

Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.)

itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater

Band 3

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Publikum im Gegenwartstheater

Herausgegeben von
Beate Hochholding-Reiterer
Géraldine Boesch
Marcel Behn

Unter Mitarbeit von
Jan Schuller



Alexander Verlag Berlin

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

^b
UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

itw : imdialog 3

Inhalt

- 8 **Vorwort**
- Doris Kolesch
- 14 **Theaterpublikum – das unbekannte Wesen**
Annäherungen an eine vernachlässigte Figur
- Stefanie Husel
- 34 **Dem Zuschauen zuschauen?**
- Patrick Primavesi
- 49 **Publikumsbewegung**
Auf der Suche nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters
- Regina Rossi
- 64 **Publikum als (bewegte) Masse**
Suddenly everywhere is black with people von Marcelo Evelin
- Nikolaus Müller-Schöll
- 73 **Beschimpfen, Ignorieren, Manipulieren**
Zur Politik mit dem Publikum nach Peter Handke
(von Ivana Müller und Claudia Bosse)
- Annika Wehrle
- 93 **Over Exposure – Under Observation**
Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation
- Anne Bonfert und Hanna Voss
- 111 **»Outside of Your Day-to-Day Comfort Zone«**
An Interview with Ant Hampton on *The Thing –*
An Automatic Workshop in Everyday Disruption

- 117 Franziska Burger und Corinna Hirrlé
**»Liebes Publikum« – Vermittlungsformate im
 Gegenwartstheater**
- 130 Beate Hochholdinger-Reiterer
Lust auf Nachhaltigkeit
 Ein Gespräch mit Nicolette Kretz, Leiterin von
 AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern und des Internationa-
 len Theaterfestivals Bümpliz-Bethlehem out+about
- 138 Hanna Voss
Wider das System
 Zur ›Nützlichkeit‹ von Benny Claessens *Hello Useless –
 For W and Friends*
- 147 Hanna Voss
Krisenmomente in der ›Guckkastenbühne‹
 Ein Gespräch mit Benny Claessens zu *Hello Useless –
 For W and Friends*
- 153 Vera Nitsche
69 positions – ein Archiv für Utopien?
- 162 Theresa Schütz
Von ausbleibender und virtueller Partizipation
 Modi der Involvierung in Mette Ingvarsens *69 positions*
- 170 Frank Max Müller
**She She Pops 50 Grades of Shame als Schule des
 unvoreingenommenen Blicks**
- 179 Anne Bonfert
Künstler_innen und ihr Publikum
 Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines
 ›Singular Plural Seins‹ im Theater

- Géraldine Boesch
189 **Geld und Gravitás**
Untersuchung von Einflussfaktoren auf die Compliance des Publikums anhand Kaleiders *The Money*
- Vera Nitsche
201 ***The Money* – Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?**
- Franziska Burger und Theresa Schütz
210 **»Charity is too easy«**
An Interview with Seth Honnor and Olivia Winteringham (Kaleider) on *The Money*
- Sarah Marinucci und Marie Urban
216 ***Freie Republik HORA* – Regie und Schauspiel als fortwährender Aushandlungsprozess**
Ein Gespräch mit Gianni Blumer (Schauspieler Theater HORA) und Nele Jahnke (Stv. künstlerische Leiterin Theater HORA)
- Géraldine Boesch und Beate Hochholding-Reiterer
224 **Publikum im Gegenwartstheater**
Podiumsdiskussion mit Doris Kolesch (Freie Universität Berlin), Nicolette Kretz (AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern), Mathias Prinz (machina eX) und Dagmar Walser (Moderation)
- 233 **Abstracts auf Deutsch, Englisch und Französisch**
- 244 **Beiträger_innen und Herausgeber_innen**

Vorwort

»Wo hab' ich nur die Fernbedienung hingetan?«, fragt eine junge Schauspielerin in der Produktion *Lessons of Leaking* der Game Theatre-Gruppe machina eX. Sie muss diese Frage unzählige Male wiederholen, bis wir verstanden haben, dass wir diese Fernbedienung suchen müssen. Jede direkte Interaktion mit uns, dem Publikum, vermeiden die Darsteller_innen von *Lessons of Leaking*. Sind wir tatsächlich Mitspielende, sind wir Assistierende, sind wir Gamer? Und wie sollen wir Theaterwissenschaftler_innen die im Bühnenraum agierenden Mitglieder von machina eX nennen: Schauspieler_innen, Performer_innen, Computerspiel-Figuren?

»Come on, join me, join me!«, fordert Benny Claessens in seiner Solo-Show *Hello Useless – For W and Friends* sein Publikum auf. Der Performer hat uns zu Beginn vorgewarnt, dass es einen kleinen Moment der Partizipation geben würde, ohne die Art und das Ausmaß derselben zu verraten. Letztlich muss das Publikum gemeinsam mit Claessens im Bühnenraum im Kreis laufen, eine Runde nach der anderen legen die bald mehr oder weniger erschöpften Jogger_innen zurück.

