarkt. Es ging tatsächlich ein paar Wochen lang drunter und drüber. Das war das erste Thema, bei dem wir gesagt haben, wir wollen nicht nur die Geschichte erforschen sondern auch, was biologisch dahinter steckt – was da medizinisch, wissenschaftlich dahinter steckt. Es ist nämlich nicht klar, ob das wirklich ein wissenschaftliches Ergebnis ist oder ob das eigentlich im Prinzip eine Form von „Wissenschaftsfake“ ist; bewusst oder unbewusst. Man weiß nicht, inwieweit es letztendlich an anderen Faktoren lag, dass das damals in diesem Dorf so drunter und drüber ging, weil - das muss 1993 gewesen sein - grade nach der Wende in Tschechien der Kapitalismus einzog und sowieso plötzlich die ganze Gesellschaft durcheinander gewirbelt wurde. Und da haben wir gesagt, dass wir da auch was zu dieser wissenschaftlichen Fragestellung machen wollen. Und das hat andere Projekte angestoßen: "Welches Verhältnis haben wir als Menschen zu Natur?", "Wie sehr sind wir die Beherrscher der Natur?", "Wie sehr werden wir von der Natur beherrscht?", "Welche Stellung nehmen wir sozusagen innerhalb der Biologie ein?". Das hat dann zu Projekten geführt, wie das Pflanzentheater oder "Oderbruch" zum Beispiel zur Hochwasserkatastrophe.

J.Z.: Wir kommen zur Produktion "LivingROOMS" ist das Thema Zuhausesein und Gemütlichkeit. War erst die Idee vom Thema da oder hattet ihr vor allem Lust darauf, in privaten Wohnungen zu spielen?

T. R.: Der Ausgangspunkt war der, wenn ich mich richtig erinnere, dass wir ganz am Anfang unseres Theatermachens standen und wir keine Bühne und keine Finanzierung hatten. Im Prinzip war das der Ausgangspunkt. Bei den ersten Projekten die wir gemacht haben, haben wir überlegt, wie man überhaupt Theater machen kann, wenn man keine Infrastruktur hat. Die Situation in Berlin war damals die, dass es ein paar Bühnen gab, wo man als Off-Theater hin wollte, weil man nur dort wahrgenommen wurde. Natürlich kann man auch im Keller spielen, aber da kommen nur die Freunde. Wenn man wirklich Teil der Theaterszene sein will, musste man beispielsweise bei den Sophiensaeulen spielen. Bei den Sophiensaeulen hatte man aber keine Chance reinzukommen, weil die ganzen Gruppen, die schon Projekte gemacht haben, die schon erfolgreich waren, alles besetzt haben. Deswegen haben wir überlegt: „Wo können wir spielen?“, „Was ist irgendwie interessant?“ Und dann kamen wir auf Privatwohnungen. Das war damals auch die Phase, wo dieser eBay-Hype anfing. Es stand eigentlich alle zwei Wochen etwas in der Zeitung darüber, was es neues wieder

bei eBay zu kaufen gab. Zum Beispiel gab es damals sechs Frauen, die sich für eine Party verkauft haben bei eBay. Deswegen lag das irgendwie nah. Wir dachten auch, dass es das bestimmt schon geben würde; dass bestimmt schon tausend Theater-Projekte sich bei eBay versteigert haben. Wir haben dann aber festgestellt, dass es das noch gar nicht gab. Und dann dachten wir: „Cool, ja! Das machen wir!“. Und diese inhaltliche Füllung, dass es um dieses Zuhause-Gefühl geht, kam erst später. Wir haben uns überlegt, was da inhaltlich nahe liegt, wenn man in einer Privatwohnung spielt. So ist das entstanden.

J.Z.: Hattet ihr nicht Angst, dass ihr bei Leuten die Einrichtung versehentlich kaputt macht?

Doch. Also wir haben drei Phasen gehabt. Wir haben eine erste Phase gehabt, wo wir im Grunde nur recherchiert haben. Das heißt, wir haben mit den Schauspielern und dem Dramaturgie-Team ganz viele Leute, die wir nicht kannten, in ihren Wohnungen besucht. Zu Freunden von Freunden von Freunden haben wir gesagt: "Nennt uns mal jemanden, der bereit wäre, uns einfach in seiner Wohnung zu empfangen." Und dann sind wir dort hin. Wir haben uns immer für diesen Besuch etwas vorgenommen. Das fing mit ganz kleinen Sachen an, wie z.B. herauszufinden, was im Badezimmerschränkchen ist – ein bisschen zu spionieren. Wir wurden dann immer dreister. Es war dann die Herausforderung, zu gucken, wieviel so ein Wohnungsbesitzer bei Gästen zulässt. Was passiert, wenn man einfach an den Kühlschrank geht und anfängt, etwas zu essen? Was passiert, wenn man die Grenzen übertritt.

J.Z.: Aber die wussten schon warum ihr da seid?

T. R.: Die wussten nur, dass wir ein Theaterstück über Wohnungen machen wollen und dass wir dafür recherchieren. Und es war für uns total überraschend, dass eigentlich alles möglich war. Also dass uns die Leute nie rausgeschmissen haben oder eine Grenze gesetzt haben. Es kann natürlich daran gelegen haben, dass wir vor allem bei Leuten waren, die sehr offen für sowas waren. Wir haben schon versucht auch unterschiedliche Wohnungen zu gehen. Wir waren dann auch mal in Spandau, was wie so eine Vorstadt ist, in Einfamilienhäusern, in Studenten-WGs und zu Rentnern und so weiter. Aber trotzdem: Es war immer sehr offen. Das war die erste Phase. In der zweiten Phase haben wir über Improvisation das Stück entwickelt. Das haben wir eben

auch immer in fremden, aber teilweise auch in unseren eigenen Wohnungen geprobt.

J.Z.: Ihr habt euch da ebenfalls von fremden Leuten einladen lassen?

Ja genau. Und dann waren wir einmal in der Wohnung einer Bekannten der Schauspielerin, also Christine Rollar, und das war eine Szene, wo wir rumexperimentiert haben. Es sollte in dieser Szene um Drogen gehen und wie man, wenn man Zuhause ist, in andere Welten abschwirrt. Und dann sind die beiden Schauspieler ziemlich ausgeflippt und sind wild geworden und der eine Schauspieler hat die ganze Zeit mit einer Lampe rumgespielt. Das war so eine Papierlampe und denn hat der so richtig reingegriffen und diese ganz Lampe war kaputt. Da dachten wir uns: „Naja, das ist so eine IKEA-Lampe, was mag die schon kosten? 15 Euro oderso. Mein Gott!“ Und denn stellte sich im Nachhinein raus, dass das eine echte japanische Designer-Lampe war und die schweineteuer war. Zum Glück mussten wir sie nicht bezahlen. Die eigentlichen Wohnungsbesitzer waren in Amerika und nur die Untermieter haben uns da rein gelassen. Aber die tatsächlichen Wohnungsbesitzer waren echt cool. Die haben gesagt: „Ja es ist scheiße, aber es ist halt passiert. Kann man nichts machen.“ Ja und das ist dann irgendwie zum Running Gag geworden. Das wir ab dem Augenblick immer gesagt haben: „Vorsicht! Designer-Lampe!“ Wir haben es dann bei der Inszenierung und bei den Endproben so gemacht, dass einer aus dem Team vorher in die Wohnung gegangen ist und mit den Wohnungsbesitzern gesprochen hat, wo wir spielen dürfen und wo nicht. Und was darf berührt werden durfte und was ist teuer. Denn wurden die Sachen, die nicht berührt werden durften, mit so Post-its markiert oder wurden weggeräumt. Wir haben dann immer einen Grundriss von der Wohnung gezeichnet, wo denn auch bestimmte Sachen markiert waren. Zum Beispiel war es für eine bestimmte Szene notwendig, dass man Sachen, also Besteck, Tassen und so weiter, nimmt. Und da war dann immer in diesem Grundriss markiert, wo man was findet - also ein ziemlich detaillierter Grundriss. Dann haben das die Schauspieler richtig gepaukt, weil sie sich in der Wohnung eigentlich so bewegen sollten, als ob sie da wohnen würden, obwohl sie zum ersten Mal drin sind. Und ich glaub ein großer Reiz der Inszenierung besteht genau darin, dass die Schauspieler sich so verhalten, als ob es ihre Wohnung wäre und mit einer ganz großen Selbstverständlichkeit damit umgehen. Aber sie kannten es tatsächlich nur vom Papier. Für die Wohnungsbesitzer war es immer total überraschend, wenn jemand Fremdes in der Wohnung ist, der genau weiß wohin er greifen muss, als ob er da schon Jahre wohnen würde. Das war im Prinzip so unser Weg, damit für die

Schauspieler eine Sicherheit da ist, dass sie jetzt hier nichts falsch machen und für die Wohnungsbesitzer auch, denen dann natürlich auch mal der Schweiß auf der Stirn stand und denken „Nein, nicht das!“, wenn man da anfängt mit etwas rumzuspielen.

J.Z.: Die Wohnung hat quasi richtig mitgespielt als „die Wohnung“.

T. R.: Ja genau, also die Wohnung war gewissermaßen, ja wie ein Mitspieler, genau. Das stimmt.

J.Z.: Wie lange dauerte der Probenprozess?

T. R.: Also wir haben lange recherchiert – ein paar Monate lang. Und geprobt, also das Stück entwickelt – kann ich nicht mehr sagen. Ein, zwei Monate; vielleicht auch drei.

J.Z.: Wie probt man ein Stück, wenn man davon ausgehen muss, dass man mal sehr viel Platz zum spielen hat und ein anderes Mal in einem ganz kleinen Raum spielen muss?

T. R.: Ja, das ist eine echt gute Frage, weil das nämlich auch wirklich das große Problem ist. Im Theater probt man ja Vorgänge. Und was man ja ganz oft im Proberaum hat ist, dass der Proberaum ein bisschen kleiner ist und wenn man dann zu den Endproben auf die Bühne geht, dass es dann vergrößert wird. Aber hier ist ja ganz viel nicht klar, ob das überhaupt möglich ist. Steht da überhaupt ein Sofa wo man dann kuscheln kann? Also es gibt ja auch wirklich absurde Wohnungen, wo dann Wohnzimmer und Küche gleichzeitig Schlafzimmer ist und so weiter. Bei uns im Stück haben Türen eine ganz große Rolle gespielt. Wer ist drin – wer ist draußen; wo ist die Schwelle; was passiert, wenn man über die Schwelle tritt; was verändert das und so weiter. Und es gibt Wohnungen, die einfach keine Türen haben. Deswegen haben wir zwei Sachen gemacht. Das Eine ist, dass wir den Schwerpunkt nicht darauf gelegt haben, dass jetzt dieser Vorgang perfekt inszeniert wird, sondern wir haben versucht, einfach die Schauspieler zu trainieren, die Grundidee des Vorgangs, in möglichst viele unterschiedliche Situationen transformieren zu können. Das bedeutet einfach, dass wir in möglichst vielen unterschiedlichen Wohnungen geprobt haben und eben versucht haben auch immer Wohnungen zu finden, die extrem sind. Wenn man dann so 20, 25 Varianten durchgespielt hat, dann hat man schon so ein paar Muster parat, auf die man zurückgreifen kann. Man ist einfach schneller im spontanen Setzen der Grundidee. Man muss nicht erst überlegen, wie man das jetzt macht, es ist einfach

trainiert. Das ist das Eine. Und das Andere ist, dass wir das Stück modularig aufgebaut haben. Das heißt es gab nicht jedes Mal die gleiche Inszenierung, sondern die Module waren orientiert daran, wie die Architektur der Wohnung war. Das heißt, es gibt eine Szene, die im Schlafzimmer spielt, die aber nur unter ganz bestimmten Bedingungen gespielt wird – wenn das Schlafzimmer überhaupt erst betreten werden darf, wenn es bestimmte Voraussetzungen erfüllt, wenn es in einer bestimmten Konstellation zu den anderen Räumen steht. Bei den erste Aufführungen hatten wir sogar noch ein kleines Kammerorchester dabei, dass in einem Raum gespielt hat, während in einem anderen Raum eine Szene mit Pizza-Bring-Dienst gespielt wurde und in dem dritten Raum wo man eine Szene nur für zwei Personen gespielt hat – da hat sich das Publikum dann aufgeteilt. Das haben wir dann später, wo wir dann relativ viel außerhalb von Berlin eingeladen wurden, aufgegeben, weil die Leute natürlich nicht die Fahrtkosten für zehn Personen bezahlen konnten. Dann sind wir nur so mit drei Personen gefahren. Aber im Prinzip: Die Modularität des Stückes, die dann je nach Wohnung zusammengesetzt wurde, das war so die Reaktion darauf.

J.Z.: Wenn die Spieler sich so geben, als wären sie in ihrer eigenen Wohnung, dann soll das vermutlich sehr authentisch wirken. Wenn Vorstellungen in sehr großen Räumen gegeben wurden, wo viele Leute sind, müssen die Spieler viel lauter sprechen und "größer" spielen – verliert es dann nicht wieder ganz stark an Authentizität Und. laufen dann die Spieler durch die Zuschauenden durch?

T. R.: Ja das war auch echt nicht einfach herauszufinden, was man eigentlich für eine Spielweise haben muss, wenn man in einer Wohnung spielt. Wir haben Aufführungen gehabt, wo drei Leute auf einem Sofa saßen und wir dann gespielt haben. Und es gab eben Aufführungen, wo die komplette Wohnung einfach voll mit Menschen war – wo 50 Leute in der Wohnung waren, die sich gedrängt haben und teilweise gar nicht alle ins Zimmer gepasst haben. Irgenwann wurde klar: Es funktioniert keine Spielweise wie auf der Bühne. Dieses sortierte Sprechen, dieses geführte, gestützte, zeichenhafte Sprechen. Es muss extrem runter – vielleicht wie bei Kammerspielen, was das Sprechen angeht. Es muss eigentlich wie Straßentheater sein – so eine enorme Präsenz beim Spielen, was auf der Bühne ganz peinlich wirken würde, weil es so dick ist. Du musst den Fokus selbst herstellen. Was ist der Spielraum? In einer Kritik stand, – und das fand ich eine ziemlich gute Beschreibung – dass es eine Form von Theater mit Durchreiche ist. Wir haben kein Mitmachtheater gemacht, aber es gab sozusagen immer solche Momente. Es war schon die ganze Zeit klar, dass man im gleichen Raum

war und die Zuschauer Teil des Spiels und gewissermaßen Verbündete des Spiels waren. Der Plott ist, dass die eine Figur in dieser Wohnung eingeschlossen wird obwohl sie eigentlich gar nicht in dieser Wohnung sein darf. Die ist da durch einen Zufall reingeraten und wird denn eingeschlossen. Da gab es zum Beispiel eine Wohnung wo das Einschließen gar nicht möglich war, weil man von außen nicht abschließen konnte. Da muss im Prinzip so eine Spielvereinbarung mit dem Publikum beschlossen werden, "Ich komm hier nicht raus! Es ist zu!" Alle wissen, es ist nicht zu, aber es wird sozusagen gemeinsam die Vereinbarung getroffen. Auch, "Wo wird jetzt Platz gemacht, damit wir spielen?", "Jetzt kommt mal mit ins Wohnzimmer!" usw. Das sind alles so Sachen, wo dann doch mit dem Publikum interagiert wird und wo dann auch die Schauspieler-Ebenen übereinander gewürfelt wird, wo man dann nicht gesagt hat, das ist jetzt die Figur oder das ist jetzt der Schauspieler, sondern es ist was dazwischen.

J.Z.: Da das wäre die nächste Frage gewesen: Welche Rolle hat der Zuschauer. Kann man sich das so vorstellen, dass sie (die Spielerin) "für sich" spielt und der Zuschauer ist so gesehen nicht anwesend und das bricht dann bei Szenenwechsel?

T. R.: Die Zuschauer sind schon von Anfang an im Raum. Wenn man jetzt eine klassische Teilung machen würde, müsste man sagen, für die Schauspieler sind die Zuschauer anwesend – für die Figur nicht. Das stimmt aber beides nicht. Auch für die Figuren sind die Zuschauer anwesend, auch wenn sie in ihrer fiktiven Behauptung "Das ist unsere Wohnung" sagen, "Ihr seid ja gar nicht da!" Das ist sozusagen theatertheoretisch unsauber. Aber eigentlich ganz interessant. Das ist so, wie wenn ich jetzt sagen würde: "Pass auf, die Person ist jetzt nicht da. Die ist nicht da, oder?" Also es ist nicht ganz klar. Sagt das jetzt der Schauspieler oder ist das schon Rolle? So, irgendwas dazwischen.

Bei was für Menschen habt ihr gespielt?

