Offene Zugänge oder gebauter Ausschluss

Zur politischen Dimension von Theaterräumen

Shahrzad Rahmani

Theatres see themselves as public places of cultural participation. In reality, however, many of these spaces remain inaccessible – not only for economic reasons, but also because of their spatial, social, and symbolic coding. Architecture materializes social power relations: in seating arrangements, access points, lines of sight, thresholds. The question of access cannot therefore be reduced to the opening of doors. There are many more aspects to be considered: Which historically entrenched structures determine who feels addressed – and who does not? What can spaces that we use as theaters and stages be today and in the future? Theater spaces are not contextless, empty shells. Theatre is inextricably linked to architecture and to built structures that not only offer protection and function, but also determine how theatre can be produced. Starting from the manifold contradictions between the claim of open access inherent to the theatre as public space and the reality of its manifold exclusions, this essay explores artistic methods and tactics, that reflect and make visible both the boundaries of theatre buildings but also possible ways to subvert or overcome these boundaries.

Theater verstehen sich, dem Anspruch nach, als öffentliche Orte kultureller Teilhabe. In der Realität jedoch bleiben viele dieser Räume unzugänglich – nicht nur aus ökonomischen Gründen, sondern vor allem durch die ihnen eingeschriebenen räumlichen, sozialen und symbolischen Codierungen. Architektur materialisiert gesellschaftliche Machtverhältnisse: in Sitzordnungen, Zugängen, Blickachsen, Schwellen. Die Frage nach offenen Räumen und nach der Verbesserung von Zugangsmöglichkeiten lässt sich daher nicht auf das Öffnen von Türen reduzieren. Sie zielt tiefer: Welche historisch verfestigten Strukturen bestimmen jeweils, wer sich angesprochen fühlt – und wer nicht? Was können Räume, die wir als Theater und Bühnen nutzen, heute und in

Shahrzad Rahmani: „Offene Zugänge oder gebauter Ausschluss. Zur politischen Dimension von Theaterräumen“, in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 365–380. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26486 (InC)

Zukunft sein? Theaterräume sind keine kontextlosen, leeren Hüllen. Theater ist untrennbar mit Architektur verbunden. Mit gebauten Strukturen, die nicht nur Schutz und zweckmäßige Funktionalität bieten, sondern insgesamt bestimmen, wie dort Theater gemacht werden kann. Wer spricht? Wer sieht? Wer wird gesehen (und nicht gesehen) und wie? Diese Architekturen sind historisch gewachsen. Sie schreiben Strukturen fort, erzeugen Erwartungen und setzen Grenzen. Sie sind nicht neutral. Und sie verlangen heute mehr denn je nach Veränderung. Welche Macht geht von der immer noch hegemonialen repräsentativen Kulturpraxis aus, und wessen Perspektiven bleiben vernachlässigt? Kultur wird nicht unabhängig von Klasse, Geschlecht und Herkunft wahrgenommen, bewertet und anerkannt. Marginalisierten Menschen wird der Zugang zum Theater häufig bereits als Zuschauer:innen erschwert – geschweige denn als Akteur:innen auf der Bühne. In diesem Sinne ist Theater immer ein politischer Ort: ein Raum, in dem gesellschaftliche Ordnungen reproduziert, aber auch verändert werden können.

Vor diesem Hintergrund bedarf es einer feministisch-intersektionalen Raumpraxis, die diese Machtverhältnisse räumlich erfahrbar macht: indem sie irritiert, dominante und privilegierte Narrationen unterbricht und neue Bilder erzeugt. Es geht dabei um strukturelle Veränderungen – in den Räumlichkeiten selbst wie auch in den weiterhin wirksamen Hierarchien des Theatersystems. Die Theatergeschichte kennt viele Versuche, den Raum nicht nur als Kulisse, sondern als aktive Größe neu zu denken. Bertolt Brecht etwa verstand den Zuschauer:innenraum nicht als neutralen Ort der Rezeption, sondern als politischen Raum, dessen Ordnung und Blickregime bewusst gestört werden müssen. Theater sollte nicht einlullen, sondern Haltungen erzeugen, wie z.B. durch ungewohnt helle Beleuchtung: „Das Publikum kommt so nicht so leicht wie bei schummrigem Licht ins Träumen, es bleibt wach, ja wachsam.“[1] Auch räumlich zielte Brecht auf eine Praxis, die Distanz herstellt, Positionen sichtbar macht und Wahrnehmung als veränderbar begreift. In diesem Sinne hat Walter Benjamin am epischen Theater einen räumlichen Paradigmenwechsel hervorgehoben, mit dem die Bühne „Podium geworden“ sei,[2] ein Ort der Darstellung, nicht mehr der Illusion. Die Bühne wird damit zur Ausstellungsfläche gesellschaftlicher Zustände und bleibt keine abgeschlossene Welt. In dieser Verschiebung liegt eine architektonische wie politische Geste: Der Raum verliert seine Totalität und gewinnt Offenheit, Vergleichbarkeit und Widerspruch. In seiner Raumtheorie erkannte schließlich Henri Lefebvre (in: *La production de l’espace*, 1974) Raum als etwas sozial Produziertes – als Ergebnis gesellschaftlicher Praktiken, Machtverhältnisse und ökonomischer Bedingungen, nicht als neutralen Hintergrund: „(social)

1 Bertolt Brecht: „Helle, gleichmäßige Beleuchtung“, in: ders.: *Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht et al., Bd. 23: *Schriften 1942–1956*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, 116–117.