Wenn wir heute ins Theater gehen, dann ist es mit kopräsender Anwesenheit meist nicht mehr getan. Als Theaterbesuchende müssen wir arbeiten: mitspielen, interagieren, diskutieren, uns körperlich bewegen. Wir dürfen uns nicht einfach nur emotional bewegen lassen.

Die durch die aufklärerische Theaterreform vorangetriebene Disziplinierung eines vor der imaginären Vierten Wand sitzenden lautlosen Publikums ist schon länger in Auflösung begriffen und wird in vielen Formen des gegenwärtigen Theaters massiv ausgehebelt. Die vermehrt stattfindenden, variantenreichen Versuche, das Publikum aktiv zu involvieren, fordern die etablierten theaterwissenschaftlichen Begrifflichkeiten und Methoden heraus.

Dieser dritte Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* versammelt wissenschaftliche Aufsätze, Künstlergespräche und die Transkription einer Podiumsdiskussion, welche

anlässlich eines Doktorierendenworkshops sowie des Symposiums »Publikum im Gegenwartstheater« entstanden sind. Workshop und Symposium, die im Mai 2017 in enger Kooperation mit dem AUA-WIRLEBEN Theaterfestival Bern (AUA) und der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) stattfanden, widmeten sich den veränderten Rollen des zeitgenössischen Theaterpublikums sowie den inhaltlichen und ästhetischen Auswirkungen partizipativer und interaktiver Formen der Publikumsbeteiligung. Dafür wurde – wie bereits in den vorangegangenen zwei Ausgaben – der Dialog mit Expert_innen aus Wissenschaft und Praxis sowie der Austausch mit dem wissenschaftlichen Nachwuchs und dem Symposiumspublikum gesucht.

Doris Kolesch eröffnet den vorliegenden Band mit ihrem Beitrag »Theaterpublikum – das unbekannte Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur«, in dem sie anhand ausgewählter Beispiele aus der Theater- und Performancegeschichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert wesentliche Veränderungen im Verhältnis zwischen Publikum und theatralem Geschehen aufzeigt sowie unterschiedliche Konzepte und Praktiken theatraler Wahrnehmung skizziert. Daraus resultieren Überlegungen zu neuen Perspektiven einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung.

Anhand einer Aufführung von *Bloody Mess* der Performancegruppe Forced Entertainment führt Stefanie Husel in ihrem Text »Dem Zuschauen zuschauen?« ein konkretes Beispiel von empirischer Publikumsforschung als Forschung zur Praxis von Wahrnehmung vor, indem sie die Rezeption der Aufführung anhand des Publikumsgelächters analysiert. »Zuschauen« entpuppt sich dabei als körperlich ausgeführte Praxis und kommunikative soziale Aktivität.

Die Beiträge von Patrick Primavesi »Publikumsbewegung. Auf der Suche nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters« und Regina Rossi »Publikum als (bewegte) Masse. *Suddenly everywhere is black with people* von Marcelo Evelin« untersuchen theatrale und performative Praktiken, bei denen das jeweilige Publikum körperlich in Bewegung gesetzt wird. Primavesi, der für einen dynamisch zu denkenden Begriff von Publikum eintritt, zeigt auf, dass Formate, für die der traditionelle Theaterraum verlassen wird, nicht so sehr mit den Zirkeln der

Repräsentation brechen, sondern sich vielmehr als Erweiterung derselben verstehen lassen. Rossi analysiert in ihrem Beitrag das teilnehmende und mitwirkende Publikum hinsichtlich seiner Organisation und Dynamik als Masse, indem sie den Fokus auf Konstellationen, Reaktionen und Bewegungen desselben legt.

Nikolaus Müller-Schöll wählt als Ausgangspunkt seines Textes »Beschimpfen, Ignorieren, Manipulieren. Zur Politik mit dem Publikum nach Peter Handke (von Ivana Müller und Claudia Bosse)« dessen Theaterstück *Publikumsbeschimpfung*, das er als eine erste szenische Untersuchung der Differenz zwischen dem empirischen und dem epistemologischen Zuschauer liest, und verfolgt diese Erforschung anhand neuerer Performancearbeiten der Künstlerinnen Ivana Müller (*Playing ensemble again and again*) und Claudia Bosse (*Catastrophic Paradise*), in deren experimentellen Schauanordnungen das Verhältnis von Freiheit und Manipulation des Publikums ausgelotet wird.

Annika Wehrle, die den Doktorierendenworkshop im Vorfeld des Symposiums geleitet hat, wählt in ihrem Beitrag »Over Exposure – Under Observation. Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation« das für 2017 gewählte Motto von AUA als Ausgangspunkt, um die Wechselwirkungen performativer und gesellschaftlicher Partizipation im 21. Jahrhundert zu untersuchen. Dabei werden neuralgische Punkte, Widersprüchlichkeiten und Spannungsfelder evident, die neue Perspektiven auf den zeitgenössischen Publikumsbegriff eröffnen.