T. R.: Ich kann noch was Ergänzendes zu dem sagen. Das hat ein wenig damit zutun, was für Zuschauer die Leute sind. Und zwar wie genau das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspielern ist. Das ist irgendwie etwas, was irritierend war. Das Ende der Aufführung war immer sehr interessant. Der Augenblick, wo dann der Schauspieler wieder aus seiner Figur austritt, sich verbeugt und die Aufführung zuende ist. Dann war es ganz oft so, dass die Gastgeber noch Essen hatten oder

Buffet und wir noch einen Wein zusammen tranken. Die Wohnungsbesitzer bedankten sich bei uns und dann kommt man natürlich ins Gespräch. Und eigentlich ist es klar, wenn jemand auf der Bühne steht und Hamlet spielt und nacher unterhält man sich im Foyer mit dem Schauspieler, dass man da klar trennt und sagt "Mensch den Hamlet haben sie ja gut gespielt. Ach, Sie sind erkältet? Hat man nicht gemerkt" – Diese Trennung des fiktiven Rahmens und der Realität. Und was aber bei uns passiert ist, ist, dass die Zuschauer unsere Schauspieler behandelt haben, als ob die richtig gut befreundet wären. Die haben die in den Arm genommen, haben mit denen intime Gespräche geführt. Und am Anfang haben wir gedacht, die sind so ein bisschen übergriffig. Wir kannten die schließlich gar nicht. Und dann hat einer von den Schauspielern gesagt „Naja gut, wir sind ja auch übergriffig. Wir machen ja auch Dinge, die eigentlich über Grenzen gehen, die man für Normal niemals machen würde.“ Vielleicht ist das deren Art, sich zu revanchieren. Und irgendwann sind wir darauf gekommen, dass das gar kein bewusster Revanchier-Vorgang ist. Wenn du jemanden in deinem Bett liegen siehst und der verhält sich so, als wenn das sein Bett wäre, denn scheint es irgendwie einen Mechanismus im Kopf zu geben, der dir sagt, das ist jemand, mit dem ich ein nahes Verhältnis habe – wenn, der in deine Intimitäts-Zone eindringt und der sich auch selbstverständlich darin aufhält. Da scheint irgendwas zu sagen „Ja der gehört dann auch zu meiner Intimität. Und so sind die Gastgeber dann auch mit den Spielern umgegangen. Diese Distanz, wo man sagt, das ist Kunst, das sind fremde Personen, war völlig weg. Wir sind ganz oft aus den Wohnungen emotional durchgeschüttelt rausgegangen und haben uns gefragt „Was war das hier gerade?“ Als ob wir richtig dicke Freunde wären. Und dann wird auch ganz viel auf uns projiziert, also wo man merkt, dass das Gefühl da ist: „Die haben sich für uns die Mühe gegeben.“

J.Z.: *Dadurch, dass das Stück genau auf diese Wohnung zugeschnitten schien.*

T. R.: Genau! Es gab zum Beispiel eine Aufführung in Marzahn, die war ganz ganz emotional, weil die Familie sich dafür bei Freunden bedanken wollte, dass sie sie solange unterstützt haben, da deren Kind sehr sehr schwer krank war. Das war wohl auch so eine Geschichte, wo das Kinde nahe am Tod war. Diese Aufführung wollten sie eben den Feunden zum Dank schenken. Wir sind dann da quasi in diese Familiengeschichte mit reingezogen worden. Wir kamen da raus und hatten das Gefühl, wir hätten denen auch geholfen, diese Krebs-Geschichte zu bewältigen, obwohl wir da ja nur Theater gemacht haben. Und das ist seltsam. Wo man merkt,

dass dieser Bereich Wohnung - ein geschützter Raum, der Intimität und Nähe ermöglicht, aber auch schützt - wenn man da eindringt, dass das Konsequenzen hat.

J.Z.: War das dann so, als würdet ihr solche Geschichten lieber gar nicht mitbekommen wollen?

T. R.: Wir hatten zwei Schauspieler, die damit sehr gut umgegangen sind, die diese intensive Erfahrung geschätzt haben. Ich bin trotzdem eher der Distanzierte. Es gab dann auch die Situation, bei der man auf so einer Drogenparty gelandet ist und davor möchte ich meine Schauspieler eigentlich schützen.

J.Z.: Wie hat sich die Situationen geklärt?

T. R.: Wir haben das eigentlich ignoriert. Das war öfter, dass man so getan hat, als hätte man sie nicht wahrgenommen. Das ist ein bisschen so, wie wenn in der U-Bahn jemand sitzt, dessen Hosenschlitz offen ist und man einfach so versucht zutun, als ob man es nicht gesehen hat.

J.Z.: Ich möchte nochmal kurz auf die Wohnungen zurück. Was habt ihr da alles gemacht? Ihr habt zum Teil in den Betten rumgelegen. Was habt ihr noch alles der Wohnung angetan, was habt ihr benutzt?

T. R.: Es gab meistens ein Hauptspielort. Das war oft das Wohnzimmer, also der größte Raum der Wohnung, und ich sag mal ein Großteil der Aktionen war tatsächlich, dass einfach die Wohnung benutzt wurde. Es ist dann natürlich irgendwie etwas Besonderes, wenn man als Schauspieler plötzlich das Fotoalbum hervor holt, darin anfängt rumzublättern und anfängt zu erzählen: „Guck mal, hier waren wir da und da!“ Ich würde aber sagen, wir waren da eher konventionell, auf irgendeine Art und Weise. Das ist dann in der Küche, im Badezimmer und im Schlafzimmer, der Flur, also wenn es einen Flur gab. Der spielte immer eine große Rolle, als der Ort wo der Raumwechsel stattfand. Aber was ich eigentlich immer interessanter fand, war die Frage, wie ich die Wohnung mir einer anderen Bedeutung überschreiben kann. Zum Beispiel gab es am Anfang ein Ritual zur Wohnungstür, wo im Prinzip diese Wohnungstür zum heiligen Ort erklärt wurde, wo so ein Schwellenwechsel stattfindet. Das war ein Übergangsritual, bei dem es einen Unterschied macht, auf welcher Seite der Schwelle man ist. Was ich interessant finde an solchen Überschreibungen ist, inwiefern sich der Zuschauer, also der Wohnungsbesitzer, bezüglich der eigenen

Wohnung unter Umständen auch nochmal ändert. Das die mit einer Bedeutung aufgeladen wird, mit einer Geschichte aufgeladen wird, die zwar fiktiv ist, aber die Sicht nochmal verändert. Mir ging das nämlich neulich selbst einmal so. Wir haben eine Performance mit Legosteinen gemacht zum Thema Trümmerfrauen.

J.Z.: Im Deutschen Theater?

T. R.: Im DT, genau. Und da war eine Trümmerfrau, die bis nach Kriegsende genau in der Straße wohnte, in der ich ebenfalls lange gewohnt hatte. Die konnte zu jedem Haus etwas erzählen, das ist total krass. Ich habe da lange gewohnt und ich habe nie darüber nachgedacht, wie es hier wohl aussah zum Kriegsende. Und plötzlich läuft man an einer Straßenlaterne vorbei und weiß, das ist die Straßenlaterne, an der der Soldat mit dem Schild „Ich war zu feige meine Vaterland zu verteidigen!“ stand. Und man merkt plötzlich, dass dieser Ort Geschichte hat. Seitdem ich mit dieser Geschichte vertraut bin, seh ich den Ort anders. Ich weiß nicht, ob das bei den Zuschauern wirklich geglückt ist, aber der Versuch war da. Es ist interessant, wie dann die Wohnungsbesitzer auf so was reagieren. Manchmal reagieren sie mit einem Lachen, bei dem man merkt, dass ist denen irgendwie peinlich; manchmal mit so einer großen Neugier; manchmal mit einem Mitspielwillen. Da passiert was mit dem Ort. Der wird irgendwie verändert; manchmal mit einer Bedeutung aufgeladen. Manchmal aber auch entweiht. Es gibt auch Sachen die man entweihen kann; Sachen, die einem selbst total wichtig sind und mit denen dann total banal oder banalisierend umgegangen wird. Zum Beispiel gab es ein Klavier. Da hat sich dann der Schauspieler drangesetzt und hat was auf dem Klavier improvisiert. Was wir vorher nicht wussten war, dass an diesem Klavier nur ein Familienmitglied spielen durfte und sonst niemand. Es war natürlich für den ganz schlimm, dass das so benutzt wurde. Und der Spieler dann auch noch Sowa drauf spielt.

J.Z.: Spannend. Das wäre interessant zu wissen, ob Gastgeber immernoch daran denken. - zum Beispiel bei der Sache mit dem Klavier.

T. R.: Ja das dachte ich auch. Man hätte eigentlich danach die Leute einmal befragen müssen.

J.Z.: Dann würde ich gern wieder auf die Zuschauer zu sprechen kommen.

T. R.: Genau – was für Zuschauer das waren. Wir haben in einer Studenten-WG in

Berlin gespielt, das war die Premiere. Das war das Schlimmste! Die Premiere war schrecklich, weil da hatten uns Theaterwissenschaftler gekauft, mit Forschungsgelder vom Forschungsschwerpunkt Kulturen des Performativen. Die haben das quasi als Forschungsveranstaltung gemacht. Da saßen zwanzig Leute die so drauf waren: "Ach wisst ihr, wir haben schon alle mögliche Performances gesehen. Na wollen wir mal gucken, was das jetzt ist." Und die haben das natürlich nur unter diesen wissenschaftlichen Aspekt gesehen, wie jetzt hier Performance neu definiert wird. Das war irgendwie voll doof. Dann waren wir bei Studenten-WGs von Leuten, die einfach gesagt haben: „Wir machen ne Party!“ Das waren ganz unterschiedliche Studenten - nicht nur Theaterwissenschaftler – die dann auch wirklich ganz viele Freunde eingeladen haben. Da war das eher so eine Atmosphäre von Tohuwabohu und viele Leute und Yeah! und Szenenapplaus und so weiter. In Spandau haben wir eine Aufführung gespielt, bei der tatsächlich drei Leute auf dem Sofa saßen. Ein Vater, eine Mutter – also ein Ehepaar – und die Oma. Und die haben das der Oma zum Geburtstag geschenkt. Die haben gesagt: „Na vor zwei Jahren hatten wir mal so einen Ziehharmonikaspieler da und dann haben wir gesehn 'Theater'. Warum nicht Theater?“ Und das ist natürlich eine ganz komische Situation. Die sitzen da und man ist dann so ganz privat und am Schluss so drei klatschende Leute. Das ist seltsam. Da war es ganz intim. Der Hund war die ganze Zeit vor der Tür, hat gebellt und wollte rein. Dann haben wir in einem renovierten Bauernhaus in Bayern gespielt. Das war auch sehr interessant, weil es im Prinzip gar kein Haus war, was als Wohnraum gemacht war. Die haben darin gewohnt, aber die haben sich das da so zurecht gemacht. Und das heißt, man die ganze Zeit in diesem Gebäude, verteilt gespielt. Und das ist natürlich was ganz anderes, wenn man in einer Wohnung ist und nur die Tür aufmachen muss und denn stehn da die Leute und denn macht man die Tür wieder zu. Die Zuschauer waren die ganze Zeit unterwegs. Das war ein Ehepaar, die sich das selbst zum 44. Geburtstag geschenkt haben. Die arbeiten beide in München, sind wohlhabend, aber sehr bodenständige Leute. Das war auch mit Biertrinken und einer ganz herzlichen Atmosphäre und „Bleibt doch noch ein paar Tage“ und so. In Basel in der Schweiz, haben wir in einer Villa gespielt, wo sehr kunstafines Publikum vertreten war – sehr wohlhabende reiche Leute, die ein sehr schönes Haus haben auf – also die Baseler sagen dazu „Goldhügel“ weil da die ganz Reichen wohnen. Die waren ganz seriös interessiert daran. Die sind zum Beispiel auf diese eher performativen Sachen weniger eingestiegen; die haben sich eher für die Geschichte interessiert und ob das schauspielerisch gut war. Was hatten wir noch? Wir hatten eben diese komische

Situation im Harz, in Nordhausen war das, wo dann diese Drogenparty war. Das waren aber nicht 20-Jährige. Die waren um die 40 Jahre alt. Das waren ungefähr zehn Leute. Die waren null kunstinteressiert, sondern die hatten das eher als so ein Event genommen. Da hätte auch eine Band spielen können. Ich glaub die haben sich auch was versprochen, davon, dass jetzt die coolen Theaterleute aus Berlin kommen. Die wollten irgendwie so partizipieren an diesem wilden Leben, was die sich davon versprochen haben.

J.Z.: Wie sind denn solche Leute auf euch aufmerksam geworden? Die werden sicher nicht gezielt danach bei eBay gesucht haben, oder?

T. R.: Ja, das war auch wirklich wichtig vorher zu klären, wie die Leute überhaupt erfahren, dass es Theater bei eBay gibt. Und wir haben einfach Glück gehabt. Wir haben Pressearbeit gemacht und denn gab es eine Zeitung – vielleicht die "ZEIT"? Oder "Der Spiegel"? - etwas, was von allen gelesen wird, die Medien machen. Und dann kam das Fernsehen, dann kam die "BILD"-Zeitung, dann kam die "Vogue", und so weiter. Also auch viele Zeitungen oder Sendungen, die gar nichts mit Theater zutun haben. "Morgenmagazin" z.B. meinten einfach, dass sei irgendwie eine lustige Geschichte und berichteten darüber. Und auf diese Art und Weise war das dann immer präsent. Man sieht das ja dann an den Klicks im Internet, wieviele Leute sich das Angebot angucken.

J.Z.: War es ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung, dass die Zuschauer sich mit den Figuren stark identifizieren konnten?

T. R.: Ja schon! Aber im Nachhinein würde ich vielleicht sagen, dass das gar nicht gut war. Dadurch wurde es auf eine Art und Weise zu nett. Deswegen würde ich im Nachhinein wirklich sagen: "Es ist nicht geglückt". Das war ein Experiment, aber für das, was wir oder ich herausfinden wollten, war es nicht geglückt auf eine gewisse Art und Weise. Da sind die Schauspieler immer ganz sauer, wenn ich das sage - die wollen das auch immer noch weiter spielen. Also die spielen das glaub ich auch demnächst nocheinmal auf einem Festival in Frankfurt/Oder. Ich sag da, ihr könnt das gerne machen, aber ich finds eigentlich nicht gut. Weil, das war damals ein Experiment; es ist gut, dass wir das gemacht haben, aber ich glaube, man hätte einfach noch krasser werden können; im Sinne von Grenzüberschreitung, im Sinne von "Wie kann man eine Wohnung anders benutzen als es gedacht ist?", "Wie geht man

mit dieser Intimität um?" und was Darstellungsweisen angeht. Es ist tatsächlich sehr Identifikatorisches Theater, wo ich denn auch sage, es ist ästhetisch nicht wirklich auf der Höhe der Zeit, gewesen. Das war ein bisschen, glaub ich, aus so einem Sicherheitsdenken heraus. Wir dachten, wir müssen in der Wohnung so auftreten, dass wir nicht rausgeschmissen werden. Das ist aber glaube ich Quatsch. Also es kann auch ein total interessanter künstlerischer Vorgang sein, wenn man rausgeschmissen wird, wenn es eine Bedeutung hat. Also wenn es nicht Provokation ist, sondern aus einem künstlerischen Sinn heraus entsteht. Und dann waren wir glaub ich zu ängstlich auf eine gewisse Art und Weise.

J.Z.: Hätte es sich da nicht angeboten, einen zweiten Teil zu machen?

T. R.: Vielleicht, ja. Genau. Vielleicht muss man das mal machen.

J.Z.: Du hattest schon gesagt, dass ihr verschiedene Versionen des Stückes erarbeitet hattet, je nach dem, wie die Wohnung geschnitten war. Hat sich das Stück im Laufe des Spiels noch anderweitig verändert?

T. R.: Das Eine hatte ich ja gesagt, dass es mit einer großen Version gestartet war. Wir hatten ursprünglich gedacht, wir machen vier Aufführungen und das wars. Dann war es so angefragt, dass man dachte: "Klar machen wir weiter." Und dann wurde aber das Stück immer kleiner, sodass das zum Schluss noch 2-3 Leute gemacht haben. Das Einzige, was dann vielleicht nochmal wirklich anders war, war, als wir dann auch in Tschechien gespielt hatten. Wir haben bei einem Festival direkt hinter der deutschen Grenze, gespielt. Und dann haben wir bei einem Festival in Prag drei Aufführungen gespielt. Da war die Situation, dass wir in Tschechien mit Simultanübersetzung gespielt haben. Das war glaub ich sehr interessant, weil natürlich so ein "Time-Delay" einsetzt. Die Leute haben Kopfhörer auf gehabt. Und die haben uns deutsch spielen sehen und mit Zeitverzögerung die tschechische Übersetzung gehört. Die Schauspieler haben natürlich auch immer an bestimmten Stellen warten müssen, bis der Übersetzer soweit war. Und das fand ich eigentlich ganz produktiv, da der normale zeitliche Ablauf von so einem Vorgang wie, ins Bad gehen und Waschen, in Einzelschritte zerlegt wird. Und plötzlich ist das viel langsamer und wird viel bausteinartiger gemacht, als normalerweise. Und das war interessant, da man gesehen hat, woraus denn eigentlich so ein Vorgang besteht. Der besteht nämlich aus verschiedenen Schritten, die choreografiert sind. Und das finde ich interessant. Das wäre vielleicht nochmal so ein

Weg gewesen. Das hätte man wirklich mal weitertreiben müssen.

J.Z.: Wo habt ihr auf den Festivals gespielt?

T. R.: Ja das hat das Festival dann versteigert, also verkauft. Das war auch in Privatwohnungen. Es gab immer wieder Anfragen, ob wir es denn nicht in der und der Firma spielen könnte oder in dem und dem Gemeindesaal, aber das wäre natürlich Quatsch gewesen. Das geht nicht, man musste dann ein Privatraum organisieren, in dem wir das dann spielen können.

J.Z.: Warum die eBay-Versteigerung? Weil es trendy war?