2 Vgl. Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater?“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, 519–531, hier 519.

space is a (social) product [...] the space thus produced also serves as a tool of thought and of action"[3]. Räume sind demnach nie unschuldig. Sie strukturieren Handlungen, legen Möglichkeiten für bestimmte Verhaltensweisen nahe und schließen andere aus. Überträgt man diese Perspektive auf das Theater, wird deutlich, dass seine Architektur nicht nur Theater ermöglicht, sondern zugleich bestimmte Formen von Öffentlichkeit hervorbringt und andere verhindert.

Künstlerische Praxis

Meine künstlerische Praxis bewegt sich transversal und forschend an der Schnittstelle von Theater, Architektur, Bildender Kunst, Installation und urbanem Aktivismus.[4] Sie beschäftigt sich mit Fragestellungen, die sich zwischen den Disziplinen entfalten: Bühnen- und Kostümbild begreife ich als gleichwertige Faktoren der Theaterarbeit. Sie erzeugen soziale und politische Räume, die einander bedingen, sich gegenseitig erzählen und die Grenzen der Wahrnehmung verschieben. Über Materialität, Maßstab, Nähe und Distanz eröffnen sie sinnliche Zugänge zu Figuren, Szenen und räumlichen Dynamiken – und verhandeln dabei immer auch Fragen von Macht, Sichtbarkeit und Zugehörigkeit. Raum verstehe ich nicht als statisches Objekt, sondern als atmendes Gefüge im Dialog mit Text, Körper und Publikum. In dieser Beziehung entstehen Resonanzräume, die Menschen ins Zentrum rücken, Narrative lesbar machen und gesellschaftliche Zusammenhänge körperlich erfahrbar werden lassen. Im Kern meiner künstlerischen Forschung steht daher die Frage, wie Räume sprechen – und für wen. Mit dem transdisziplinären Künstlerinnenkollektiv Guerilla Architects aus Berlin bearbeite ich den Stadtraum als Bühne, Archiv und Konfliktfeld. Dabei untersuchen wir gemeinsam, welche Körper, Geschichten und Erinnerungen sichtbar werden und welche systematisch an den Rand gedrängt bleiben. Dieses Denken übertrage ich auf das Theater: Bühnenbild und Szenografie verstehe ich als Denk- und Erfahrungsräume, die nicht illustrieren, sondern erzählen, öffnen und berühren. Aus dieser Praxis heraus verdichtet sich eine zentrale Fragestellung: Wie können Theater als Gebäude und als soziale Räume sich transformieren? Und lässt sich die große Bühne durch veränderten Gebrauch auch in andere Formen überführen, die neue Zugänge und andere Öffentlichkeiten ermöglichen?

Bei der Arbeit an Sivan Ben Yishais *Bühnenbeschimpfung (Liebe ich es nicht mehr oder liebe ich es zu sehr?)* stellte sich diese Frage neu: In diesem Text spricht das Theater selbst, denkt sich eine andere Zukunft aus, hinterfragt die Institution, die es zugleich ist, und entwirft ein neues Leben, das

3 Henri Lefebvre: *The Production of Space*, übers. v. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, 26.

4 Vgl. www.shahrzadrahmani.com (24.2.2026).

darin wachsen könnte. Eine Vision, die hoffnungsvoll und zugleich aus einer apokalyptischen Ausgangssituation geboren ist, in der Vorstellung einer Zukunft, in der das Theater längst von Menschen verlassen und der Natur überlassen ist, die darin neues Leben entstehen lässt:

> […] ernsthaft, mein Körper war so voller Leben, nachdem ich gestorben war, als wäre der Tod immer in mir gewesen und hätte gewartet, geprobt, sich vorbereitet, als wären die Nester und Eier schon immer in mir versteckt gewesen und hätten auf ihren Einsatz gewartet, auf ihren großen Monolog, auf ihren endgültigen Durchbruch, als wären die Pilze, das Moos, die Kletterpflanzen und Schlangen alle Teil der genetischen Struktur dieser Institution und hätten nur darauf gewartet, in der unendlichen Vielfalt ihrer Formen zu erblühen.[5]

Wir erleben zurzeit in der Kulturpolitik viele Kürzungen, die eher zur Schließung als zur Öffnung der Institutionen führen. Programme werden nach erwartbarem Publikumsinteresse gestaltet, Budgets schrumpfen und doch müssen Sitzplätze gefüllt werden. Die vorhandenen Architekturen tragen diese Zwänge mit: Sie fördern bestimmte Formen des Zusammenseins und erschweren andere. Vielleicht beginnt die Antwort dort, wo Theater Gastfreundschaft nicht nur als Haltung, sondern als räumliche Praxis versteht. Zugänglichkeit bedeutet mehr als Barrierefreiheit; Architektur kann Brücken schlagen – zwischen Menschen, Narrationen und Möglichkeiten des Gemeinsamen.

