

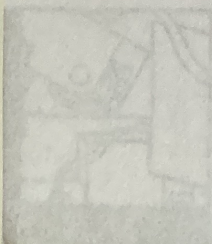
Stefan Kaegi: Auf der Suche nach dem theatralen Pissoir. Environmental Theatres und Found Environments „The liberation of the theatre from the dictatorship of architects will result from the increasing mobility and versatility of man, means and material.“ Otto Piene, The Theatre That Moves, 1967

„Nein, ich bin nur zum Essen hergekommen. Im Theater muss man immer so lange stillsitzen. Ich mag die chinesische Küche hier.“ Besucher eines Restaurants am Zürcher Theaterspektakel, 1997

Was ist ein Theater? Ein stickiger Saal mit bordellrotem Plüsch links und rechts von einem schwarzen Loch, das so tut, als wäre es Welt? Ein viereckiger Spezialfall? Ein leerer Raum? - Fast die Hälfte der Stücke am fünfzehnten diskurs zeigen anderes Theater.

Umstüpen... Die einen verwandeln die Guckkastenbühne in eine Umgebung, eine Kneipe (She She Pop), ein Büro (Schlopsnies) oder ein Badezimmer (Third Angel) - Eine Art „Environmental Theatre“, das für räumliches Durcheinander zwischen Publikum und Performer sorgt und von etwas profitiert, was Richard Schechner „selective inattention“ nennt, einem entspannten Zustand von räumlicher Freiheit. Schechner schwebte dabei eine atemlose Freiheit vor - Typ Menschenjagd-bis-zur-Ohnmacht wie bei La Fura Dels Baus? Bei den erwähnten diskurs-Gruppen ist Theater weniger Dogma als Disco: Da lassen sich Gummibärchen aus der Tasche knistern, ohne dass die Tischnachbarn gleich Zeigefinger an ihre Lippen pressen. Von „Easy Listening“ zu „Easy Watching“? - „Jeder Zuschauer ist seine eigene Kamera“, schrieb Paulus Manker vor einem Jahr an den Wiener Festwochen in die Anleitungen zu seinem „Polydrama“ „Alma“, das sich in einem ganzen Sanatorium gleichzeitig auf mehreren Stockwerken abspielte. Das Publikum bewegt sich also oder wird eingekreist wie in Walter Gropius' Plänen für sein Totaltheater, das eine kugelförmige Spielfläche von 360 mal 360 Grad rund um die Zuschauer vorsah. - Eine umfängliche Sinnlichkeit, wie sie heute höchstens einzelne Besucher in Bill-Viola-Installationen und NASA-Laboratorien erleben. Im Theater sind halt auch gebrochene Illusionen nur Illusionen von gebrochenen Illusionen. „We must destroy the box-stage once and for all“, forderte Meyerhold 1929, fünfzehn Jahre nachdem er sein Publikum zum ersten Mal mit Orangen beworfen hatte. Aber solche „Environmentalität“ ist nur einer der beiden Notausgänge aus dem Bordell Theater.

...oder abhauen Ein anderer Teil der diesjährigen diskurs-Gäste lässt die Black Box Theater ganz hinter sich und sucht sich seine Spielorte ausserhalb. Autor ist der Ort. Die Bühne ein „Found Environment“, ein „Endroit Trouvé“, ein umgekehrtes Ready-Made: Der Betrachter geht zum Pissoir statt das Pissoir zum Betrachter. Hier kann Theater, was der Film nicht kann: Einen öffentlichen Ort so fokussieren, dass sich der Blick darauf verändert. Ähnlich - aber viele Stockwerke weiter oben - muss sich 1971 das „Roof Piece“ von Trisha Brown angefühlt haben, ein Tanzstück auf mehreren Hochhausdächern von New York: Zwischen Publikum und Performance waren Strassenschluchten statt Orchestergräben. Nicht, als ob ob wäre, sondern der Ort ist der Ort ist der Ort.



Goß Squad liess sich schon am diskurs vor zwei Jahren von einem ganzen Haus inspirieren. In Zürich und Berlin bauten die gefeierten Nottingham-Giessener Traumstädte aus Texten, die sich nach den jeweiligen Spielorten richteten. In Frankfurt wurden sie zuletzt durch die Windschutzscheiben von gut zwanzig vor dem TAT im Kreis parkierten Personenwagen gesehen: „Calling Laika“ - der Ton kam übers Autoradio.

Solche Verfahren sind der Kontextkunst von Valie Export oder Joseph Kosuth in den 70ern vielleicht näher als der High-End-Bühne der 90er. Geschichten werden an ihre Orte zurückgebracht, das Gedächtnis von Orten sichtbar gemacht. Schon 1454 feierte Venedig in einem 16stündigen Open-Air-Spektakel auf der Piazza Signori das Fest des San Giovanni. In den 20er Jahren stellten russische Regisseure Episoden der Revolution - wie zum Beispiel den Sturm auf den Winterpalast - an den Originalschauplätzen nach.

Zurück auf die Bäume? Wühlt man in der Geschichte des „site-specific-theatres“, staunt man, wie viele Regie-Koryphäen Stücke für Orte entwickelt haben: Max Reinhardt liess vor der Salzburger Kathedrale den Tod von Hoffmansthals „Jedermann“ mit dem Sonnenuntergang zusammenfallen. Tadeusz Kantor spielte „Das Floss der Medusa“ am Strand. Robert Wilson liess die persischen Derwische sieben Tage lang den „Ka Mountain“ hoch wirbeln. Peter Brook inszenierte „Orghast“ vor einem mehrtausendjährigen Grab bei Persepolis. Klaus Michael Grüber fror im Olympiastadion zu Schuberts „Winterreise“. Meredith Monk setzte die ZuschauerInnen von „Blueprint“ vor ein Gebäude und liess sie von aussen durch Fenster und Türen peepen...

Um so erstaunlicher, dass ein 320seitiges Theatergeschichtsbuch wie Helmut Höflings „Der grosse Applaus“ solchem Theater vor Ort nicht eine einzige Seite widmet. Je kontextbezogener desto schlechter rezipierbar, scheint eine Devise zu lauten. Guckkastenbühnen passen besser auf Video. Ortsbezogene Arbeiten lassen sich schlechter von Festival zu Festival hypen, verlieren sie doch mit ihrem Spielort auch ihre Qualitäten. Publikum begibt sich nur träge an entlegene Orte. Wer weiss schon, was einen in einer ausrangierten Villa erwartet? Aussenproduktionen sind nach den 70er Jahren wieder aus den Spielplänen der Stadttheater verschwunden. Zu unflexibel scheinen die Apparate, zu kompliziert die feuerpolizeilichen Vorschriften. Oder ist Theater einfach zu sensibel für die Aussenwelt? Braucht Publikum Plüsch zum Träumen? Brauchen Zuschauer Sessel zum Schlafen? Muss, was heute „site-specific“ erarbeitet wird, morgen auf der Bühne so aussehen als ob? Oder müssen „Ortskünstler“ alleine bleiben, bis das Publikum zufällig auf sie stösst, wie 1921 der „in Vogelsprache lesende“ Kurt Schwitters auf einem Baum vor seinem Haus?