T. R.: Weil es trendy war und ich meine, das ist heute alles banal, aber damals war es irgendwie doch was Neues, dass man eine Handelsbeziehung mit jemanden eingeht, den man überhaupt nicht kennt. Mit jemanden, von dem man gar nicht weiß, ob man mit dem eine Handelsbeziehung eingeht, weil man bietet und aber nicht weiß, ob man es dann bekommt. Das war damals ja irgendwie auch was Schräges - diese Anonymität eines Vorgangs zwischen zwei Leuten. Das war auch die Zeit, als dann sowas wie Chat Thema war: "Wie, da sprechen jetzt zwei Leute miteinander, die sich überhaupt nicht kennen?" Was passiert eigentlich, wenn man aus diesem persönlichen Umgang miteinander herausgerissen wird und man fremd miteinander intim ist. Und das passte natürlich irgendwie zu unserem Thema, - wir als Fremde gehen in intime Situationen. Und das zweite, das war eben, dass wir dachten, das wär das neue Thema, aber es hat sich anders herausgestellt: Dieses Cocooning; dieses Einschließen in einen Kokoon und, dass man im Prinzip nicht mehr am öffentlichen Leben teilnimmt. Da kann man jetzt ganz groß anfangen mit der Frage „Was ist Öffentlichkeit?“ Was passiert, wenn diese Öffentlichkeit plötzlich verschwindet, weil man von Zuhause arbeiten kann? Was passiert, wenn man vom Computer über das Internet mit seiner Firma verbunden ist, und nicht mehr in die Firma gehen muss, wo man Kollegen trifft, wo man sich mit dem Chef auseinander setzen muss und es eine klare Trennung zwischen Arbeitszeit und Privatzeit gibt. Man kann sich Essen nach Hause bestellen, man kann sich Nudeln nach Hause bestellen; man kann alles vom Zuhause aus machen. Auf der einen Seite wird das Zuhause ein Schutzpanzer, wo man sagt, man muss sich gar nicht mehr dem aussetzen, damit konfrontieren; dass es eine Öffentlichkeit gibt, in der ich nicht bestimmen kann, wo ich meine Stimme erheben muss, wo ich mich mit anderen auseinandersetzen muss, wo politische

Auseinandersetzung stattfindet, wo es Streiterein gibt. Ich kann so in meiner Zufriedenheit für mich bleiben. Und auf der anderen Seite, dass dadurch natürlich das Zuhause plötzlich seinen Status verliert, den es von der bürgerlichen Gesellschaft bekommen hatte. Also zur Zeit der Aufklärung, wo man gesagt hat, ein Haus ist der Schutzraum des Individuums gegenüber der Gesellschaft. Im Mittelalter oder auch in der Renaissance, haben die Handwerker ihre Werksatt im Haus gehabt. Und das Haus, da hat eben nicht nur die Familie gewohnt, sondern auch die Hausangestellten, der Geselle und so weiter. Es war im Prinzip ein öffentlicher Ort. Und man hat nicht ein Zimmer für sich gehabt, sondern die Kinder haben unter Umständen auch mit den Eltern in einem Zimmer geschlafen. Diese Privatheit, das ist eine bürgerliche Erfindung, dass man sagt, das Individuum braucht seinen Freiraum, um sich entfalten zu können und seine Identität gegen die Gesellschaft abgrenzen zu können. Und in dem Augenblick, wenn man sagt: "Okay, die ganze Welt kommt zu mir in die Wohnung!", verliert plötzlich die Wohnung wieder den Status des Schutzraumes und wird selbst zum öffentlichen Ort. Dieses Theater, was ja ein extrem öffentlicher Vorgang ist, im Privatraum zu spielen, war eben so ein Experiment. Die Diskussion hat sich irgendwie ein bisschen in Luft aufgelöst. Vielleicht, weil die Konsequenzen doch gar nicht so dramatisch sind, wie man damals dachte oder vielleicht auch weil wir uns einfach daran gewöhnt haben.

J.Z.: Worum ging es im Stück. Ich weiß von einer Frau einer Agentur, die dafür zuständig ist, dass Leute sich in ihren Wohnungen wohl fühlen.

T. R.: Genau, eine Gemütlichkeitsagentur. Sie geht zu anderen Leuten in die Wohnung und hilft ihnen dabei, wenn sie sich irgendwie nicht mehr wohlfühlen in ihrer Wohnung – sie sozusagen Fremde in ihrem eignen Schutzraum sind, aus welchen Gründen auch immer. Mit Ritualen sollen diese Leute sich dann ihrer Wohnung wieder annähern. Sie selbst wohnt aber total authistisch – zieht sich total in ihre Wohnung zurück und hat keinen Kontakt nach außen; spielt quasi mit sich selber Schach. Im Prinzip das, was sie in ihrer Arbeit als positives Ideal verkörpert, verkörpert sie privat eben als negativ. In ihre Wohnung dringt nun jemand ein, der wahrscheinlich so eine Art Bertrüger ist. Er ist eine zwielichtige Figur, wo man bis zum Ende eigentlich nicht weiß, was der da eigentlich will. Während der Inszenierung, gibt es verschiedene Vermutungen, was der eigentlich ist und wo der herkommt usw. Es stellt sich aber dann später immer wieder heraus, dass die Vermutung nicht stimmen kann. Durch irgendeinen dummen Zufall gerät er in die Wohnung rein. Er gibt sich als Kontrolleur von der GEZ, von der

Gebührenzentrale, aus und in dem Augenblick wo er reinkommt, ist sie gerade den Müll runterbringen. Dann ist er gerade in so einer Situation, als sie wieder zurück kommt, dass er denkt: „Oh scheiße! Jetzt muss ich mich hier verstecken!“ und dann kommt er nicht raus. Also er ist immer in dem Raum, in dem sie gerade nicht ist - wie so ein Tür-Klapp-Boulevard. Und dann irgendwann merkt sie, dass da jemand in der Wohnung sein muss und fängt an mit ihm zu kommunizieren ohne, dass sie sich live begegnen und dann gibt es einen Moment, wo sie sich begegnen. Dann kippt das im Prinzip. Am Anfang hat man das Gefühl, er will raus, sie weiß es nicht, dann irgendwann weiß sie, dass da jemand ist, sie will ihn aber nicht gehen lassen, dann will er bleiben und sie empfindet das als Eindrängung und dann kippt das in so eine Psychohölle und - wie geht das Ende eigentlich? Ich hab vergessen wie das Ende geht.

J.Z.: Scheint ein eindrucksvolles Ende gewesen zu sein.

T. R.: Ja ich weiß nicht. Es war vielleicht so ein offenes Ende.

J.Z.: Gibt es noch Dinge, die ich nicht gefragt habe, die aber interessant sind?

T. R.: Was für uns mit am spannendsten war, war halt die Frage, wieviel die Leute eigentlich bereit sind, dafür zu steigern und zu bieten. Und wir hatten da wirklich überhaupt gar keine Vorstellung. Wenn man ins Theater geht, hat man in Berlin damals für eine Karte ermäßigt acht Euro gezahlt und wenn du zwanzig Euro zahlst, hat man aber schon viel bezahlt. Und wenn du jetzt sagst: "OK ich will nur so ein Theaterabend", dann hätte ja auch sein könn, dass die dreißig Euro bieten. Da gab es auch so Phantasien von 2000 Euro! Und es hat sich dann so dazwischen eingegliedert gehabt. Ich glaube zwischen 250 Euro und über 500 Euro. Und weil der Ausgangspunkt ja wirklich das Geld war, war das für uns auch irgendwie wichtig. Wir haben alle nicht wirklich was verdient, aber es ist irgendwie so, dass es sich legalisierte zum Schluss.

J.Z.: Dass es sich nicht so anfühlt, als hätte man es umsonst gemacht.

T. R.: Ja, und dann gibt es ja noch ein ganz eigenes Medium der Kritik, nämlich der Bewertung bei eBay. Der Käufer bewertet den Verkäufer. So eine Form der Kritik zu kriegen ist irgendwie super – es ist irgendwie so ganz direkt und es sind glaub ich nur drei Zeilen, die man da schreiben kann. Eben dadurch, dass man so nah mit denen zutun hatte, bekam man unmittelbar die Reaktion mit. Und das ist beim Theater nicht

so. Das ist glaub ich wirklich eine Qualität, eine Chance von Wohnungstheater, diese Nähe und Unmittelbarkeit für beide Seiten. Ich glaub das war kein Zufall damals, dass es so eine Welle gab von Wohnungstheater. Das glaub ich ist auch diese Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit. Das war eine Phase, wo die Medien entdeckt wurden. Also wo mit Video viel umgegangen wurde, Sound-Sampling usw. Und wir hatten keine Bühne, wir hatten keine großartige technische Ausstattung, allenfalls einen Kassettenrekorder war da dabei - Wie kann man trotzdem - oder wie kann man darin gerade wieder Kontakt zum Publikum suchen?

J.Z.: Super! Das wars von mir! Danke!

T. R.: Ja bitte!

2 Fragen an Zuschauende von *livingROOMS* : das *Zuhause*theater

Anm.: Die folgenden Antworten wurden unverändert übernommen.

J.Z.: Wie sind Sie auf *livingROOMS* aufmerksam geworden?

A: ein Bericht über Living Rooms gesendet und auf Ebay hingewiesen, dass man die Theatergruppe steigern kann.

B: wir haben irgendwo ne werbung gelesen

C: Zeitungsartikel, vermutlich Tagesspiegel

J.Z.: Was hat Sie dazu bewegt, ein Theaterstück in Ihrer Wohnung aufführen zu lassen? Worin lag Ihr Interesse / der Reiz dieser Veranstaltung?

A: Ich wollte zu meinem 40. Geburtstag ein Krimidinner selbst schreiben, (leicht größenwahnsinnig) und habe festgestellt, dass es nicht so einfach geht. Zeitgleich kam der Bericht über Living Rooms, das hat perfekt gepasst, Aufführung war auch noch am Geburtstag selbst. Ich wollte auch was Besonderes für meinen Tag.

B: mal was anders ausprobieren. man muss nicht ausser haus gehen

C: Wir hatten die Wohnung kurz zuvor gekauft, waren sehr stolz darauf, ich (F) habe Interesse auch an außergewöhnlichen Theaterstücken, wir haben gerne Gäste

J.Z.: *Zu was für einen Anlass haben Sie die Inszenierung ersteigert(z.b: zu einer Geburtstagsparty)?*

A: Der Anlass war mein 40. Geburtstag.

B: einfach so

C: Zum Freunde einladen, dabei haben wir die Kosten für die Aufführung auf die Gäste umgelegt (ca. 10 Euro pro Person). Das fand allerdings ein Pärchen trotz Vorankündigung befremdlich.

J.Z.: *Wie haben Sie sich auf die Inszenierung vorbereitet?*

A: Wir haben mit der Theatergruppe Kontakt aufgenommen, und technische Details abgeklärt. Übernachtungen im nahen Gasthof gebucht. Da bei dieser Aufführung 3SAT anwesend war, mussten wir uns noch kurz mit denen in Verbindung setzen. Ansonsten haben wir gar nichts vorbereitet. Kann man auch gar nicht, so wie es ist, ist es.

B: nichts besonderes

C: Vorgespräch mit dem Regisseur
Vorbereitung von Essen für die Bewirtung von Schauspielern und Gästen, es gab Suppe

J.Z.: *Wie viele Menschen waren bei der Vorstellung anwesend?*

A: Ca. 20 Personen, kann ich nach so langer Zeit nicht mehr genau sagen, können auch 22 gewesen sein.

B: 7 oder 8

C: 15-20

J.Z.: *Wie kann man sich die Wohnung, in der gespielt wurde, vorstellen*

A: Ein großes altes Bauernhaus, ca. 160 Jahre alt, dass wir renoviert haben. Kann man auf dem Film sehen.

C: Berliner Dachgeschosswohnung, ca. 135 m², kaum Wände, 1 separater Schlafzimmerraum unten, 1 nicht bespieltes Arbeitszimmer1 Etage höher

J.Z.: Welche Räume wurden bespielt?

A: Küche, Schlafzimmer, Gang und Wohnzimmer.

B: im wohnzimmer

C: Frei war die gesamte unter Etage (Wohnraum, Küche), gespielt wurde im Wohnzimmer, im Flur, im Schlafzimmer

J.Z.: Welche privaten Objekte wurden bespielt?

A: Küchenutensilien, die zum Frühstück verwendet wurden und unser Bett. Bitte den Film anschauen, da kann man es besser erkennen. Wie gesagt, ist schon ziemlich lange her.

B: keine

C: Kommode, Tische, Sofa, Bett

J.Z.: Gab es Bereiche oder Objekte, die nicht bespielt werden sollten?

A: Ich wollte nicht, dass unsere Schränke im Schlafzimmer geöffnet werden.

B: Ist zu lange her

C: Keine Vorgaben

J.Z.: Hatten Sie Sorge, dass etwas in Ihrer Wohnung

A: Nein, ich habe nochmal nachgefragt, wie das Theaterstück abläuft. Von daher hatte ich keine Sorge.

B: nein

C: nein

J.Z.: Wie würden Sie das Verhältnis zwischen den Spielern und dem Publikum beschreiben

A: Am Anfang distanziert, keiner der Gäste wusste was los ist und was denn da nun kommen würde. Die steigende Begeisterung war zu spüren, zum Schluss haben wir alle zusammen gefeiert.

B: war locker

C: gut, aber kein besonders enges Verhältnis

J.Z.: Wie empfanden Sie es, dass die Schauspielerin sich so verhielt, als würde sie in der Wohnung schon seit Jahren wohnen?

A: Theater, Theater. Habe ich ganz klar trennen können. Ich war sehr gespannt, wie sie es in meinem Beisein umsetzt. Und es ist ihr hervorragend gelungen.

B: war ok, machte es lockerer

J.Z.: Die Raumaufteilung von Zuschauerraum und Bühne war in livingROOMS nicht eindeutig gegeben. Hatten Sie das Gefühl, dass es die Illusion des „Als-ob“ gestört hat? Oder empfanden Sie das Spiel durch die Nähe besonders authentisch?

A: Die Raumaufteilung im Theatersinne von Zuschauerplätzen und Bühne war so nicht vorhanden, war aber trotzdem gegeben. Über diese Frage habe ich bis heute nie nachgedacht, denn für mich war das eindeutig. Ich habe vor vielen Jahren in einem kleinen Theater in München die Dreigroschenoper gesehen. Die Schauspieler hatten ihr Spiel auch nicht auf eine Bühne begrenzt, sie spielten überall. Als Zuschauerin war es neu, aufregend und meine Aufmerksamkeit wurde ständig zu 100 Prozent gefordert, da ich meinen Körper ständig neu ausgerichtet habe. Ebenso ging es mir bei Living Rooms.

B: weder noch. war eben was ganz anderes und das wusste man ja vorher

J.Z.: Empfanden Sie das Vorgeführte in einem gewissen Maße als etwas „Eigenes“?

A: im Sinne von meinem Geburtstagsabend. Die Theateraufführung findet nur ein einziges Mal in dieser Form statt, in dieser Umgebung, mit diesen Menschen. Einzigartig nicht Eigenes, im Sinne von Meins.

B: ja , es war ja eine private show

J.Z.: Was waren besonders eindrucksvolle Momente während der Vorstellung (positive oder negative)?

A: 1) Die Szene am Frühstückstisch. Plötzlich haben sich alle Kinder an den Tisch, also auf die Bühne gesetzt und unmittelbar vor Ort zugeschaut. Großes Erstaunen, dass der Mann seine Finger in das Nutella Glas steckt. „Das darf man nicht“ hat mir Valentin nachher erklärt.

- 2) Als die Schauspielerin unser Bett benutzt hat, und ich im Stillen gehofft habe, dass es das aushält.
- 3) Ich habe meine Gäste während der Aufführung beobachtet, das fand ich sehr schön, die Blicke, die Reaktionen, die Gesichter....
- 4) Alle Moment sind positiv besetzt, ich hatte keine negativen.

B: ist zu lange her

C: Der große personelle Aufwand, einschließlich Vorbesichtigung überraschte, das Stück selbst war schlüssig, überraschend, gut gespielt der Schauspieler öffnete eine Kommodenschublade, fand darin 3 Jonglierbälle und jonglierte locker mit ihnen

ein Buch, das sich der Schauspieler im Zuge der Vorführung griff, integrierte er spontan ins Spiel, das ist bei uns zu einem running gag geworden: Das Stück handelte von einem Mann, der versehentlich in einer Wohnung eingeschlossen wird und dann nach einigem Versteckspiel quasi zum Haustier der Bewohnerin wird. Den Inhalt des Stückes kannten wir vorher nicht. In der dramatischen Endszene ergriff der Schauspieler das oberste von einem herumliegenden Stapel wissenschaftlicher Bücher, schlug auf, las den Titel vor: "Die Geschichte der Haustiere" (o.ä.). Der Schauspieler selbst hatte Mühe, nicht laut loszulachen. Diese Szene war

der größte Erfolg des Abends, weil nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Schauspieler überrascht wurden, also quasi von ihrem eigenen Anspruch eingeholt wurden.

J.Z.: Hat sich Ihre Wahrnehmung innerhalb der Wohnung verändert (z.B. bezogen auf einen Ort, der im Stück eine relevante Rolle gespielt hat)?