Theaterräume choreografieren Körper, noch bevor ein Wort gesprochen wird. Wer ein Haus betritt, folgt mehr oder weniger bewusst einer vorbestimmten Logik der Durchquerung (*trajectory*): Foyers, Treppen, Gänge, Zonen des Wartens und Übergangs. Architektur bestimmt, wie sich Körper bewegen, wo sie verweilen und wann sie still sein sollen. Diese Choreografie bleibt oft verborgen. Ich lese Theaterhäuser wie Partituren. Jede Schwelle, jede Tür, jede Blickachse ist eine Setzung. Sie entscheidet, ob Nähe entsteht oder Distanz, ob ein Raum einlädt oder kontrolliert. Besonders sichtbar wird dies an Eingängen, Seitentüren, Hinterbühnen – Wege, die das Haus funktionsfähig halten und gleichzeitig unsichtbar bleiben. Diese Schwellen markieren Zugehörigkeit. Wer kennt die Codes? Wer zögert? Wer nimmt hier welchen Raum ein? Die politische Dimension des Theaters beginnt jedenfalls nicht erst im Zuschauer:innenraum, sondern schon beim ersten Schritt über die Schwelle.

5 Sivan Ben Yishai: *Bühnenbeschimpfung (Liebe ich es nicht mehr oder liebe ich es zu sehr?)*, übers. v. Maren Kames, Teil 3, Österreichische Erstaufführung am Schauspielhaus Wien, Premiere am 3.11.2023, www.schauspielhaus.at/veranstaltung/buehnenbeschimpfung (24.2.2026).

Raum wird dort konkret, wo er betreten, verschoben und angeeignet wird. In unserer Arbeit mit Guerilla Architects bewegen wir uns bewusst in den Spannungsfeldern zwischen kritischer Stadtforschung, künstlerischer Intervention und aktivistischem Handeln.[6] So arbeiten wir mit temporären Aneignungen, subversiven Strategien und rechtlichen Grauzonen als wirksamen Hebeln für die Forderung nach räumlicher Gerechtigkeit. Der öffentliche Raum ist für uns kein neutraler Hintergrund, sondern jener Ort, an dem Demokratie verhandelt wird: sichtbar, körperlich, konflikthaft. Durch performative und gestalterische Eingriffe hinterfragen wir etablierte Prozesse der Stadtplanung, asymmetrische Eigentumsverhältnisse und dominante Raumordnungen. Uns interessiert, wem Raum zugestanden wird und wer fehlt, d.h. welche Ausschlüsse dabei als selbstverständlich erscheinen. Nichts an diesem System der Raumverteilung ist stabil: Es verschiebt sich mit jeder Nutzung, jeder Präsenz, jeder Reibung. Nebenschauplätze werden zu zentralen Bühnen. Das ‚Wir' in unserer Arbeit bleibt ebenfalls flexibel – ein bewegliches Gefüge, das sich erweitert, widerspricht und neu zusammensetzt. Auf diese Weise wird Stadt als Terrain kollektiver Handlungsmacht erfahrbar. Uns interessiert die Entwicklung neuer räumlicher Öffentlichkeiten: porös, durchlässig, stadtverbunden. Institutionen sollen dabei nicht nur von Öffnung sprechen, sondern sie räumlich vollziehen. Oft genügen schon minimal-invasive Eingriffe, um vorhandenen urbanen Räumen eine andere Bedeutung einzuschreiben.[7]

Dieses Raumverständnis bildete auch den Ausgangspunkt unserer Arbeit als Szenografinnen bei der Wiesbaden Biennale im September 2025 unter dem Titel *Platz machen!* Die kuratorische Setzung der künstlerischen Leitung des Festivals, Rebecca Ajnwojner und Carolin Hochleichter, definierte intersektionales Erinnern als eine feministische Praxis: als aktive Befragung dessen, was sichtbar bleibt und was verdrängt wird. „In einer Zeit, in der künstlerische Freiräume schwinden und Türen sich schließen, setzen wir auf radikale Öffnung: für neue Perspektiven, für unbekannte Verbindungen, für Begegnungen an bekannten Orten, die in ganz neuem Licht erscheinen."[8] Der Ausgangspunkt unserer Recherche war ein Gebiet von einem Quadratkilometer rund um das Staatstheater Wiesbaden. Als räumliches Werkzeug machte diese Fokussierung den Stadtraum lesbar wie ein Mikroskop die sonst unsichtbaren Stoffe in einer Petrischale. Schnell zeigte sich, dass es in unmittelbarer Nähe des Theaters Orte gibt, die einladender wirken als das

6 Guerilla Architects: Anja Fritz, Silvia Gioberti und Shahrzad Rahmani, Künstlerinnenkollektiv aus Berlin, entstanden 2012 während einer Hausbesetzung in London, www.guerillaarchitects.de (24.2.2026).

7 Projektbeispiel: *Irritationen des Alltags*, Mehringplatz, Berlin, 2023, https://www.guerillaarchitects.de/projekte/irritationen-des-alltags/ (24.2.2026).

8 Programmheft: https://www.wiesbaden-biennale.eu/wp-content/uploads/25_07_03-Wiesbaden_Biennale-Programmheft-RZ-digital.pdf (24.2.2026). Homepage: https://www.wiesbaden-biennale.eu (24.2.2026).

Haus selbst: Räume, die empfangen, begrüßen, Übergänge anbieten. Ein Ensemble von Räumen, seitlich neben dem Theater, die nach Bespielung verlangen: eine weitläufige Parkplatzfläche, der Müllraum, eine vergessene Ruine mit einer verbotenen Terrasse und der Vorplatz zur Kaiserfahrt. Demgegenüber stehen die repräsentativen Architekturen des Theaters, Kolonnaden und Fassaden, die Distanz erzeugen, abweisen oder etwas übersehen lassen. Eine Vielzahl von Türen existiert an solchen Orten – doch nur wenige stehen offen. Wir suchten nach Transformationsmöglichkeiten zwischen diesen Architekturen, um Austausch und Teilhabe räumlich auszusprechen und zu manifestieren (Abb. 1 und Abb. 2).

Aus einer intersektional-feministischen Praxis heraus verstand sich *Platz machen!* nicht als großzügiges Freigeben von Raum, sondern vielmehr als ein aktives Neuorganisieren – dort, wo bislang kein öffentlicher Raum vorgesehen war. Insofern wurde Platz geschaffen für Themen, Körper und

Abb. 1: Guerilla Architects: *Nicht Zentrum*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Abb. 2: Guerilla Architects: *Nicht Zentrum*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Perspektiven, die ansonsten leicht übersehen werden. Für Geschichten, die nicht abgeschlossen sind und weiterwirken. Unser Blick richtete sich auf Orte, die im institutionellen Gefüge repräsentativer Kulturveranstaltungen oft unsichtbar bleiben: Ränder, Übergänge, Zwischenräume. Gemeinsam mit international eingeladenen Künstler:innen erkundeten und bespielten wir diese Orte als eine Versuchsanordnung für andere Formen von Zugänglichkeit. Hier wurden im Rahmen des Festivals ganz unterschiedliche künstlerische Positionen sichtbar, nebeneinander und miteinander, die dadurch in direkten Dialog traten mit der Stadt und den in sie eingeschriebenen Geschichten. Konkret und situativ: dort, wo sich Brüche der Kolonialgeschichte zeigen, Leerstellen aufreißen und Verbindungen sichtbar werden, die bis in die Gegenwart reichen. Auf diese Weise lassen sich historische Lücken, verdrängte Erzählungen und internationale Verflechtungen erfahrbar machen.

Ein zentraler Spielort der Biennale war die sogenannte „Kaiserfahrt" – ein architektonischer Einschnitt im Gebäude des Staatstheaters Wiesbaden (erbaut 1892–1894), historisch aufgeladen und bis heute schwer zugänglich. Ursprünglich diente sie als Durchfahrt für die Kutsche des Kaisers: ein eigens beleuchteter Weg, der vom Gleis 1 am Hauptbahnhof sozusagen direkt in seine Loge führte. Die Architektur des Theaters ermöglichte dadurch eine besondere Nähe zur Bühne bei gleichzeitiger Distanz zum ‚gemeinen Volk'. Macht wurde hier über räumliche Organisation repräsentiert. Vergleichbare Kaiserfahrten existieren heute nur noch wenige. Ironischerweise ist gerade dieser Ort heute einer der wenigen barrierefreien Zugänge des Hauses. Während Barrierefreiheit in staatlich subventionierten Theatern nach wie vor eher Ausnahme als Standard ist – und damit viele Menschen aus gesundheitlichen, sozialen oder ökonomischen Gründen ausschließt –, verbindet die Wiesbadener Kaiserfahrt Innen- und Außenraum ohne Stufen, Schwellen oder Umwege. Ein Raum, der einst exklusiv war, trägt nun das Potenzial für Inklusion in sich.