A: So ein Detail hat es nicht gegeben. Das einzige war eine zeitlang das Nutella-Glas für die Kinder. Die haben noch oft davon erzählt, dass der da seine Finger reingesteckt hat.

B: nein

C: Nein, wir haben unsere Wohnung (zumindest den großen offenen Dachgeschossraum) bereits zuvor als eine Art Bühne wahrgenommen

J.Z.: Gab es während der Vorstellung Momente, in denen es Ihnen missfiel, wie die Spieler sich in Ihren Räumen bewegten bzw. wie sie mit Ihrer Einrichtung umgingen?

A: Nein, überhaupt nicht. Wie gesagt, ich habe gehofft, dass unser Bett das aushält, ansonsten keinen Moment.

B: nein

C: nein. Als leise Ironie über unseren großen Stolz auf die neue Wohnung habe ich (R) eine Szene wahrgenommen, in der der Schauspieler einen laufenden Rasierapparat rhythmisch leicht an eine Glastrennwand zwischen Küchen- und Wohnraum geschlagen hat und dazu sang: "Da-, Da-, Da-, Dachgeschoss, Da-, Da-, Da-, Dachgeschoss!" ...

J.Z.: Was gab es für Rückmeldungen von Ihren Gästen?

A: Kann man z. T. auf dem Film hören und sehen, es hat allen gut gefallen. Kann man als Gast danach überhaupt sagen, dass es einem nicht gefallen hat? Vielleicht war es für den einen oder anderen befremdlich, ich hatte aber keine Lust nachzufragen und darauf einzugehen.

B: gemischt, da das Stück etwas "strange" war

C: Durchweg positiv

J.Z.: *Wie lange hat Sie das Stück noch beschäftigt?*

A: Beschäftigt mich immer wieder, sogar heute nach 8 Jahren. Es war für mich ein beeindruckender Abend, liebe Freunde, neue Leute, neue Ideen, neue Impulse. Ich denke gerne an das Fest.

Das Stück selbst war gar nicht so vordergründig, alles drumherum war spannend. Also Theater zu Hause, in meinen Räumen, neue Energien, neue Stimmen, neue Menschen. In unseren vier Wänden. Ich gebe was von mir preis, die geben was von sich. Passiert so in einer Theateraufführung nicht, da gehe ich hin und konsumiere, gebe aber nichts von mir dazu.

Ich bin nicht direkt als Person ins Theaterstück involviert, es sind Dinge von mir. Wäre interessant, wie die Schauspieler dies sehen.

B: 2-3 tage vllt maximal

C: Einige Monate intensiv (mehrmals monatlich war der Abend Thema), heute noch gelegentlich

Wir haben das Stück bei ebay ersteigert, als einen unserer ersten Ebay-Deals überhaupt. Weil es sich für die Theaterleute um die zweite ebay-Runde handelte und der Medienrummel etwas abgeflaut war, haben wir das Stück zu einem Preis ersteigert, der die Kosten für die Schauspieler nicht decken konnte. Darüber haben wir (neben dem Event an sich) viel nachgedacht.

J.Z.: *Was ist für Sie die besondere Qualität von Theatern im privaten Raum?*

A: Die besondere Qualität ist das Einzigartige, das Neue, das Unbekannte, die Spannung. Was kommt auf mich zu? Was bin ich bereit, von mir zu geben, wie flexibel bin ich? Welche Menschen kommen zu mir? Kann ich was mit dem Stück, den Schauspielern anfangen? Wenn ich ins Theater gehe, bin ich nur als Zuschauerin gefragt, keinen interessiert was ich denke, was ich tue, wer ich bin. Kritiker glauben zu wissen, was an einem Stück gut oder schlecht ist. Kritiker beurteilen Schauspieler. Was ich als Zuschauerin denke, will keiner wirklich wissen.

Hier dreht sich der Fokus auf die Umgebung, das Vorhandene. Auch hier wäre die Frage an die Initiatoren interessant, wie sie es sehen. Ich habe bei einem Besuch im Theater keine wirklichen Erwartungen. Ich gehe davon aus, dass jeder Beteiligte jeden Tag sein Bestes gibt. Dann kann ich – ganz allein für mich – entscheiden, ob es mir gut gefallen hat oder nicht.

Ich habe im Residenztheater in München von Lion Feuchtwanger „Erfolg“ gesehen. Die Aufführung würde im Spiegel zerrissen. Der Spiegel ist eigentlich eine Zeitschrift, die ich gerne und viel lese. Mir hat das Stück sehr gut gefallen, der Kritiker kam einfach nicht aus Bayern und hat die Botschaft nicht verstanden. Feuchtwanger hat schon vor mehr als 100 Jahren gefordert, dass die Bayern einen großen Zaun drumherum ziehen sollen und Eintritt dafür verlangen. Das beschreibt für mich am besten die etwas arrogante, aber absolut liebenswerte Art der Bayern. Nicht falsch verstehen, ich bin in Bayern geboren, aber jeder Menschenschlag, jedes Gebiet hat seine ganz besonderen Eigenheiten. Ich schweife von der Antwort ab, mir ist aber wichtig, den Unterschied hervorzuheben. Der Unterschied zwischen Theater im Theater und Theater zu Hause. Ich agiere völlig anders, meine Initiative wird gefragt.

B: macht es eben besonders. man hat seine eigene private vorführung und muss nicht ausser haus gehen

C: Kristallisationspunkt für Gästebewirtung, mal sehen was andere aus den Räumen machen, nicht etablierten Leuten und Methoden eine Chance geben.

3 Interview Philippe Goos vom 21.05.2012 in Hannover

J.Z.: Kulturfiliale Hannover. Gibt es das Kollektiv eigentlich noch?

P.G.: Ja. Jetzt gerade machen wir das nächste Projekt, dass im August hier in Hannover Premiere haben wird. Und wir haben von der Kulturstiftung den Doppelpassantrag bekommen. Das ist eine Förderung von einer freien Gruppe mit einem Stadttheater zusammen über zwei Jahre.

J.Z.: Das ist ja schön.

P.G.: Ja. Super, mit Schwerin. Es sind 17 Gruppen, die das bekommen haben. Wir sind eine von denen. Das ist ziemlich fett

J.Z.: *Wer ist denn das alles – Kulturfiliale? Wie habt ihr euch zusammengefunden?*

P.G.: Zur Zeit sind es Nils Zapfe, Ramona Rauchbach, Marco Štorman und ich. Gegründet haben das Ursula Bergmann, Anna Holz, Miriam Reimers, Marco, Ramona und ich. Es hat sich einiges verändert. Marco war Regieassistent am Theater und ich war Schauspielschüler in Hannover. Es gibt immer eine Kooperation im 3. oder 4. Studienjahr. Das war bei uns „Kick and Rush“. Da haben wir mitgewirkt und da haben wir gemerkt, wir können gut zusammenarbeiten. Wir wollten mehr machen und erarbeiteten einen Monolog für die Hochschule. Wir haben aber gemerkt, dass wir da irgendwie keinen Bock drauf haben. Haben dann vom Theater ein Angebot bekommen was in der Cumberlandischen Galerie zu machen. Das war „Nipplejesus“, was wir abgelehnt haben, was ich aber später dann gemacht hab und immer noch erfolgreich spiele. Auf den Monolog hatten wir nicht so viel Lust. Wir sind dann zu den Themen Woyzek gekommen, von da dann ausgehend Mörder, so die düstere Seite des Menschen. Ich hatte zu der Zeit einen Artikel im "Spiegel" gelesen über einen Triebtäter, der mich fasziniert hatte, weil ich mich fragte, wie kann das sein, dass das einem Menschen passiert. Was geht in einem Menschen vor, dass solche Taten auslöst? Man denkt, man hätte alles gesehen. Du kennst alle Filme. Dich überrascht da nichts mehr. Dann les ich diesen Artikel und denke, dass gibt es nicht, dass es sowas gibt im Menschen. Ich will nicht ins Detail gehen: Das fing an mit Tieren. Dann hat er mehrere Frauen vergewaltigt und anschließend auch getötet. Das hochinteressante daran ist, dass er selber darum weiß. Er ist ganz reflektiert. Der Spiegelartikel war übertitelt mit „Ein nützlicher Mörder“, weil er selbst in Maßregelvollzug sagt: „Ihr könnt mich alles Fragen. Ich erzähl euch alles. Aber lasst mich nie wieder raus, denn ich merke, dass es in mir drin ist. Und sobald ich raus bin, mach ich weiter. Ich weiß auch, dass es schlecht ist, dass es böse ist!“. Diesen Widerspruch fanden wir sehr faszinierend und haben von dort ausgehend eine eigene Figur entwickelt, die in meinem Alter ist. Wir haben uns gesagt, wir machen nichts, was uns schon passiert ist, so wie bei ihm. Das kann man nicht leisten, das kann man nicht erzählen. Die Figur ist eher ein junger Mensch, der merkt, dass er das Potenzial in sich trägt. Und auch darunter leidet. Die Dämonisierung bei solchen Menschen passiert ganz schnell. Was macht man mit denen? Wegschließen? Man vergisst eigentlich, was das für ein immenser Druck ist für die Umstehenden und für den Betroffenen

Menschen selbst. Um das zu erarbeiten, wollten wir nicht in einem Theaterkontext arbeiten. Wir haben uns erstmal eine Wohnung gemietet und haben das Konstrukt gemacht, dass die Figur sich über eine Zeitungsannonce, Leute zu sich einlädt und ein Geständnis ablegen will, nämlich: „Hört mal, ich geh bald drauf und mach irgendetwas!“ Über diese Veröffentlichung versucht er diesen Trieb zu bekämpfen, was natürlich nicht klappt. Über dieses Projekt hat sich die Kulturfiliale gegründet, wobei die damals noch nicht so hieß.

J.Z.: Ok.Ihr hattet die Idee für ein Thema und habt daraufhin ein Kollektiv gegründet.

P.G.: Das hatten wir gemacht. Dann haben Marco, Ramona, Miriam mit Holger Büler, einem anderen Schauspieler, ein anderes kleines Projekt gemacht und in der Zeit entstand das eigentlich. Die Grenzverschiebung: Wo hört Theater auf, wo fängt es wieder an und wo fängt die Realität an?. Es gab in dieser Privatwohnung nur 10 Zuschauer. Es gab eine Dramaturgie, aber die meisten Texte waren improvisiert. Wo hört eine Theaterverabredung auf oder wo fängt sie an? Wie weit kann ich Schutzräume verschieben oder Grenzen ausweiten? Das ist es, was uns brennend interessiert. Aus diesen Erfahrungen ist das Projekt „Eintagsfliege“ entstanden, in der Innenstadt mit Holger, der sein Hausstand versteigern wollte. Wir wollten uns selber eine Grenze geben, um uns besser bewegen zu können. Wir mussten uns dann ein paar Eckpunkte festlegen: Wie soll das aussehen, was wollen wir machen? Wir wollten uns eine konkrete Grenze stecken um genauer arbeiten zu können.

J.Z.: Worum es in „Still , alles still“ geht, hast du jetzt vorweg genommen. Magst du darauf noch näher eingehen?

P.G.: Das war einmal diese Grenze mit dem Privaten. Das die Figur was zu essen angeboten hat, um eine lockere Atmosphäre zu schaffen. Die 10 Leute sind versetzt gekommen. Nicht so wie im Theater, sodass die erste Verabredung schon gebrochen ist. Bei dem Abend gab es eine Eintrittskarte über die Zeitungsannonce und es gab diesen geheimen Treffpunkt. In der Zeitung war der Abend als Theater gekennzeichnet. Man konnte da anrufen und den Ort dann erfahren, an dem man sich trifft. Das war aber noch nicht die Wohnung. Von dem Ort wurden wir gebrieft. Das heißt also, dass jeder Zuschauer schon einen anderen Erfahrungswert hatte.

J.Z.: Dann war das ja so Schnitzeljagd-Style.

P.G.: Ja, genau. Hat aber nicht so den Unterhaltungswert. Das mit der Wohnung ist aber zu einer unserer Prinzipien geworden. Wie sensibilisiere ich für den Alltag? Ich erhebe das gar nicht in den Status einer Kunst, im Sinne von Ready-Mades, sondern wie sensibilisiere ich für das, was schon da ist. Das war im Gang zur Wohnung schon angedeutet. Und wie gesagt, haben die Zuschauer einen unterschiedlichen Erfahrungswert. Das heißt der dritte Zuschauer, kommt schon in eine Situation mit Zuschauern und dem Spieler und weiß nicht, was da schon gelaufen ist. Warum liegt da schon ein Toast auf dem Boden? Das war der erste Versuch eine lockere Atmosphäre zu schaffen. Das hat aber nicht ganz geklappt, also die Figur hat versucht eine Party-Atmosphäre zu schaffen mit Toast-Hawaii. Wobei viele Leute, ohne zu wissen worum es geht, keine Lust mehr hatten da reinzubeißen, obwohl nichts war. Das war niemals Geisterbahn. Das war „nur“ ein Besuch bei einem jungen Mann der in einer Wohnung sitzt, mit einer Stadtkarte an der Wand, wo 1-2 Fähnchen an der Karte hängen. Das wäre die einzige Assoziation, die man mit einem amerikanischen Massenmörder haben kann.

Wir versuchen auch die Leute auf sich zurück zu werfen. Dass jeder seine eigene Erfahrung hat. Das ist im normalen Theaterkontext auch so, aber das wird bei uns nochmal anderes animiert. Es simuliert eine Beeinflussung. Wir waren natürlich im Dialog. Das sind Sachen, die kann man nicht vorher proben oder provozieren. Ich kann keine Antwort von dir provozieren. Das ist immer noch, mehr oder weniger, dein freier Wille. Mein Verhalten entspricht dennoch einer Dramaturgie, egal was du sagst. So passiert jeden Abend das gleiche im Prinzip. Es war immer so, dass er versucht eine gute Stimmung zu provozieren, dass er darüber in eine Unsicherheit gekommen ist, in einer übermäßige Lockerheit, in ein erzählendes Ich, dann abgebrochen, wieder neu angefangen, bis zur Katastrophe, dass er behauptet, alle wären gegen ihn. Das hat, bei den Zuschauern, verschiedene Dinge ausgelöst. Leute, die in einer Abwehrreaktion waren bis hin zu einigen, die mir in die Küche nachgegangen sind, um mich zu umarmen. Eine alte Frau, hatte das so beklemmt, dass sie dachte „Wo ist der Staubsauger, damit ich die Krümel weg saugen kann?“. Das finde ich ganz bezeichnend. Ein Teil unserer Performance ist ein Nachgespräch. Das war noch mehr das, was wir wollten, als vor der Performance, weil da ganz viel mit den Leuten passiert ist. Wo man weiß, wie funktionieren meine eigenen Prozesse, wenn ich diesen Spiegelartikel lese, wenn ich im Alltag auf so eine Situation treffe. Die meisten Leute würden am liebsten die Krümel vom Boden fegen. Das finde ich symptomatisch. Leute die sagen: "Bis hier hin und nicht weiter" und sich dann in ihre kleine Welt.

zurückziehen wollen.

J.Z.: *Aus Verlegenheit*

P.G.: Das ist eben sehr schön. Sodass jeder seine Verhaltensmuster gemerkt hat und wir darüber in den Austausch gekommen sind. Das war sehr schön. Das ist ein großer Bestandteil. Dass man sich einmal selber spiegelt. Wir wollen keine Dramatherapie. Das mögen wir gar nicht. Die Möglichkeit der Auseinandersetzung ist uns wichtig.

J.Z.: *Was war das für eine Wohnung, in der ihr gespielt habt?*

P.G.: Das war eine Privatwohnung. Marco hat da drin gewohnt, war aber schon ausgezogen.

J.Z.: *Die war also aktuell nicht mehr bewohnt.*

P.G.: Die war nicht bewohnt, wurde aber von Ursula so eingerichtet, dass sie bewohnt wirkte. Die war bis ins Detail gestaltet. Wenn ich im Schlafzimmer die Schublade geöffnet hätte, dann wären dort Unterhosen geordnet. Auf der einen Seite hat man eine Theaterverabredung. Das ist ein Spiel. Dann verschwimmt die Grenze ganz schnell. Ich kann aber auch als Zuschauer eingreifen. Das „Bühnenbild“ verändern. Ich kann letztlich etwas über die Figur erfahren, wenn ich die Schublade öffne. Es ist da eine Frage, ob man sich das traut oder nicht.

J.Z.: *Haben das denn Leute gemacht?*

P.G.: Das kann ich nicht sagen. Ich war ja nicht immer im Raum. Es saß aber immer jemand von uns drin. Durchbrochen wurde das am Ende von einem Pizzaboten, der aus der Gruppe war. Die Eskalation kam durch sein Klingeln, das von außen unterbrach. Wir haben das eigentlich nur deshalb gemacht, weil das ein Impuls von außen ist, der spontan und unsteuerbar kommen kann. Es hat ja niemand eine Pizza bestellt. Irgendwas stimmt da nicht, denkt man sich. Der ist auch anonym. Es gibt so einen Dialog, der keinen interessiert, dafür ist der Bote dann da. Sowas wie: „Ich hab keine Pizza bestellt“ – „Ja das macht dann 10 Euro, Tschüss“, das wars. Der will sich nicht auseinandersetzen mit der Pizza. Und wer kommt sonst nach Hause zu dir? Also es sind Freunde und Nachbarn, Zeugen Jehovas. Das gäbe allerdings noch ein anderes Gespräch. Die GEZ wird auch kompliziert. Sonst kommt ja keiner.