Diese Ambivalenz war Ausgangspunkt für die Ortswahl. Gemeinsam mit den Künstler:innen von Touretteshero unter der künstlerischen Leitung von Jess Thom sollte die Kaiserfahrt zu einem performativen Begegnungsraum transformiert werden: als *relaxed space,* der mit der Performance *Valley of the Shadows* andere Formen von Anwesenheit zulässt. Ein Ort, an dem Geräusche, Bewegungen, Pausen nicht als Störung gelten, sondern Teil des Raums werden. Die Perspektiven und Expertisen von Menschen mit Behinderung, Tourette, chronischen Schmerzen, etc. waren für die Vorbereitungen leitend als Wissen darüber, wie ein Theater aussehen könnte, das sich an unterschiedlichen Körpern, Bedürfnissen und Zeitlichkeiten orientiert. Doch gerade der Versuch, diesen Ort dauerhaft zu öffnen, machte sichtbar, wie tief räumliche, institutionelle und sicherheitstechnische Barrieren eingeschrieben sind. Begrenzte Zugänge, Genehmigungen, Zuständigkeiten: Die Öffnung des Theaterraumes erwies sich im Prozess als nahezu unmöglich. Was architektonisch vorhanden war, ließ sich unter institutionellen Zwängen kaum freilegen. Trotzdem konnte die Kaiserfahrt schließlich unter strengen

Abb. 3: Guerilla Architects: *Wolke*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Abb. 4: Guerilla Architects: *Wolke*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Sicherheitsmaßnahmen täglich bespielt werden. Diese Nutzung war eine klare Setzung und zugleich eine, die ihre eigenen Grenzen offenbarte. Das Projekt machte sichtbar, dass bestimmte Architekturen nicht nur ausschließend wirken, sondern aktiv gegen Menschen arbeiten. Und dass Veränderung nicht allein durch gute Absichten entsteht, sondern durch tiefgreifende strukturelle Verschiebungen. Platz zu machen heißt in diesem Sinne nicht, etwas hinzuzufügen – sondern Bestehendes grundlegend zu verändern.

Nicht jede Barriere ist sichtbar, nicht jede Schwelle materiell. Manche liegen in Protokollen, in Sicherheitskonzepten, in der Angst vor Veränderung. „In der Dunkelheit sind Schatten unsere Lehrer:innen – sie helfen uns, das Licht zu finden. Wir lernen, unseren Instinkten zu vertrauen und uns nicht vor dem Monster unter dem Bett zu fürchten. Ein riesiger Berg entpuppt sich als winziger Maulwurfshügel.“[9] Ein weiterer Ort der Biennale, die Installation *Wolke*, machte diese Fragen auf andere Weise erfahrbar. Ein seit

9 Jess Thom: *Performance Valley of the Shadows – Rituals of Resistance*, https://www.tourettes hero.com (24.2.2026).

Jahren ungenutzter und leerstehender Milchausschank mit Terrasse (noch aus der Zeit der sogenannten Milchkur-Anstalten, im Kurort Wiesbaden betrieben von 1902 bis 1965) neben dem Theater wurde von uns zum Ausgangspunkt einer räumlichen Erzählung. Ein Raum, den die Stadt vergessen hatte, wurde in dem Projekt von etwas zurückerobert, das lange vor ihr da war: dem warmen Dampf der Wiesbadener Thermalquellen. Schicht für Schicht füllte er sich mit Atem, mit Zeit. Der barrierefreie Zugang über eine 36 Meter lange Rampe war nicht nur funktional, sondern Teil der Geste: Zugang als räumliche Einladung für alle. Noch bevor das Staatstheater stand, bevor die Biennale kam, bevor Wiesbaden sich so formte, war hier zuerst Rauch (Abb. 3 und Abb. 4).

Die Quellen, aus denen Wiesbadens Dampf aufsteigt, beanspruchen den Raum des ehemaligen Milchausschanks während des Festivals auf ihre Weise, als sei er schon immer der ihre gewesen. Zu der Arbeit hat Guido Wertheimer ein Gedicht geschrieben, das die Vergänglichkeit, die Präsenz und die Geschichte des Ortes verdichtet.

> Die Ruinen immer wieder bewohnen, wie man ein fast gebrochenes Herz bewohnt einen abwesenden Gott, einen stillen Wald, ein Theater voller wilder und zugleich zärtlicher Tiere ein trauriges Lied, schnell aufgenommen auf dem Telefon eines fröhlichen Mädchens.
>
> Die Ruine immer wieder bewohnen, weil es keine andere Wahl gibt, Niemand wird entkommen das solltet ihr euch einmal bewusst machen, oder?
>
> Weder nach Süden, noch nach Norden, weder zum Mond, noch zum Mittelpunkt der Erde, wo der Dampf wie ein Geist zur Oberfläche entweicht um uns daran zu erinnern, dass sich unter der Erde die Zeit anders bewegt.
>
> Die Ruine immer wieder bewohnen und sie mit rotvioletten LED-Leuchten erfüllen um zu sehen, wie der Kaukasischer Efeu wächst so viele Dornen, wie Blumen und der Wind, der die Bewegung der Dinge verewigt alles bewegt sich, wenn wir die Ruine bewohnen.
>
> Der Tod macht keine Angst mehr nicht einmal die schrillen Geräusche, die nach dem Dröhnen zurückbleiben, machen jetzt noch Angst, nichts schafft das jetzt, da der Sommer zu Ende geht und die Monster sich in ihre Höhlen zurückziehen.[10]

10 Guido Wertheimer, unveröff. Manuskript, Originalbeitrag für das Projekt *Wolke*.

Abb. 5: Guerilla Architects: *Wolkenbeobachtungen*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Abb. 6: Guerilla Architects: *Wolkenbeobachtungen*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Elisa Grehl, 2025.