J.Z.: Was hattet ihr zuerst im Kopf: Die Thematik oder den Ort im privaten Raum?

P.G.: Zuerst das Interesse für das Thema. Die Küchenphilosophie. Wir hatten auch den Luxus ein Jahr daran arbeiten zu können. Am Anfang stand der Spiegelartikel und die Faszination „Das Böse im Menschen“. Dann kam Material aus Büchern dazu, wie "Maßregelung von A bis Z" oder so, von einem Psychologen. Der hat Fälle von A bis Z aufgeschrieben für wissenschaftliche Betrachtung. Es geht hier nicht um Sensationsgier. Da denkt, man sich: „Das haben die sich bei RTL 2 ausgedacht“.

J.Z.: In diesem Buch sind solche Fälle aufgelistet?

P.G.: Die Gespräche mit denen. Wahnsinn. Es ist ein Arzt, der solche Fälle analysiert, von A bis Z. Wenig Frauen. Viele Typen. Mein Lieblingsfall war einer, der konnte nur onanieren, wenn er vorher eine Scheune angezündet hat. Das war sein Lustempfinden. Wie entsteht sowas? Was passiert da? Ist irre. Dann denkst du wieder an die schlechten RTL 2-Serien. Das hat sich doch jemand ausgedacht.

J.Z.: Wie habt ihr das Stück erarbeitet? Wie war euer Probenprozess?

P.G.: Davon ausgehend haben wir weitergearbeitet. Was hat das mit uns zu tun? Was ist die „dunkle Seite“? Was bedeutet das für uns? Wir wollen kein Gruselkabinett. Wir wollen ja keine Scheune anzünden. Uns interessiert dieser Druck, diese Belastung. Da arbeitet etwas in mir. Ich weiß nicht was es ist. Wir haben das versucht zu übersetzen. Zum einen auf mein Alter und haben dann Verhaltensmechanismen erarbeitet. Das was uns assoziativ dazu einfällt mal aneinander zu packen. Mach einfach mal den Mörder im Keller. Man improvisiert. Denn läufst du im Keller rum, ich als Schauspieler. Dann läufst du leer und pennst ein. Was auch dann passiert ist. Wir waren dann soweit, dass Marco unten war und man sich denkt: „Den bring ich jetzt um“. Die Erfahrung nehmen wir dann mit. Das ist ein Erfahrungshorizont für die Figur. Was hat ihn in Angst versetzt. Was war in der Unkontrollierbarkeit. Was war im Raum, was man nicht so genau benennen kann. Dann fangen wir an mit den Figuren in den Alltag zu gehen. Wir haben Spaziergänge gemacht. Ich als Sebastian. Was erzählt der, wenn der unterwegs ist? Was interessiert den? Was ist das für ein Typ. Was hat der für Ängste. Worüber kann der Lachen? Was ist sein Humor? Darüber entsteht ein Profil, ein Reaktionsmuster. Das ist ziemlich anstrengend. Aber in der Performance kann man auf dieses Muster wieder zurückgreifen. Es ist anders, als wenn ich denen was vorspiele. Da ist das so, dass ich alles improvisiere und keinen festen Text habe.

Nenne wir es mal Filterfundus.

Das ist die Rollenarbeit. Wir simulieren mit der Figur und Marco als Regisseur gibt danach Feedback. Marco meinte, es sei wie bei Frankenstein. Jeder schaut mit drauf und macht mit. Jeder hat zwar eine feste Rolle, wie als Regisseur, aber diese verlässt man dann auch, was sehr gut ist, was man auch öfter machen sollte, um besser in der Figur zu denken. Es ist toll, wenn man da in den Austausch kommt.

J.Z.: Ihr habt dann einen eigenen Verlauf konstruiert, der an dem Abend verlaufen soll.

P.G.: Es gibt eine Dramaturgie. Mit klassischen fünf Teilen. Es waren aber nur durch Zufall fünf. Ich hatte verschiedene Entwicklungsebenen. Am Anfang war dran, eine gute Stimmung zu schaffen. Dann musste die Figur anfangen von ihren Geschichten zu erzählen. Dadurch soll die Figur tief in sich hineingehen und sich in sich verlieren und die Zuschauer nicht mehr ganz wahrnehmen. Das sind solche Entwicklungsstufen von denen ich wusste, sie sollten passieren. Es gab aber nicht den Ablauf, dass man nach einer viertel Stunde dahin oder dorthin kommen sollte. Es ergab sich aus den Gesprächen und den Improvisationen.

J.Z.: Habt ihr das vorher geprobt?

P.G.: Wir haben diese Abende simuliert. Mit Testpublikum. Wir waren vorher mit der Figur schon unterwegs und Marco gab dann Regieanweisungen: Gehe mal hier hin, gehe mal dorthin. Das nehmen wir alles mit, um es an den Abenden zu erzählen. Doch gab es Punkte, an denen ich unabhängig vom Publikum handelte. An gewissen Stellen, war es egal, was der Zuschauer sagte, ich fasste dann alles als Angriff auf oder ich fasse das so auf als wäre es immer ein Befürworten.

J.Z.: In einer Rezension stand, dass man den Abend so gut steuern könne. Man könne durch Fragen das Stück steuern. - das ist aber dann ein Fehlschluss.

P.G.: Man kann das Stück steuern. Wenn man mit der Figur in einen Dialog tritt, macht man etwas, was kein anderer vorher gemacht hat. Die Abende sind ähnlich und niemals gleich. Der Verlauf ist immer gleich. Am Anfang wird versucht das Toast an den Mann zu bringen und am Ende wird eine Tür eingeschlagen. Alles, was dazwischen passiert, war an jedem Abend anders. Diese Entwicklungspunkte waren der technische

Zusammenhang für mich, doch bekommt man als Außenstehender davon nichts mit. Das ist das Gute. Das hat gut funktioniert. Bei dem, der die Kritik geschrieben hat, hat es funktioniert. Die Leute haben sich zum Teil auch mitschuldig gefühlt: „Was soll ich denn da machen?“. Das ist aber auch genau die richtige Frage mit der man aus so einem Abend herausgehen kann.

J.Z.: Ich würde mich nicht fragen, was man da machen kann. Das ist doch inszeniert.

P.G.: Das ist aber meist das Problem mit Theaterleuten. Wenn mir das Thema nicht gefällt, kann die Inszenierung noch so gut sein, es wird nie funktionieren. Wenn ich einen Film schaue und denke „Das ist inszeniert“, dann wird der Filminhalt niemals bei mir ankommen.

J.Z.: Ja also nichts desto minder weiß man doch, dass keine Gefahr von dir ausgehen dürfte.

P.G.: Eigentlich nicht. Trotzdem weißt du nicht, ob das echt ist, aufgrund der Entfernung. Es gibt genügend dieser Performances. Dennoch ist wegen der nicht vorhandenen vierten Wand und des unkonventionellen Spielortes und der Nähe zum Publikum, der Zuschauerraum nicht derselbe wie im Theater. Die Wohnung bleibt immer ein Wohnzimmer.

J.Z.: Habt ihr auch lange in der Wohnung geprobt?

P.G.: Ich weiß es gar nicht mehr so genau. Bei diesem Projekt ging es darum die Figur in der Wohnung aufleben zu lassen. Wie war sein Alltag? Wie hat der sich da eingerichtet? Was hört der für Musik. Ich war immer eine Stunde vor der Vorstellung in der Wohnung.

J.Z.: Wie war die Spielweise. Du kannst ja nicht so spielen, wie du es auf der Bühne tun würdest. Eine Herausforderung?

P.G.: Den angemessenen Ton finden. Die Lautstärke, die Art zu reden. Die Eigenarten der Figur, die sich von mir unterscheiden. Ein bisschen privates muss drin sein, um dem Geschmack zu verleihen. Das war eine anstrengende Zeit, aber auch sehr erfüllend. So eine intensive Zeit, hat man in acht Wochen selten. Das schaffst du nicht. Das kann man nicht haben. So intensiv, dass die Figur lebendig ist, dass man

Erinnerungen hat, die diese Figur hat.

J.Z.: Ist auch ein bisschen gruselig, oder?

P.G.: Ja. Ziemlich gruselig.

J.Z.: Wenn man die Authentizität haben möchte, dann hat man ja weniger Distanz.

P.G.: Bei dem Hochsitzprojekt* ist mir das ein bisschen passiert, dass man aus dem eigenen Erfahrungsfundus schöpft. Ich fragte mich: „Woher weiß ich das alles?“, „Woher kommt diese Information?“. Die Vorurteile über einen Schauspieler, der nicht mehr aus seiner Rolle rauskommt, bzw. diese Schizophrenie. Was bin ich und was ist diese Figur? Das war bei dem Projekt zumindest so, dass ich gemerkt habe, das ist hier etwas verschoben. Warum weiß ich, wie es diesem Typen geht. Woher weiß ich das so genau?

J.Z.: Obwohl es diesen Typen eigentlich nicht gibt.

P.G.: Wobei das ein Becken ist an Küchenpsychologie. Das war eher der depressive Charakter auf dem Hochsitz. Wo ich merkte, der Mörder ist weit weg von dem was ich mache. Ich bin weit davon entfernt ein Mörder zu werden. Die Depression und das was man darüber liest hat etwas Unkontrolliertes. Plötzlich ist es da und du weißt nicht warum. Wobei bei den Verhaltensmechanismen, den Schuh kann ich mir schnell anziehen. Es gibt eins unserer Lieblingsbücher „Grundformen der Angst“. Das ist ein Buch von einem Psychologen. Es ordnet den Menschen in vier grundlegende Kategorien ein. Das finde ich ganz toll. Du liest für den Sebastian den Schizophrenen und du merkst, dass er am ehesten passt. Aber das ist bei jedem psychologischen Werk so. Du kannst alles nachvollziehen. Du meinst dich darin wiederzusehen. Das war bei diesem depressiven Charakter ähnlich wie bei mir. Wieso passt das gerade so genau? Ich hätte nicht eine Sekunde daran gedacht, dass das bei mir sein könnte. Ich glaube auch jetzt noch nicht, dass ich es bin. Ich glaube auch nicht, dass ich es damals war. Aber plötzlich war da so etwas wie eine Depression. Da musste ich den Typen ein bisschen wegschieben. Die Anordnung war damals noch heftiger als in der Wohnung. Wir waren uns einig oder hochmütig, wir halten das eine Woche, 24 Stunden durch. Aber man wohnt in diesem Hochsitz da oben. Ist natürlich völliger Schwachsinn. Die Figur war auch da oben. Nicht das du was Falsches schreibst, du bist ja nicht von der Presse. Es war zu viel des Guten. Meine Grenzen waren erreicht. Ich kann nicht 24

Stunden in einem Bühnenbild existieren. Das war zu viel. Aber nichtsdestotrotz eine Erfahrung, die ich nicht nochmal machen möchte, in der Intensität, aber auch nicht missen möchte. Ich bin überglücklich, dass das passiert ist. Das ist das, wo man als Schauspieler denkt, das gibt es nicht, dass du das so nah an dich heranholst. Ich habe diesen Filter, den ich mir bei anderen Figuren auch versuche zu erarbeiten, dass ich den plötzlich nicht mehr loswerde. Das war schon echt faszinierend. Und das möchte ich noch zu der Theaterverabredung sagen. Wir hatten unten einen Container, wie einen Frachtcontainer. Das war unsere Kapelle oder was auch immer. Da waren Sitze drin. Da konnte man sich die Gespräche anhören, die oben im Hochsitz geführt worden sind. Unten war ein Flachbildschirm drin, der den Blick von der Figur auf den Platz wiedergab. Da hing auch unser Plakat „Unser Theater ist die Stadt“. Es waren genügend Leute oben drin, die so mit mir oder der Figur gesprochen haben, dass für mich keine andere Schlussfolgerung übrig war als, dass die dachten: „Da stirbt jetzt einer“ oder „Hier hat einer aufgegeben“. Die kämpfen dagegen an, schließen sich an oder versuchen aufzumuntern. Die volle Palette war dabei. Der Rest der Crew war unten und hat Gespräche geführt. Bei der „Wohnung“ war das Nachgespräch im selben Raum. Hier gab es den Turm, auf dem man zu der Figur hingehen konnte. Man hatte unten noch die Gespräche die man sich anhören konnte, wie ein Hörspiel im klassischen Theater. Man hatte Austausch mit den Leuten. Das ist das, was der Stadt fehlt. Einen Ruhe-Pol. Einen Moment der Entschleunigung in diesem Knotenpunkt des Konsums von der Hannover-Innenstadt. Eine alte Frau, die da oben saß meinte „Das was ihr hier macht, interessiert mich nicht. Ich will lieber schauen was die Banken hier so machen“, das war alles so wunderbar, die Vögel hier, das Fernglas. Wie sie da nach oben klettert und die Leute beobachtet. Wie so eine Bäuerin.

J.Z.: Ich hab es noch nicht ganz verstanden. Die Zuschauer waren sozusagen in der Rolle derer, die die Anzeige gelesen haben. Existierte diese Anzeige tatsächlich? Wie sind die zu diesem Stück gekommen?

P.G.: Die Werbung war für ein Theaterstück als solches kenntlich, hatte aber die Form einer Zeitungsannonce. Die haben da nichts weiter gespielt. Die meisten dachten, die gehen zu einer Theateraufführung. Da war ein Pärchen die saßen im Zuschauerraum und guckten sich das an. Die waren dann ziemlich umgekrepelt. Sie nahm irgendwann seine Hand, daraufhin habe ich dann die beiden auseinandergesetzt, also die Figur hat die auseinandergesetzt. Die hatten was ganz anderes erwartet. Für die Figur war das in dem Moment eine Art Verschwörungsgeste. Eine Annäherung die er

nicht einordnen konnte.

J.Z.: Warum sind die zu dieser Figur gekommen? Gab es da eine Story?

P.G.: Die Story war, dass diese Figur gemerkt hat, mit ihr passiert bald was. Ich kann den Text jetzt nicht genau wiedergeben. „Kommt zu mir, wenn ihr es wissen wollt“, in etwa. Die Geschichte ist, dass er sich Leute einlädt zu sich nach Hause per Zeitungsannonce, um sein Problem zu veröffentlichen. Das war die Rechtfertigung für die Verteilung der Eintrittskarten.

J.Z.: Ich hab mich vorher gefragt, wieviel wissen die über den Verlauf des Stückes?

P.G.: Die wussten nichts. Die wussten nur, im Wald passiert etwas. Wir hätten da auch eine Party feiern können. Das war aus der Annonce nicht erkennbar. Das ist immer ein bisschen zwiespältig. Du musst natürlich Werbung machen und du musst auch in der Presse eine Vorankündigung machen für ein Theaterprojekt. Wie bekommt man das hin, dass das so verschmilzt. Das war schon Teil der Performance. Es soll dich informieren, aber nichts vorwegnehmen. Gerade bei dem Hochsitz. Es war eine Installation, bei der du vorbeigehst. Es gab da keine Eintrittskarten. Was wir eigentlich für einen Optimalfall halten. Die klassische Vereinbarung mit den Eintrittskarten weichen wir gerne auf. Das wäre schon so ein Theatervorgang. Bei dem Sebastian in der Wohnung war das auch noch ein bisschen billig, wie von einem Reisediscounter. Oder bei „Trip“ war das auch so, dass wir Werbung gemacht haben, ohne zu wissen was es ist, mit Sätzen wie „The Reality in Pieces“, „Meet Yourself“. Da wusste keiner, was das ist. Wir haben nicht viel Feedback bekommen. Die Leute fragten, ob das eine neue CD sei. Die Leute dachten „Soll ich mal zu Saturn gehen und fragen?“. Gleichzeitig aber auch Flyer auf denen schon mehr draufstand. Diese Gradwanderung wollten wir haben. Die muss auch immer sein. Die müssen ja wissen, dass da was stattfindet, sonst kommt ja keiner. Das wär auch schade.

J.Z.: Hat sich das Publikum geändert? Es gab ja dann auch in der Presse Kritiken darüber. Dann war ja eigentlich das Geheimnis gelüftet, oder?

P.G.: Ja. Das hat uns ein bisschen geärgert. Das haben wir zu hoch eingeschätzt. Das ist auch gut, wenn man Kritik bekommt. Die können inhaltlich erzählen, aber das Erlebnis bleibt bei dir selber. Das ist bei anderen Theaterkritiken auch so. Du kannst zwar lesen was da war, aber du wirst es nie wirklich erfahren.

J.Z.: Kann ja sein, dass auf einmal alle Theaterwissenschaftler sagen „Ui, das ist was interaktives – da gehen wir hin“.

P.G.: Ja. Es ist schon interaktiv. Das war ja bei dem Hochsitz eins-zu-eins. Da hat jeder was anderes erlebt. Da kannst du keine Kritik schreiben. Du kannst etwas über den Aufbau schreiben. Da war jedem klar, da muss du selber hoch. Das was da oben passiert, passiert nur für dich. Das haben wir ja für einen Zuschauer gemacht. Das war völliger Wahnsinn. Wie viel Geld wir bekommen, um es an einer Person zu verpulvern. Aber es ist ja nicht verpulvert. Das ist Luxus. Da waren ein, zwei die mit Tränen bei „Tripp“ rausgekommen sind. Wir haben nichts gemacht um das zu provozieren. Das waren einfache Zuschauer. Da man selber so sehr auf sich zurück geworfen wird, was auch eine gewissen Mut fordert. Das ist nichts für jeden. Es gab ein Paar die haben das zu zweit machen wollen, nicht alleine. Das bringt aber nichts. Das war nicht für zwei ausgelegt. Du musst das persönlich private Erlebnis haben. Das ist mehr eine Zuschauerleistung. Sie müssen nicht so tun als wären sie in einer anderen Welt. Die gehen hin und wollen in eine andere Welt, wie sie es im Theater auch machen. Ich setz mich dem aus. Das ist die Eigenleistung.