Abb. 7: Guerilla Architects: *Foyer*, Wiesbaden Biennale, 2025, © Guerilla Architects, 2025.

Am letzten Tag der Biennale wurde mit *Wolkenbeobachtungen: Rituals of Resistance* die große Bühne des Staatstheaters transformiert. Rasen ersetzte Bestuhlung, Liegen ersetzten Sitze, und Zuschauer:innen nahmen die Bühne gemeinsam ein – liegend, ruhend (Abb. 5 und Abb. 6). Raquel Meseguer Zafe hat in einem früheren Projekt Geschichten von Menschen mit unsichtbaren Behinderungen und chronischen Krankheiten gesammelt und daraus ein Hörspiel entwickelt, das mit Klang und Text zum Innehalten einlädt.[11] Es erzählt von den subversiven Möglichkeiten des Ausruhens im öffentlichen Raum, vom Widerstand im Stillstand, von kleinen Akten der Behauptung gegen normative Vorstellungen von Produktivität und Präsenz. Das Ausruhen selbst wird so zum politischen Akt. Am Ende öffneten sich die eisernen Vorhänge und die Hintertür der Bühne, der Blick fiel auf den Park. „All you need to do is open the door", sagte Jess Thom.[12] Doch diese scheinbare Einfachheit war zum Teil erst durch langwierige Verhandlungen möglich. Eine geöffnete Tür ist also manchmal das Ergebnis eines Kampfes, und dann bestenfalls ein Moment, in dem Normen und gesellschaftliche Zwänge spürbar aufgehoben werden. Deshalb glauben wir, dass es nicht reicht, Menschen ins Theater einzuladen. Das Theater muss sich selbst räumlich verändern (Abb. 7 und Abb. 2).

Unser Manifest zeigt, wie Räume herausgefordert und umgestaltet werden können: Interventionen, die irritieren, Türen öffnen, unsichtbare Machtstrukturen entblößen und neue Formen von Öffentlichkeit schaffen. Es ist ein Aufruf, Räume nicht passiv hinzunehmen, sondern sie radikal zu denken und immer wieder neu zu besetzen.

> . ZUGÄNGE SCHAFFEN – Platz machen, Raum teilen
> Unsere intersektional-feministische Raumpraxis öffnet Räume für Gruppen, die sonst selten Zugang zu Theatern haben. Platz machen heißt: Schwellen abbauen, Räume in Bewegung versetzen, das Zentrum neu denken. Theater beginnt nicht am Einlass, sondern dort, wo man es nicht erwartet.
>
> . IRRITIEREN! – Räume aus dem Gleichgewicht bringen
> Wir verstehen Architektur nicht als Kulisse, sondern als Mitspieler:in.
>
> Räumliche Interventionen erzeugen Verschiebungen in Wahrnehmung und Verhalten. Irritation ist für uns ein Werkzeug: eine produktive Störung, die neue Perspektiven freilegt. Über Camouflage

11 Vgl. Raquel Meseguer Zafe: *Wolkenbeobachtungen – Rituals of Resistance*, 2025, Wiesbaden Biennale; zum Anhören: dies.: *Wolkenbeobachtungen (A Crashcourse In Cloudspotting) – Perspektiven chronisch kranker Menschen*, https://www1.wdr.de/radio/wdr3/programm/sendungen/wdr3-hoerspiel/cloudspotting-chronische-krankheiten-100.html (24.2.2026).

12 Diesen Satz formulierte Jess Thom während des Festivals. Wir haben ihn auf einen Teppich gedruckt und während des Festivals mittig im Foyer des Staatstheaters ausgelegt.

ermöglichen wir uns, in unterschiedliche Rollen zu schlüpfen, den Ort aus nächster Nähe zu erleben und Teil eines Ortes zu werden, ohne ihn zu dominieren. Die Camouflage ist Schutzraum für Experimente und Performance.

. REGELN UND MACHTSTRUKTUREN HINTERFRAGEN
Wir interessieren uns für verborgenen Orte die immer im Hintergrund bleiben. Wenn sich räumliche Hierarchien verschieben, verändern sich auch Regeln und Nutzungsweisen – und es entstehen andere Formen des Zugangs.