J.Z.: Hattet ihr einen bestimmten Effekt, den ihr erzeugen wolltet?

P.G.: Das Zurückwerfen auf dich selber. Das "Sich-selber-spiegeln". Dass man ein Teil davon wird, ohne selbst spielen zu müssen. Dann die Auseinandersetzung mit dem Thema. Was für Seiten hat man selber, die man unterdrückt? Ohne den Therapiekreis. Wie geht man gesellschaftlich damit um? Wie geht man mit Druck um? Wie geht man mit Depression um? Das sind Ideen, die wir in die Figur einfließen lassen. Für welchen Studiengang hat sich die Figur entschieden. Das hört sich vielleicht banal an. Wurde der dann von den Eltern für gut befunden? Vielleicht merkt er halt im Studium, dass ist eigentlich gar nicht das, was ich machen will. Das war hier erneuerbare Energien, als wir da mit der Uni telefonierten. Da meinte der Professor, dass es tatsächlich vielen da so geht. Die wissen nicht, was die damit machen sollen. Die stehen unter einen tierischen Druck. Wenn dir die Figur das erzählt, dann bist du vielleicht schnell bei dem Thema. Wie weit darf ich nach eigenen Vorstellungen und Wünschen leben. Diese Schere in der sich ja jeder bewegt. Wird das schlimmer? Soll ich das machen? Das ist ja idealistisch immer die Aufgabe von Theater, sich damit auseinanderzusetzen. Sollte es zumindest sein. Kann auch unterhalten. Wenn man danach noch Gespräche hat, dann ist das super. Ich mag eigentlich keine Publikumsgespräche, aber in diesem Fall.

Es geht oft darum, wie macht man das mit dem Text oder wie probt man das oder wie wird man Schauspieler. Ich kann das nachvollziehen. Aber es wäre schon, wenn man da auf einem anderen Level einsteigen könnte. Das war bei unseren Publikumsgesprächen bisher immer der Fall. Es ging immer ums Thema. Das ist das was wir wollen.

J.Z.: Was gab es für Rückmeldungen? Du hattest die Frau erwähnt, die staubsaugen wollte. Was haben die Zuschauer besonderes rückgemeldet? Was war interessant bei den Anmerkungen?

P.G.: Bei der Wohnung war das so, dass die Leute dachten, sie müssten wirklich helfen. Sie wurden aus ihrem normalen Denken rausgebracht. Bei dem Hochsitz war das so, dass die Leute sich nichts vorzuwerfen hatten. Einer, der selbst in der Situation war, wie die Figur, der meinte, er würde sich umbringen. Da habe ich versucht, aus der Rolle raus, mit ihm zu reden, was ich natürlich nicht auffangen kann. Wir haben immer eine Schweigeminute abgehalten für diese Figur. Eine Schweigeminute mit Musik. Da war ein Opernsänger, der zu jeder Aufführung gekommen ist und in jeder Vorstellung für sich etwas entdeckt hat. Einer hat sich alles angehört. Eine war zum zweiten Mal da und wusste nicht, ob sie helfen sollte. Großartig waren zwei Mädels. Die waren wohl 15. Marco stand unten und hat mir per Telefon gesagt, wer als nächstes kommt. Da meinte er, die wollen zu zweit hoch. Das waren die Letzten für den Tag. Wir machten eine Ausnahme. Als die oben waren sagte eine: „Ich soll dich von meiner Mutter fragen, ob alles ok ist, ob du was brauchst, ob das zu kalt ist?“. Ich so: „Nee, alles gut“. Dann meinten die: „Wir spielen jetzt das Bohnenspiel“. Die hatten ein Kartenspiel. Die hatten es geschafft, dass ich die Figur nicht aufrechterhalten konnte. Was großartig war. Was wir für Fragen aufgeworfen haben, da haben die die perfekte Antwort gegeben oder die haben das Ding gelöst. Das ist die logische Konsequenz. „Schnauze! Wir spielen jetzt dieses Spiel“. Ich hab mir daraufhin dieses Spiel gekauft und auch in der Familie verbreitet. Bonanza heißt das. Das kann man nur zu dritt spielen. Die wollten wegen diesem Spiel zu mir. Das war so herzerwärmend. Ich weiß leider nicht mehr, was die unten gesprochen haben. Das ist halt das Problem. Wir haben das nicht festgehalten. Die Dokumentation war auch nicht möglich. Jede Situation war anders. Es ist blöd zu zeigen, was andere erlebt haben. Die haben den Typen aus der Versenkung geholt. Das ist eben ein toller Moment für drei Leute. Das ist eben der Unterscheid zwischen 600 und 3 Leuten.

J.Z.:Das Wohnungsstück. Wie oft habt ihr das gespielt?

P.G.: Kann ich nicht sagen. Über ein bis zwei Wochen.

J.Z.: Hast du das Gefühl, dass sich das Stück entwickelt hat? Waren die Stimmungen gleich?

P.G.:Wir haben das in zwei Blocks gespielt. Klar. War jedes Mal anders. Es war nicht gebunden, wie im Theater. Die Themenfelder waren von der Art der Formulierung her anders. Es war ja nie so, dass ich einen fertigen Text hatte.

J.Z.: Gab es Situationen die sehr prägnant waren?

P.G.: Da gab es eine, die in der Wohnung hinterher gekommen ist und mich trösten wollte. Dieses Pärchen, die mir als Privatpersonen leidgetan hätten und im Nachhinein auch noch leidtuen, als ich die auseinandergesetzt habe, was von Seiten der Figur nur logisch war. Wobei das andere eher locker genommen haben. Bei dem Hochsitz, da war alles dabei. Sehr extrem war die letzte Besucherin, am letzten Tag, die aktive Sterbehilfe leisten wollte. Die das auch beruflich macht.

J.Z.:Aber die wusste doch, dass es Theater ist.

P.G.: Ich kann es dir auch nicht sagen. Ich hab da auch nichts mehr gesagt. Die Figur hat nur aus dem Fenster geschaut. Sie hat erzähl und erzählt, von sich und sie fragte mich, ob ich noch irgendetwas zurücklassen möchte. Und unten ist das riesen Plakat von uns: „Unser Theater ist die Stadt“. Die war auf jeden Fall sehr herausragend. Bei dem Hochsitz war das noch so, dass der ausgekleidet war mit Waldbildern. Die habe ich dann irgendwann verschenkt. Die Reaktionen waren auch toll. Einige waren geehrt, dass sie was mitnehmen durften. Die Frau mit der Sterbehilfe, was ich dann auch sehr gruselig fand, ich wollte ihr ein Bild geben: „Hier, ich schenke ihnen was“, das waren so 50 Bilder, so kleine. Sie so: „Na, das!“. Direkt. Direkt das Bild. Als wäre es von Anfang an klar, dass sie ein Bild mitnehmen kann. Das war gruselig.

J.Z.: Gibt es noch etwas Interessantes zu der Wohnungs-Produktion zu sagen, wonach ich nicht gefragt habe?

P.G.: Die Figur hat ja am Anfang Toast-Hawaii verteilt. Die Leute die meinten, dass mit dem Toast etwas nicht stimmt, wobei es dafür keinen Anhaltspunkt gab. Von wegen

das sei Menschenfleisch oder so. Dass da was nicht stimmt. Das absolute Gegenteil, war der Fall. Es war da, um gute Stimmung zu provozieren. Natürlich als jemanden der das nicht kann. Nicht einmal ging das thematisch in diese Richtung. Das war ganz schön, dass diese Stimmung schon im Raum war ohne das zu provozieren. Die Leute hatten schon eine Achtung davor. Das find ich toll. Jetzt mal exemplarisch an diesem Toast oder an dieser Frau, die aktive Sterbehilfe leisten wollte. Das zeigt schon eine solche Eigenleistung, die bei „Tripp“ schon großartig war. Bei dem Zug, der durch die Stadt ging, wo die Leute nicht wussten, was ist jetzt echt, was ist jetzt von uns. Das erstreckte sich vom Steintor bis in den Bahnhof. Die eine meinte: „Ich wohne schon seit 10 Jahren hier und ich bin hier noch nie so durchgegangen.“ Bei dem Projekt habe ich selber nicht mitgespielt, sondern Nils. Da war das so, dass der im echten Dialog mit Leuten waren und der Zuschauer hinten dran. Da sind Dinge passiert, die normalerweise nicht vorgekommen wären. So Sachen, wie der inszenierte Alltag. Wo das dramaturgisch so perfekt aussah. In einem Korb lagen Eier. Da weiß der Zuschauer, dass die von uns da reingelegt wurden und der spielt damit. Er gibt Leuten beim Ausschuchen der richtigen Lederjacke Tipps, die aber auch nicht von uns sind. Genau in dem Augenblick kommt die Frau zurück, der die Eier gehören. Der Zuschauer denkt natürlich, dass das alles inszeniert sei. Da wird später gefragt: „Was habt ihr denn da alles gemacht?“. Um ehrlich zu sein, wir haben da eigentlich nichts gemacht. Wir wollten am Anfang da ganz viel einbauen, aber haben solche Spieldinge rausgenommen. Wie blind gehe ich hier jeden Tag eigentlich durch die Gegend. Das war für alle großartig. Der andere Blick. Zum Beispiel das letzte Drittel hätte es gar nicht gebraucht. Die Erlaubnis durch einen Garten zu gehen und sich alles angucken zu dürfen. Da meinten einige „Das ist ja total krank. Wer denkt sich denn so einen Garten aus?“ Da haben wir nichts mit gemacht. Der war so. Das ist toll. Das man die Erlaubnis erteilt hat zu schauen. Da ist immer die Frage, was ist inszeniert und was nicht. Plötzlich wird alles inszeniert. Wir leben in einer Zeit, in der alles inszeniert ist, was auch ein Ansatz in dieser Arbeit war. Bin ich selber inszeniert? Wie präsentiere ich mich? Welche Frisur mache ich? Das war ja schon immer so. Nur heute ist es so, dass das alles festgehalten werden kann. Überall Kamera und Foto. Was ist natürlich, was ist Spiel? Deswegen haben wir als Vorläufer Computerspiele genommen, um das nochmal zu doppelIn. Man merkt, ich bin in einer Spielsituation, aber eigentlich ist es die Realität. Man fragt sich, was ist echt, was ist gespielt? Was ist eine natürliche Handlung. Wie weit erschaffe ich nur ein Bild von mir. Was ist authentisch? Was bedeutet das überhaupt? Wie weit bin ich sowieso schon von Bildern geprägt. In was

für einer Bilderwelt leben wir und in was für Bildern denken wir schon? Wie sehr alles ein Abbild ist. Man merkt wie sehr man darüber funktioniert. Hier die beiden da mit der Krawatte so, keine Ahnung was die wirklich machen. Du denkst ja in dem Bild, die sind im gehobenen Management oder sonst was und es reicht, wenn ich mir das anziehe und ich bin es. Ich glaube, dass es so reicht. Dafür ist aber zu wenig Kontakt, dass ich das herausfinden kann. Da waren sehr tolle Momente bei den „Tripp“-Proben. Allein das man in der Fußgängerzone steht. Stell dich einfach mal da rein und guck. Du wirst im Null Komma nichts angeguckt. Das darfst du nicht sein. Das funktioniert nicht. Das verstößt gegen die Vereinbarung. Die Vereinbarung ist: Ich geh von A nach B und habe Einkäufe zu tätigen oder ich entspanne mich von den Einkäufen und sitze irgendwo. Da gehört tatsächlich auch Mut dazu, weil du fühlst dich sofort unangenehm, weil man so rumsteht und nicht mitspielt.

J.Z.: Obwohl, wenn man sich das als Aufgabe setzt ist das leichter oder wenn ich den Auftrag von außen bekomme habe. Wenn ich das für mich so entscheiden würde, das schwerer fallen.

P.G.: Das wäre bei mir nicht anders. Woran liegt das, dass du diese Genehmigung brauchst? Wie weit ist man da schon in einem System drin? Was ich an Individualität mache ist ja schon gefressen. Das ist ja schon fertig mit einer Überschrift zu kaufen. Der Punk ist ja schon lange kein Punk mehr, weil er so ein Hemd trägt. Was kann ich da als Punk noch anziehen?. Es ist alles erklärt. So meinen wir. Wir tuen so als wüssten wir alles. Warum brauch ich diese Erlaubnis?

J.Z.: Weil man dann so einen Hauch von Rollenschutz hat. Man kann es vor sich rechtfertigen. Es hat ja eine Funktion.

P.G.: Aber eigentlich weil man in dem Moment die Rolle nicht spielt, die von der Konvention vorgeschrieben ist. Und es ist übrigens toll, wie die Leute das ausnutzen. Das finde ich großartig. Die einen so nach dem Motto „Hier ist es ja erlaubt zu weinen“. Das war auch der Satz, der da oben gefallen ist. Hier darf ich sein. Du sagst jetzt natürlich, das kann sein, wenn man da so einen Therapie-Turm auslegt. Das hat in dem Fall was davon. Das wirft auch ein Licht auf das, wie man sich draußen verhält. Oder was das bedeutet. Wenn man so einen Satz in einer Installation oder einer Theaterperformance sagt, als Zuschauer, was bedeutet das für die da draußen. Die

eine meint, das sei wie so eine Art Aquarium. Das ist auch eine totale Luxussituation.

J.Z.: Das ist auch das, was die Zuschauer bei X-Wohnungen zurückgemeldet haben. Die kamen da ja in verschiedene Wohnungen rein. Da meinten die halt auch, dass die nicht in der Wohnung alles detailliert angeguckt haben. Man darf nicht glotzen oder so. Dadurch kommt das ja, dass man so hübsche Sachen gar nicht wahrnimmt. Das man eben einen Theaterrahmen braucht um das zu dürfen. So ist das.

P.G.: So ist das.

J.Z.: Gut das war's! Danke für das Gespräch!

4 Interview Tanja Krone vom 30.05.2012 in Berlin

J.Z.: Maiden Monsters an. Wer ist das? Und wie habt ihr euch gefunden?

T.K.: Maiden Monsters ist ein Kollektiv aus verschiedenen Frauen mittlerweile, die sich vor 5 Jahren gegründet haben. Heute gehören offiziell nur noch Wanja Saatkamp und ich dazu. Also es sind nur noch zwei. Anfänglich waren wir mal offiziell zu viert und es hatte sich so ergeben aus einer alten Liaison sozusagen. Es gab mal zwei Leute, mit denen hatte ich mal vor Jahren schon Theater gemacht, in Hildesheim, damals Theater Mahagoni, so habe ich die kennengelernt. Also Albrecht Hirsche und Kathrin Krummbein. Das war so die freie Theaterszene Hildesheim, die sehr umtriebiger war. Eine von den größeren Gruppen war halt Theater Mahagoni und Wanja ist damals neu dazugekommen, weil wir uns übers Studium kannten und hier zufällig in Berlin waren. Und da haben gesagt, hier, wir wollen. Ich war fertig mit meiner Regieassistentenausbildung und mit dem Studium ja sowieso und hab dann gesagt: „So jetzt wollen wir mal loslegen! Schreiben wir mal einen Antrag! Bewerben uns beim Treibstofffestival in Basel!“ Das hat geklappt. Damals haben wir das erste Projekt gemacht, das hieß „Rockplastik“, wo es eben darum ging herauszufinden, wie kann man eigentlich in kürzester Zeit berühmt werden. Das haben wir ausprobiert. So ist das

ins Laufen gekommen. Das war gar nicht so geplant, dass das dann direkt weiterging. Aber es ging weiter. Im Laufe der Zeit hat sich das Personal doch ein bisschen geändert, weil doch die Projekte A) sehr groß angelegt waren und B) waren die immer sehr intensiv. Dadurch das wir immer so eine Zeitspanne von 4 – 5 Wochen, am Stück Theater gespielt haben, in denen wir behauptet haben, wir sind diese Band. Das heißt, man war irgendwie immer an, nie off. Das hat uns allen die Energien gekostet. Daher hat sich das im Laufe der Zeit verkleinert. Was ganz gut war erst mal. Was dazu geführt hat, dass wir jetzt so ein bisschen überlegen müssen, wie das alles weitergeht.

J.Z.:Ok. Wie kam es dann zu „X Wohnungen“?

T.K.: Es kam tatsächlich über private Kontakte. Weil einer unserer ersten Mitstreiter, aus der Schweiz, hatte dann mal „X Wohnungen“ aus in Istanbul mit-kuratiert. Das war ein persönlicher Kontakt und dadurch, dass der unsere Arbeit kannte, kam es dazu. Das war eben in Istanbul, 2008 glaub ich. Später in Mannheim, auch über Anne Schulz, die das kuratiert hat für Mannheim. Im Grunde, weil man sich kennt. Und weil die Leute jeweils unsere Arbeit kannten und uns gefragt haben, ob wir nicht Bock haben so was mal auszuprobieren. Wir hatten damals noch keine Erfahrung mit so was, direkt. Aber haben natürlich gesagt: „Klar, wollen wir wissen wie das geht.“

J.Z.: Und in was für Wohnungen habt ihr gespielt?