. NONKONFORME KOMPLIZ:INNEN EINBEZIEHEN
Wir arbeiten mit der Expertise jener, die vor Ort sind: Nachbar:innen, Passant:innen, Teams der Häuser, Menschen aus dem Kiez, Reinigungskräfte, Sicherheitsdienste, lokale Netzwerke. Ihr Wissen bildet ein zentrales Fundament unserer Arbeit und setzt transdisziplinär Räume, Praktiken und Perspektiven in Beziehung zueinander.

. THEATER RETTEN – Die Stadt ins Theater holen und das Theater in die Stadt tragen
Theater retten heißt für uns, es nicht als geschlossenen Organismus zu bewahren, sondern als porösen Körper in Bewegung zu halten: Grenzen öffnen, Räume umfunktionieren, die Stadt hineinlassen und das Theater nach außen tragen. Neue Bühnen entdecken, Konflikte zuzulassen und Widerstand spürbar machen.

. WISSENSTRANSFER
Kollektives Lernen auf Augenhöhe – zwischen Künstler:innen, Institutionen, Nachbarschaften und Publikum. Prozesse werden nachvollziehbar gemacht, damit sie weitergedacht, kritisiert und neu angeeignet werden können.[13]

13 Guerilla Architects: *Manifest 2025*, Arbeitsfassung.

Narrative Runden

Wie tief Raum und Erzählung miteinander verwoben sind, zeigte sich auch in meiner Arbeit mit Studierenden der Theaterwissenschaft, als Gastprofessorin am Centre of Competence for Theatre (CCT) der Universität Leipzig. Im Projekt *Narrative Runden* öffneten wir gemeinsam die Türen der Schaubühne Lindenfels (erbaut 1874 als Ballhaus und Gastwirtschaft, seither zu unterschiedlichen Nutzungen mehrfach umgebaut, als Theaterhaus und Veranstaltungsort wiedereröffnet 1994) und der angrenzenden Räume des Figurentheaterzentrums Westflügel (1876 als Tanzsaal eröffnet, seit 1939 als Lagerhalle und Fabrik für Ofenrohre genutzt, nach langem Leerstand 2003 eröffnet als Spielstätte für Figurentheater). Ein performativer Rundgang führte durch alle Räume beider Häuser, durchquerte die Verbindungsgänge zwischen ihnen und erzählte sichtbare wie unsichtbare, reale und imaginierte Geschichten. Stimmen von Menschen aus der Nachbarschaft mischten sich mit fiktiven Erinnerungen, historische Schichten mit möglichen Zukünften. In einer Bewegung durch das Gebäude folgte das Publikum einer Abfolge von Stationen. An jedem Halt entfalteten sich neue Narrationen, die von den Studierenden entwickelt und räumlich wie performativ umgesetzt wurden. Schwellen wurden überschritten, Räume neu gelesen. Immer wieder stellte sich dieselbe Frage: Wer erinnert sich? Wer spricht? Und wer darf hinein? Theater wurde hier nicht als Ort der Repräsentation verstanden, sondern als ein geteilter Raum, als etwas, das sich nur im Durchqueren, im gemeinsamen Erleben und im Zuhören konstituiert. Als der Rundgang erneut im Rahmen des Leipziger Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw) „Offene Räume“ im Juni 2024 stattfand, wurde er nicht als ein abgeschlossenes Werk präsentiert, vielmehr als offene Einladung, den Umgang mit existierenden, oft über lange Zeit ‚gewachsenen‘ Theaterräumen weiterzudenken (Abb. 9, Abb. 10 und Abb. 11).

Die einzelnen, von den beteiligten Studierenden weitgehend selbständig erarbeiteten Beiträge[14] gehen aus von der gemeinsamen Grundhaltung, Theater als eine poröse, durchlässige Struktur zu denken. Als Ort der Zugänglichkeit, des Übergangs und der bewussten Störung eingespielter Ordnungen. Darin sehe ich eine mögliche Zukunft für Raumprojekte, die sich mit den Raumverhältnissen von Theatergebäuden auseinandersetzen: nicht im permanenten Erfinden neuer Programme, sondern im Öffnen bestehender Strukturen als gelebte Praxis.

14 *Narrative Runden*, studentisches Projekt im Rahmen der Bertolt Brecht Gastprofessur der Stadt Leipzig von Shahrzad Rahmani im Wintersemester 2023/24 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig, Schaubühne Lindenfels und Figurentheaterzentrum Westflügel. Von und mit: Hannah Adam, Mareike Dobberthien, Alejandro Duran, Nadja Eden, Ann-Louise Faber, Marlene Gerken, Marlene Göttlich, Caroline Helm, Luisa Ilisch, Jasmin John, Jil Kohlschein, Linus Lenke, Jo Liesenhoff, Sarah Muff, Charlotte Pracht, Ella Reichmann, Rouven Ronne, Karl Schrader, Coralena Späth, Alexandra Zabel. Rundgänge am 13.1., 12.6. und 13.6.2024. Vgl. dazu den gesonderten Beitrag von Hannah Adam und Mareike Dobberthien in diesem Band.

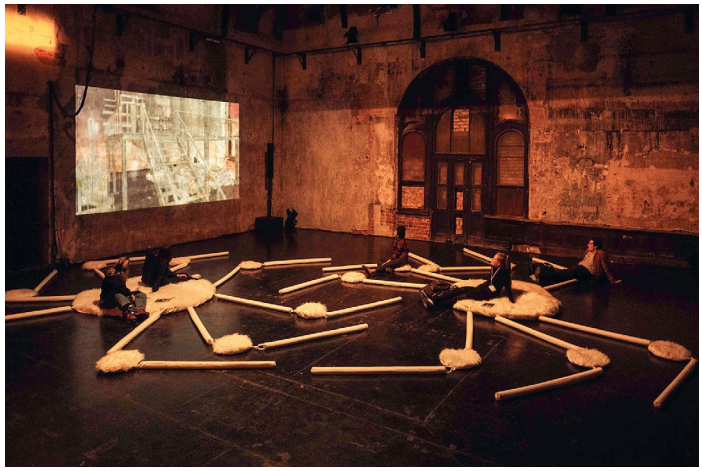

Abb. 8: *Narrative Runden,* Schaubühne Lindenfels, 2024, © Maximilian Brachinger, 2024.

Abb. 9: *Narrative Runden,* Schaubühne Lindenfels, 2024, © Maximilian Brachinger, 2024.

Abb. 10: *Narrative Runden,* Schaubühne Lindenfels, 2024, © Shahrzad Rahmani, 2024.

Abb. 11: *Narrative Runden*, Schaubühne Lindenfels, 2024, © Shahrzad Rahmani, 2024.

In Erfahrungen, die zwischen Menschen entstehen. Dabei geht es vor allem darum, sie auf neue Weise erfahrbar zu machen. Gastfreundschaft ist in diesem Sinne keine Geste der Großzügigkeit, sondern eine strukturelle Frage: Wer wird erwartet? Für wen ist ein Ort gemacht? Und wessen Anwesenheit bleibt von Anfang an unsichtbar? Wem können wir Zugänge und Sichtbarkeit verschaffen, der:die hier sonst ausgeschlossen ist?

Ausblick: Zwischen den Übergängen

Die freie Wissenschaftlerin und Autorin Sara Ahmed beschreibt Institutionen als Räume, die sich an bestimmte Körper ‚gewöhnt' haben. Andere Körper geraten in Reibung, sie müssen sich anpassen, erklären, ausweichen. „When you do not inhabit the norms of an institution, you notice its walls."[15] Zugänglichkeit heißt hier nicht, marginalisierte Personen einzuladen, sich bestehenden Normen anzupassen, sondern Strukturen so zu gestalten, dass unterschiedliche Körper, Bedürfnisse und Zeitlichkeiten Platz finden.

15 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, Durham: Duke University Press, 2017, 115.

Teilhabe wird so zu einer nicht-normativen Praxis: ein ständiges Lernen, Anpassen und Neu-Erfinden im Dialog mit der Gemeinschaft. Auch in der Architekturgeschichte finden sich Ansätze, die Raum nicht als monumentales Objekt, sondern als soziale Handlung begreifen.

Die italienisch-brasilianische Architektin und Designerin Lina Bo Bardi verstand Architektur als etwas, das vom Leben her gedacht wird, offen und improvisierbar, erst durch Aneignung immer wieder neu zu vollenden. Ihre Räume waren nie abgeschlossen, sondern sind als Angebote zu verstehen. Orte, die erst durch Nutzung Bedeutung erhielten. Diese Haltung ist für das Theater besonders relevant: Ein Raum, der erst im Gebrauch entsteht, entzieht sich festen Zuschreibungen und öffnet Möglichkeiten für andere Formen von Öffentlichkeit trotz aller ökonomischen Zwängen.

Die hier beschriebenen Arbeiten verstehen Offenheit selbst als eine unabgeschlossene, fortlaufende Raumpraxis. Sie zeigen, dass Zugänglichkeit hergestellt werden muss – immer wieder, konkret, situativ. Dass Räume sich verändern müssen, wenn sich die Gesellschaft verändert. Und dass das Öffnen von Theaterhäusern weniger mit Repräsentation zu tun hat als mit der Bereitschaft, Kontrolle abzugeben und Nutzung neu zu verhandeln. Vielleicht liegt die Zukunft des Theaters nicht so sehr in der Vorbereitung des nächsten Spielplans, sondern vielmehr in einer intensiven Auseinandersetzung mit der Art, wie wir seine Räume betreten, durchqueren und verändern. Nicht im Zentrum, sondern an den Rändern. Nicht auf der Bühne allein, sondern in den Übergängen. Dort, wo sich entscheidet, wer bleibt, wer neu hinzukommt und wer noch nicht dazugehört, immer noch ausgeschlossen ist.