T.K.: Also in Istanbul haben wir gespielt in der Wohnung von Jeronimo. Man muss dazu sagen, das Ganze hat in Tarlabasi stattgefunden und Tarlabasi ist ein Viertel in Istanbul, was in der Zeit stark von Gentrifizierung betroffen war. Da kam so ein Broschüre raus, da ging es um Architekten und da wurde auch aufgezeichnet, wie das Viertel mal aussehen könnte. Ich hab das gesehen. Ich fand das recht schockierend. In dem Moment, indem du da hin gehst und die Leute kennenlernt und du denkst da die ganze Zeit „OK, es gibt Leute, die haben Pläne im Kopf. Die wollen das alles verändern. Damit habt ihr nichts zu tun. Also wenn es dazu kommt, dann seid ihr hier raus.“ Im Grunde fand eigentlich nur das statt, was in jeder Großstadt stattfindet, aber auch in Istanbul an verschiedenen Orten und Ecken stattgefunden hat. Einfach verschiedene Bevölkerungsschichten weiter raus drängt. Es findet ja so was wie eine Völkerwanderung statt. Dieses Viertel war davon direkt betroffen. Da fand „X Wohnungen“ statt. In einem Viertel, wo uns alle gewarnt haben, geht da nicht zu offenherzig durch die Straßen und passt auf eure Sachen auf. Wir haben uns da

eigentlich immer relativ sicher gefühlt. Interessant war, ich weiß nicht ob du schon mal in Istanbul warst, da gibt es diese riesige Einkaufsstraße und da gibt es parallel dazu ein riesen Boulevard, wo die ganzen Autos lang fahren und die musst du einfach überkreuzen und schon bist du in Tarlabasi. Interessant ist einfach, dass diese beiden Welten so nebeneinander liegen. Da hat eingekauft. Da war alles, was man so gebraucht hat in unserer heutigen Gesellschaft. Und dann ist da so ein zerrüttetes Viertel. Lange Rede. Wir waren ja bei Jeronimo. Das war scheinbar so ein Typ, da war so ein Verbindungszentrum. Ich weiß nicht, ob er sich das zur Aufgabe gemacht hat oder er war einfach der Vater dieses Viertels. So kam es uns vor. Der hat sich einfach viel gekümmert. Auch um die Kinder, die da so herumliefen und rumstanden, die ganze Zeit. Der hatten dort ein verhältnismäßig großes Haus. Also so drei Stockwerke. Er baute permanent an dem Ding rum. Wir kamen da rein und das Erste, was da stand, war ein altes Moped im Flur. Und diese Bude war voll, voll mit Allem. Der war so ein Sammler. Der hat alles gesammelt. Man ist da in zwei Wochen nicht wirklich durchgestiegen. Also sammeln war glaub ich seine Leidenschaft, aber auch sein Beruf. Der hatte noch ein paar andere Berufe: Schauspieler, Fernsehmoderator. Das war so ein Alleskönner und Allesmacher. Man nannte ihn den Vater vom Viertel. Der hatte wohl mal vor Jahren in Indianerfilmen mitgespielt. Der sah auch demnach aus. Jeronimo war auch nicht sein eigener Name, das war der Name aus einem Film. Man wusste nicht wer das war, aber das war ein super Typ. Wir haben uns morgens bei dem immer eingerichtet. Wir haben ihn aber auch kennengelernt und sind durch das Viertel gegangen und hat er hat uns Leuten vorgestellt. Er kennt alle. Der bunte Hund. Wir konnten bei dem auch machen was wir wollten. Es gab bei ihm so etwas wie ein Wartezimmer, wie beim Arzt. Das war total vollgestopft. Da stand eine Bar drin. Da war ein Tisch mit einer Bank und Stühle und Bilder ohne Ende und Figuren. Das war der Raum, den wir benutzt haben. Wir konnten auch den Keller mitbenutzen. Da war auch eine Toilette. Da war aber auch noch eine Baustelle. Er baute auch überall noch. Wir aber nur den einen Raum genutzt.

J.Z.: Hat er da alleine gewohnt?

T.K.: Er hat dort alleine gewohnt. Er hatte permanent. Die sind immer zu ihm hoch gegangen. Wir wussten nicht ob die jetzt dealen oder so.

J.Z.:Und in Mannheim?

T.K.: In Mannheim waren wir bei Frau Schraut in der Wohnung. Frau Schraut ist Historikerin an der Bundeswehr-Akademie in München. Schwerpunkt Gender-Studies. Also recht interessanter Zusammenhang. Wir haben uns wegen ihr, für die Wohnung entschieden. Inhaltlich kam die uns am interessantesten vor. Die Wohnung war so eine Maisonette-Wohnung. Mitten in Mannheim und in allen Richtungen gab es Fenster. Man konnte über die ganze Stadt gucken. Das war so modern eingerichtet. Aber vor allem war die Frau interessant.

J.Z.: *Wie war das mit dem Wohnungsfinden? Habt ihr einfach irgendwelche Leute angeschrieben? Oder gab es eine Ausschreibung?*

T.K.: Ob die Ausschreibungen machen, weiß ich nicht. Aber über Kontakte geht es dann weiter an andere Kontakte. Zuerst wird aber das Viertel ausgewählt. In Mannheim waren es sogar zwei bis drei. Die lassen sich eher so durchreichen. Diese sogenannten Multiplikatoren, von denen du dann immer noch auf weitere Leute kommst. Dann ist es meistens so, dass den Künstlern drei oder vier Leute vorgeschlagen werden. Dann kann man ein bisschen mitentscheiden. In Mannheim sind wir vorher hingefahren. In Istanbul natürlich nicht. Es wird dann schon geguckt, was man so nehmen kann.

J.Z.: *Was hattet ihr für Themen? In Mannheim ging es ja um Frauenbewegung.*

T.K.: Genau. Das ist ja auch eins unserer Themen. Weil Frau Schraut das so mit sich gebracht hat. Da wollten wir gucken, was kann man jetzt davon eigentlich lernen. Die Gender-Frage ist bei uns immer dabei, weil wir diese Frauen sind, weil wir diese Rockmusik mache, die natürlich erst mal sehr männlich besetzt ist; man automatisch damit zu tun kriegt. Für mich ist das nie so ein großes Thema gewesen. Ich finde das interessant, aber als ich angefangen habe Musik zu machen, hat mich das nie so tangiert, ist doch alles easy, ich werde doch hier akzeptiert. Bei der Frau Schraut haben wir das genutzt. Die konnte uns Sachen erzählen, die vor 1000 Jahren stattgefunden haben und vielleicht heute immer noch ihre Auswirkungen haben. Wir haben sie interviewt und auch gefilmt. Sie hat uns einen Abriss gegeben über die Frauenbewegung der letzten 800 Jahre. Was interessant für mich war, war das diese ganzen Dinge damals stattgefunden haben und immer noch passieren. Wo man an einen Punkt kommt, wo man sich fragt, ob das überhaupt noch gleichberechtigt ist. Ist es überhaupt so, dass wir nicht die gleichen Chancen haben? Also, dass sich da nichts

so wirklich manifestiert hat. Das liegt daran, dass die Frauen sich nicht selber zelebrieren. Das ist keine Festschreibung. Es wird nie gesagt oder dokumentiert, wir sind hier und können nun weitergehen. Sondern, es wird erreicht und weitergegangen, aber nicht entsprechend in der Öffentlichkeit aufgebaut. Man könnte jetzt sagen, wir haben erreicht, dass die Frauen abtreiben können oder wählen können. Dann könnte man ja auch sagen, an dem Tag wurde das gemacht. Abtreibung, das haben Frauen erkämpft. Und jetzt können wir von da an weitergehen. Das ist ihre Behauptung, dass sich Männer viel mehr diese Seilschaften machen. Wenn die was erreicht haben, setzen die sich ein Denkmal. Die treffen sich auch jedes Jahr wieder und feiern sich. Das war letztendlich unser Thema. Wir haben quasi in 10 Minuten einen Moment, indem sich unsere Besucher als Feministinnen selbst feiern. Frau Schraut war nie dabei, sondern die hatte so einen lustigen Schrank, da war so der Fernseher drin. Da hat sie dann immer ihre Abhandlung gegeben über die Frauenbewegung. Wir haben das dann immer so versucht auswendig zu lernen. Dann hatten wir Tomatenessig hergestellt. Das war etwas Traditionelles. Das muss ja lange Jahre vor sich hin gehen, damit der gut wird. Das war so symbolisch, jetzt trinken wir hier Essig, dann saufen wir uns das alles ein, was die Frauen hier schon erreicht haben. Die hatte so einen tollen Balkon, da stand ein Mirko drauf und dann hatten die alle noch so einen Zettel in der Hand, wo bestimmte Sachen draufstanden, die sie dann benutzen konnten oder auch nicht. Das war jedem selber überlassen. Parallel dazu spielte Wanja oben Schlagzeug. Wir hatten historische Kostüme an - Kostüme aus dem achtzehnten Jahrhundert, die dann zur Wohnung so einen Kontrast gaben. Man fragte sich ob wir aus einer anderen Zeit kommen. Aber das wussten wir selbst nicht so genau. Dann gab es da noch so eine interessante Frau, das hat die Schraut uns erzählt, das war eine Russin und war so eine enge Verbündete von Lenin. Die schrieb über die Frage: „Wie kann ich politisch sein in der Gesellschaft und gleichzeitig Frau sein und sexuelles Begehren haben?“ Sie beschreibt, wie sich das eigentlich ausschließt, dass die damit eigentlich hadert. Interessant war eigentlich, dass sie halt so eng mit der Macht verbunden war. Es gab wohl so einen Satz, den Lenin zu ihr gesagt haben soll: „Welcher Mann trinkt schon gerne aus einem benutzen Glas“ und spielt halt darauf an, dass eine Frau ihren Mann heiraten soll und bei dem bleiben soll und andere nicht begehren darf. Dieses Ding, wie kann ich als frau frei lieben und trotzdem akzeptiert werden und mich dennoch politisch einsetzen? Geht das zusammen? Das war jetzt mal so grob Mannheim

J.Z.: Wie habt ihr das vorher in der Wohnung proben können? Wie ist das entstanden?

T.K.: Wir waren eine Woche in der Wohnung. Das war ganz schwierig. Der Prozess war nicht sehr einfach. Das Thema interessiert uns so sehr, dass wir, es würde schwierig werden, dazu eine Distanz aufzubauen und daraus dann noch irgendwie Kunst zu machen. Es war so ein bisschen kompliziert. Ich erinnere mich an die Kompliziertheit. Im Nachhinein war das wie alles andere auch. Wir haben da eine Woche gearbeitet, man hat sich da verständigt. Mit ihr. Das war alles interessant, dann haben wir versucht dazu eine Form zu finden. Wie man damit umgehen kann. Da war sie selber gar nicht da. Die musste halt nach München zur ihrer Bundeswehrakademie. Wir waren da in der Wohnung und haben verschiedene Sachen ausprobiert.

J.Z.: *Ich find das erstaunlich, dass sie einfach die Wohnung so hergibt. Vor allem wenn das außerhalb der Aufführung ist*

T.K.: Das war auch nicht einfach. Sie war skeptisch. Sie hatte uns schon zwei mal gesehen. Das gab ihr das Vertrauen. Es ist komisch da drin zu sein und irgendwie nicht. Das ist wie ein Arbeitsraum. Alles was da drin ist, ist im Kunstraum. Wir haben da halt wirklich ein Schlagzeug reingestellt. Das war von uns reingebracht, sonst war alles da.

J.Z.: *Hatte sie da Vorgaben gegeben, was ihr nicht anfassen dürft?*

T.K.: Ja. Wir durften zum Beispiel nicht ins Schlafzimmer. Küche und Wohnraum waren eins. Den konnten wir benutzen und das kleine Zimmer vor dem Schlafzimmer und den Balkon. Eine Führung hätte man da nicht machen können. Es war auch nicht spannend. Unser Raum war am präsentesten. Der war nach allen Seiten offen. Die Wände waren voll mit Büchern, die haben wir auch benutzt. Man ist selber nach 3 Tagen daran gewöhnt, aber für andere ist das durchaus interessant. Die Leute waren von der Wohnung beeindruckt, aber auch von unseren Kostümen. Es war auch, glaub ich, eine kleine Überforderung für den ersten Moment.

J.Z.: *Für nur 10 Minuten.*

T.K.: Ja, für nur 10 Minuten. Die Texte fangen im 18 Jahrhundert an. Wir wollten auf die Französische Revolution anspielen. Wir wollten halt wissen, was ist mit Schiller und den Frauen. Sie konnte uns nur sagen, dass es dieses Gedicht von Schiller gibt „Die Glocke“. Da schreibt er über die Französische Revolution, da gibt es ja diese Zeile „Weiber zu Hyänen“ und damit meint er die Frauen in der Revolution. Das war auch

damals nicht gut angesehen als Frau an der Revolution teilzunehmen. Ich bin keine Schiller-Expertin, aber dass man was gegen das Mitwirken von Frauen in der Revolution hatte, fand ich heftig. Ich hatte immer gedacht, dass Frauen, die daran teilnahmen, cool sind.

J.Z.: Das ist interessant.

T.K.: Dass die den Männern Angst gemacht haben. Also auch den Revolutionären. Man würde ja jetzt denken, dass diese Revolutionäre so open minded wären. Dann bei der RAF war das schon ein bisschen anders. Da bei Schiller, da denk ich immer, das ist auch ein Spießler.

J.Z.: Das frag ich mich auch, weil Schiller ja so starke Frauencharakter geschaffen hat.

T.K.: Ja. Das ist natürlich auch Interpretationssache. Vielleicht hat der auch geschrieben, wie die Frauen gesehen wurden.

J.Z.: Vielleicht haben wir auch Maria Stuart ganz falsch verstanden.

T.K.: Hm. Stimmt. Man weiß es nicht. Man kann es sich aber so mal angucken. Ich wollte zum Beispiel Dantons Tod nochmal lesen, aus Sicht der Frau, damals. Wie wäre das, wenn das alles Frauen wären. Das man sich das nochmal durchliest und schaut, ob es da Verweise gibt. Diese ganzen Typen, die da ihre Rollenstücke geschrieben haben. Frauen haben damals keine Stücke geschrieben. Das sind alles so Sachen, die heute schlimm wären. Das ist aber auch 200 Jahre her.

J.Z.: Man weiß auch nicht, was die Leute in 200 Jahren über uns denken werden. Man kann das ja immer nur aus der Ferne betrachten.

T.K.: Da sieht man mal wieder, was das für eine Errungenschaft ist, was wir heute haben. Ich war mal in Mannheim auf einem Festival und eine hat mal geschrieben, dass die das ziemlich scheiße fand, was wir gemacht haben. Ich weiß nicht mehr warum. War keine gute Kritik. Ich hatte das Gefühl, die fühlte sich von dem Thema angegriffen. Ich bin jetzt Mitte 30 und natürlich gibt es junge Frauen, anfang 20, die dieses Thema total überschätzt finden. Also, dass man nicht drüber sprechen müsste. Stimmt. Ich anfang 20 hätte das auch total Panne gefunden. Die können das gar nicht nachvollziehen.

J.Z.: Weil wir sind hier mit den Vorteilen, die andere schon erarbeitet haben. Ich versteh das.

T.K.: Und dann zusehen, dass diese Entwicklung schon seit über hundert Jahren stattfindet. Es gibt Mann und Frau. Das wird erst einmal über das biologische Geschlecht bestimmt. Männer sind damals in Griechenland ins Theater gegangen und haben Theater geguckt und gespielt und sich politisch verständigt. Frauen haben das nicht gemacht. Ich kann da gar nicht anfangen zu sprechen, weil mein Kopf dafür nicht ausreicht. Das alles zu umfassen. Wir hatten halt eine bestimmte Rollenzuweisung. Ebenso die Männer. Und genauso Sklaven hatten auch eine bestimmte Rolle, könnte man jetzt sagen. Und dafür zu kämpfen - die Frau war erst einmal unterdrückt. Ich rede gar nicht im heutigen Kontext. Damals war das eben so, ihr bleibt Zuhause und kümmert euch und macht das Essen und ich gehe raus und mache die großen Geschäfte.

J.Z.: Das wurde halt nicht in Frage gestellt.

T.K.: Genau. Und wenn man das jetzt in Frage stellt, dann kommt: „Wozu denn das?“ Und das ist auch denen gar nicht vorzuwerfen. Genauso wie Sklaven auf einmal aufstehen. Da kann man sich ein Leben lang beschäftigen. Wie lange so ein Lebenswandel dauert. Und heute zu behaupten, alle haben das gleiche Sagen. Das stimmt halt einfach nicht. Auch wenn ich denke, mir geht es als Frau gut und ich bin einigermaßen selbstbewusst. Und dennoch bemerke ich Begrenzungen. Das hat erst einmal damit zu tun, dass ich eine Frau bin. Wenn ich in Gesprächen bin und etwas verlange, Geld zum Beispiel, dann versuche ich mich bestimmt zu verhalten, um mehr Geld zu bekommen. Darauf habe ich aber keine Antwort. Mach ich das so, dass ich einfach den Typen in mit performe Dann bekomme ich das, was ich haben will? Ob das die Antwort ist, weiß ich auch nicht. Ob es dann doch eine Quote geben muss? Die Schweden haben ihre Quote. Und es funktioniert. Das bei Filmfestivals eine bestimmte Anzahl Filme von Frauen gemacht werden müssen. Könnte man mal 2 Jahre ausprobieren. Es gibt im Bereich der Regie immer wieder Typen, die ganz schlechtes Theater machen, aber dennoch wieder angestellt werden. Vielleicht gibt es auch ganz viele Frauen. Ich weite das auch immer wieder auf. Ich weiß nicht, was die anders machen. Ich würde auch sagen, das ist individuell. Ich würde das auch anders machen. Ob jetzt Mann oder Frau, ist doch scheißegal. Dann habe ich aber Frau Schraut im Kopf, die immer wieder erzählt, von diesen Seilschaften. Vielleicht können

die das einfach doch besser. Dass die einfach untereinander Seilschaften bilden. Das ist vielmehr Gott gegeben, sag ich jetzt mal blöd. Dass das viele als Voraussetzung sehen für alles mögliche. Zum Beispiel denk ich da auch an „X Wohnungen“ in Mannheim: Die Frau die uns da angefragt hat, ist eben so eine Frau, die ich schon lange kenne. Letzt endlich ist das auch eine Seilschaft. Wir betreiben das anders. Nicht so sehr wie die Jungs. Vielleicht müsste man das einfach mal mehr machen. Das war auch der Ansatz in Mannheim zu sagen, ab jetzt ist das die Regel. Wir bilden Seilschaften. Wir können das ja anders nennen. Das ist halt immer so negativ besetzt. Im Grunde heißt das nur, dass man in Verbindung bleibt. Ich möchte nicht glauben, dass da die Mädels zu kurz kommen. Ich glaube die betreiben das weniger absichtsvoll. Wenn ich das nächste mal was höre für einen Theaterpädagogen-Job, dann sag ich, dass ich da eine kenne, die das gerade zu Ende studiert hat, die könnte das gut machen. Das man so was mehr im Kopf hat. Es ist oft so, dass wenn ich Leute vermittele, es ist egal ob männlich oder weiblich. Ich glaube aber, dass das zu selten unter uns stattfindet. Das war mal interessant. Ich traf mal eine Regisseurin aus Stockholm. Das ist mittlerweile eine Freundin von mir. Die habe ich mal kennengelernt bei so einem Workshop – tatsächlich so ein Feministen-Workshop, aber ganz lustig von so einer Gruppe aus Schweden. Und die fragte immer so, wo sind jetzt die Frauen, also die Regie-Frauen in Deutschland. Man müsste mal eine Studie machen, um zu gucken, wie viele es gibt.

J.Z.: Ich glaube aber, dass es mittlerweile es gar nicht mal so wenige gibt. Es scheint ein Trend zu geben junge Menschen an die Staatstheater zu kriegen. Da gibt es wohl gerade auch Frauen, die für die Presse ganz interessant wären. Ich glaube, dass das vor 10-15 Jahren noch um einiges härter war.

T.K.: Die Frage ist halt vom Verhältnis her. Ich bin mir mit der Quote auch nicht sicher. Warum nicht mal testen. Aber nur weil es eine Quote gibt, muss man nicht jede X-beliebige Frau nehmen. Du holst ja trotzdem die Leute, die gut sind. Das heißt ja auch, dass solche Leute existieren. Dann hab ich mal den Auftrag da mal nachzuschauen.

J.Z.: Wie war in Istanbul die Thematik?

T.K.: Die hat sich da ergeben. Wir wussten nicht genau, was das Thema ist. Wir sind da erst mal hin und haben versucht den Typen und die Wohnung zu verstehen. Das Thema waren die Kinder vor seiner Haustür. Es waren eben viele Kinder auf der

Straße und der Typ war eben der Daddy von allen. Dann haben wir dort Kinder gefilmt. Wir haben auch gefragt, ob wir das dürfen. Wir fragten uns, was ist deren Zukunft. Du siehst wie die leben, wie die wohnen. Die leben nicht wie Jeronimo in einem Haus mit drei Stockwerken, sondern in einem Raum. Da gab es ganz extreme Verhältnisse. Jetzt kommst du so von außen und denkst dir so „fuck“. Uns geht es so gut. Wie ist aber deren Perspektive. Das frag ich mich eh halt so oft. Und dann haben wir die Älteren befragt. Die dann so 15-16 waren. Da kam ganz oft, dass die in die Fabrik wollen. Wir haben das alles so mitgeschnitten. Wir haben dann so eine „Childcare“ aufgemacht. Kinderfürsorge oder so. Wir haben kleine Filme gemacht. Über Zukunftsversionen. Wir haben die Versionen der Älteren einfach den kleinen zugeschrieben. Dann saßt du halt als Zuschauer in dem kleinen Raum, von uns recht eingekesselt. Wir hatten auch so schlimme gefakte Adidas-Anzüge an. Dann in diesem Raum. Das war alles sehr klebrig. Die Zuschauer konnten sich einen aussuchen, den sie sich dann näher angucken durften. Dann haben wir einen Film gezeigt über die Zukunftsversion. Wir haben die dann drei Minuten alleine gelassen. Wir haben dann, bevor wir wieder reingegangen sind, eine Truhe auf den Tisch gestellt und dann gesagt: „Legen sie so viel hinein, wie ihnen die Zukunft dieser Kinder wert ist.“ Wir haben nicht gesagt, dass die Geld geben sollen. Wir haben das immer so offen gehalten, dass man hätte alles machen können oder auch nicht. Aber alle haben Geld bezahlt. Ich hatte das Gefühl die sind so froh, dass die jetzt mal Geld geben können. Wir waren die letzte Wohnung von insgesamt acht. Die Leute waren ziemlich knülle. Die haben so viel Elend gesehen, dass die gerne Abgabe leisten wollten. Dann haben wir also drei Tage das Geld gesammelt, meistens war es Geld und am Ende haben wir dann ein Kinderfest für die veranstaltet. Wir haben dann einiges für die gekauft. Kuchen, T-Shirts und auch so kleine Hefte. Man kam sich vor wie in Afrika. Ich hatte dann die Hefte verteilt, die standen alle um mich herum. Ich finde das erst mal komisch, wenn ich als Künstler, was an sich auch wieder ein Luxusstatus ist, denn dahin in die Ecken gehe. Mit Kunst den Kampf gegen das Elend. Du kannst nicht die Welt retten. Die Kinder fanden das toll. Das haben wir in Istanbul veranstaltet.

J.Z.: Gibt es ein gewisses Klientel, dass ihr ansprechen wolltet?

T.K.: In Mannheim, weiß ich es nicht. Das war ziemlich frei. Ob Leute aus den Vierteln kamen weiß ich auch nicht. In Istanbul war das klar. Die kamen alle nicht aus dem Viertel. Das waren die Architekten, die diese Broschüre mitentwickelt haben. Dann auch Leute mit Geld. Ich hab die gefragt, wo die herkommen. Das waren so bestimmte

Gegenden, wo man halt weiß, dass die ganz gut leben. Es kamen auch Theaterstudierende aus Deutschland sogar. Ich weiß da auch nicht mehr woher. Aber das ist schon ein bisschen an der Grenze.

J.Z.: Da fragt man sich nach der Motivation.

T.K.: Manche kamen wegen das Theaters. Manche kommen auch einfach um einmal –

J.Z.: Um zu gaffen.

T.K.: Genau.

J.Z.: Das ist genau die Frage. Warum gehe ich in eine private Wohnung rein. Warum finde ich das jetzt interessant. Wegen der Wohnung? Eigentlich ist das ja so ein Unding, zu schauen „Hm. Ist da jetzt Staub“.

T.K.: Das ist schon so ein Spannerverhalten.

J.Z.: Ja, genau.

T.K.: Die interessanteste Frage ist ja auch herauszufinden, was ist gespielt und was ist echt. Wir sind dann selber selten in andere Wohnungen gegangen. In Mannheim und Istanbul waren es nur zwei. Ich fand es interessant wie sehr ich mich drauf einlasse ober das ich sage: „Das ist Theater!“ Das ist der Punkt. Auch als Zuschauer. Auch als Performer.

J.Z.: Weil der Rahmen eigentlich nicht geklärt ist. Weil Wohnungen nichts mit der Öffentlichkeit zu tun hat, sondern davor eigentlich schützen soll. Und auf einmal gehen da Leute rein. Oder du kommst da rein und übertrittst einfach die Schwelle.

T.K.: Genau. In Istanbul fanden wir das sehr irritierend, dass die Leute Geld gegeben haben. Die waren ja in der Fiktion und haben Geld gegeben. Aber es war je deren privates Geld. Da wird halt ganz klar eine Grenze überschritten. Das finde ich gut.

J.Z.: Das finde ich spannend.

T.K.: Wir haben zuletzt in Stockholm so etwas gemacht. Eine Performance in einem Kunstraum. Da hatten wir halt so eine Box in der ein Bett war. Am Ende ist man in

diese Kiste gekommen. Es ging halt um Strategien, wie man keine Entscheidungen treffen muss, für die Zeit, die man da drinnen ist. Es war interessant zu sehen, wie offen die Zuschauer waren. Wie viel die von sich erzählt haben. Wir haben gar nicht so viel geboten. Durchaus waren wir kostümiert und so und das Bett war ein Raum, der extra dafür gebaut worden war. Das war die erzählen entscheiden die selbst. Es gab aber auch Sachen, die wir gar nicht wissen wollten, weil es zu intim wurde. Das ging schon zum Teil in therapeutische Ecken, wo ich mich gefragt habe, ob ich jetzt zum Therapeuten werde.

J.Z.: Das ist interessant. Tobias Rausch erzählte, wie er bei den Leuten, bei denen die gespielt haben, mit denen die ja gar nichts zu tun hatten. Also die wurden ersteigert, sind dahin gefahren und haben da gespielt. Dadurch, dass die in dem Räumen alles benutzt haben, Tassen und so weiter, weil die sich so privat gegeben haben, muss das irgendwas mit den Leuten gemacht haben. Im nach hinein kamen die Leute zu denen und haben die behandelt, wie die coolen Kumpels. Die haben sehr vertraut mit einander geredet. Da musste man einordnen: „Geht mir das jetzt zu weit?“ oder „Wird das jetzt schon übergriffig?“ und „Warum krieg ich jetzt so viel von eurer privaten Geschichte mit?“. Das vermischt sich. Was passiert bei den Zuschauern, dass die das nicht mehr einordnen kann. Aber das will man auch erreichen, sonst würde man einfach ins Theater gehen. Das man sich anders verhält und auf einmal meint, anderen Leuten Vertrauen schenken zu müssen.

T.K.: Ja, genau. Auf einmal hast du als Künstler eine große Verantwortung. Bei dieser einen Nummer haben wir behauptet, dort zu sein um gebrochene Herzen zu heilen. Wir haben da eine Arztstation aufgebaut. Da gab es verschiedene Bereiche und Ebenen. Da bist du reingekommen und ich war die Erste, die mit dir gesprochen hat. Ich war die erste Grenze. In den Raum haben wir ein paar Laken gehängt. Dann habe ich Fragen gestellt, die ein „Ja“ oder ein „Nein“ provoziert hatten. Dann noch in dieser Traumsequenz, aber nur ganz kurz. Dann haben wir die Informationen schnell weitergegeben. Die eine Person hat dann deinen Herzrhythmus herausbekommen und dann ist man noch zu der dritten Person, die dich gezeichnet hat. Die hat dich dann auch noch beobachtet, wie du stehst. In der 4 Ebene hast du eine Mischung aus Tee bekommen. Du hattest dann einen Auftrag den zu einer bestimmten Uhrzeit zu dir zu nehmen. Dann gab es dieses Auswertungsgespräch. Da haben wir aus den Infos erfahren, dass sich 1/3 der Zuschauer angesprochen gefühlt haben. Die haben das auf einmal erzählt. Auch Sachen die man nicht wissen wollte. Dass die eine depressiv

wurden, verlassen wurden oder Selbstmordgedanken hatten. Du musst halt versuchen bei dem Ganzen in deiner Rolle zu bleiben, die nicht richtig definiert ist. Das kann ich nicht richtig auffangen. Da merkten wir, dass wir eine riesige Verantwortung bekommen.

J.Z.: Obwohl die Menschen ja immer noch eine Eigenverantwortung haben. Sie sind ja nicht auf einmal bewusstlos. Die wissen ja, dass das Kunst ist. Ich kann mir aber auch vorstellen, wenn so ein Interesse an der Person gezeigt wird, man mit Problemen ankommt, die eigentlich zu einer anderen Personen gehören. Aber in so einem Kunststrahlen, da kann ich einfach erzählen.

T.K.: Vielleicht, dass man auch selber auf etwas kommt.

J.Z.: Das ist genau so ein Schutz sozusagen. Die bewerten mich ja nicht. Ich kann mit einem angeblichen Interesse an meiner Person, einfach drauflos erzählen. Gleichzeitig kennen die mich nicht. Die Rollen sind nicht Therapeut und Opfer.

T.K.: Genau. Und meiner Rolle als Zuschauer. Die wissen ja auch nicht was meine Geschichte ist. Stimmt. Ich würde das auch nutzen, wenn ich Bock habe und reden will, wenn ich weiß, da steht Kunst drüber. Das bleibt auch in diesem Rahmen.

J.Z.: Ja. Und dass man bei bestimmten Aktionen nicht weiß, soll ich den jetzt anfassen? Was ist die Strategie? Was wollen die damit erreichen? Wollen die, dass ich das erzähle? So nach dem Motto „Ich erzähl einfach mal“. Ich glaube, man muss das nicht auffangen können.

T.K.: Muss man tatsächlich nicht, weil du als Zuschauer, wie du schon sagst, auch eine Verantwortung hast. Da du relativ distanzlos zu den Zuschauern bist, gibt es natürlich Stimmungen, die bekommst du extrem mit und du spürst ob jemand bei der Sache ist oder nicht. Die Idee ist ja nicht, dass wir die Leute überzeugen wollen, dass das, was mir machen, gut ist. Mir ist das relativ schnuppe. Es ist kein versteckter Rahmen oder eine feste Rolle, hinter der du dich verstecken kannst. Deine Energie ist auch meine Energie. Das nochmal mehr, als man es aus dem Theater kennt. Wenn ich merke, dass du kein Bock hast auf das, was ich dir erzähle, dann habe ich auch keinen Bock mehr. Dann überlege ich mir Strategien, wie ich dir noch mal einen draufhaue oder so. In Mannheim kam mal der Direktor vom Schauspiel. Ich wusste wie das ist. Dann war was wegen der Feministen-Nummer und dann dachte ich „Jetzt drück ich nochmal den

Schiller“. Vielleicht fanden die das auch gut. Das war mir auch total schnuppe. Da hatte ich Spaß nochmal so richtig draufzudrücken. In Istanbul war die Bedrücktheit sehr amüsan. Also verrückt, weil der Umstand, dass die die sieben Sachen vorher schon gesehen hatten und dann wir noch Also es gab Leute, die sich bei uns bedankt haben. Auch wissen wollten, wie wir das jetzt weiter machen. Es war wirklich so, dass das manche für realistisch gehalten haben. Also, dass wir jetzt für die Kinder da Geld gesammelt haben.

J.Z.: Das aus einer Kunstsache jetzt so eine offizielle „Charity“-Sache wird.

T.K.: Und außerdem haben wir ja noch dieses Fest da veranstaltet. Ich erinnere mich an ein Paar, die sich bei uns mit Handschlag bedankt haben. Wir haben damit gespielt „Wir kommen aus Europa...aus Berlin“ Schon eher die Klebrigkeit von solchen Organisationen. In Mannheim war das so, dass dadurch, dass die auf unseren Balkon konnten und parallel dazu haben wir in der Wohnung Schlagzeug gespielt und getanzt haben. Das war so ein Befreiungsakt. Dass du dir das Mikrofon nehmen konntest und einfach herumgeschrien hast. Am besten mittanzen. Das gab es schon auch. Man hätte sich da unten hinstellen können. Das ist schon ein geiles Gefühl. Jetzt sagst du der Stadt einmal was du schon immer sagen wolltest.

J.Z.: Gab es noch interessante Rückmeldung. Gab es noch Kommentar der Wohnungsinhaber?

T.K.: Ja, die Frau Schraut war nochmal da. Die fand das super. Die hat einmal zugesehen. Die hat mit Essig auch mal angestoßen. Jeronimo hatte kein Interesse. Der hat so seins gemacht. Der war bei dem Kinderfest. Der fand das super. Wir haben aber nie darüber gesprochen, wie das jetzt war.

J.Z.: Ob es noch Interessante Sachen gibt, die ich noch nicht gefragt habe?

T.K.: Mir gefällt das Format ganz gut. Jetzt eher aus meiner Perspektive. Man beschäftigt dich ja eine Weile mit dem Thema. Du bekommst eine Wohnung vorgesetzt. Du beschäftigst dich mit den Menschen die da wohnen. Das macht erst mal Spaß. Das hat mit der Stadt erst mal nichts zu tun. In Istanbul war das schon anders. Du bist aber in der Wohnung den Leuten so nahe. Ich glaube wir haben nie so eine Tour gemacht. Also ich glaube, dass das als Zuschauer ganz spannend ist. Du gehst in der Zeit in acht verschiedene Wohnungen rein. Mir gefällt das Format. Kann man auch

noch ein paarmal machen. Es ist ja immer wieder neu.

J.Z.: *Super! Vielen Dank!*