In dem von Anne Bonfert und Hanna Voss geführten und für die Publikation redigierten Gespräch »»Outside of Your Day-to-Day Comfort Zone«« mit dem britischen Künstler Ant Hampton über dessen Automatic Workshop *The Thing*, den er im Rahmen von AUA 2017 zusammen mit Christophe Meierhans durchgeführt hat, gibt dieser Auskunft über die Hintergründe und den Entwicklungsprozess des Workshops, bei dem die Teilnehmenden angeleitet werden, eine »freie« Version ihrer selbst zu erproben.

Anfang Mai 2017 fand im Vorfeld von AUA als Spin-Off das Internationale Theaterfestival Bümpliz-Bethlehem out+about statt, das sich zur Aufgabe stellte, zeitgenössisches Theater »neuen« Publikumsschichten näherzubringen. Franziska Burger und Corinna Hirrlinger geben in ihrem Beitrag »»Liebes Publikum« – Vermittlungsformate im

Gegenwartstheater« einen Einblick in die vielfältigen Angebote des Festivals sowie die damit verbundenen Kulturvermittlungsaktivitäten. Im daran anschließenden Gespräch mit der Festivalleiterin Nicolette Kretz »Lust auf Nachhaltigkeit« werden Einblicke in ihre kuratorische Tätigkeit gegeben und die Herausforderungen reflektiert, welche die Vermittlung des Phänomens Festival an ein theaterungewohntes Publikum im Rahmen von out+about bedeutete.

Hanna Voss veranschaulicht in ihrem Beitrag »Wider das System. Zur ›Nützlichkeit‹ von Benny Claessens *Hello Useless – For W and Friends*«, inwiefern diese Solo-Performance provokativ das System Theater infrage stellt und ad absurdum führt. Im darauffolgenden Gespräch »Krisenmomente in der ›Guckkastenbühne‹«, ebenfalls von Hanna Voss für den Druck redigiert, vertieft der Schauspieler und Performer Claessens seine Kritik am traditionellen Theatersystem und erläutert seine Vorstellungen von Publikumspartizipation.

Vera Nitsche und Theresa Schütz nehmen Mette Ingvarthsens Performance *69 positions* als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen. Nitsche untersucht Ingvarthsens Zusammenstellung historischer Performances, die sich mit Nacktheit und Sexualität beschäftigten, hinsichtlich des Potenzials, ein »Archiv für Utopien« partizipativer Performances zu sein; Schütz widmet sich den »Modi der Involvierung«, indem sie ausbleibender und virtueller Partizipation innerhalb der Performance nachgeht.

Das individuelle Verhältnis zur Scham loten die Performer_innen des Kollektivs She She Pop in ihrer aktuellen Arbeit *50 Grades of Shame* aus. Frank Max Müller zeigt in seinem Beitrag, dass diese Performance als »Schule des unvoreingenommenen Blicks« begriffen werden kann.

Anne Bonfert unternimmt in ihrem Beitrag »Künstler_innen und ihr Publikum. Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines ›Singulär Plural Seins‹ im Theater« einen Vergleich der bei AUA gezeigten Performances von Benny Claessens und Mette Ingvarthsens mit Blick auf deren gegensätzliche Strategien im Umgang mit dem Publikum.

Géraldine Boesch geht in ihrer Analyse der Task Performance *The Money*, die von der britischen Gruppe Kaleider konzipiert wurde, Fragen nach dem Zusammenhang von »Geld und Gravitas« als

»Einflussfaktoren auf die Compliance des Publikums« nach, während Vera Nitsche *The Money* als »Performance für den emanzipierten Zuschauer« untersucht, bei der die konzeptionelle und ausführende Autorität dennoch bei der Künstlergruppe Kaleider verortet ist. Im folgenden Gespräch »Charity is too easy« mit Seth Honnor, dem Leiter von Kaleider, und Olivia Winteringham, die als Performerin bei der Durchführung von *The Money* mitwirkt, gehen Franziska Burger und Theresa Schütz Fragen nach dem Entstehungsprozess, den Gründen für geänderte Spielregeln, der Auswirkung der jeweiligen Aufführungsorte auf die Performance sowie den unterschiedlichen gruppenspezifischen Prozessen nach.

Im Gespräch »Freie Republik HORA – Regie und Schauspiel als fortwährender Aushandlungsprozess«, das Sarah Marinucci und Marie Urban mit Gianni Blumer und Nele Jahnke geführt haben, geben die beiden Mitglieder von Theater HORA Auskunft über ihr Projekt, bei dem die Schauspieler_innen erstmals eigene Regiearbeiten realisieren konnten und das Publikum im Anschluss an die einzelnen Aufführungen aufgefordert wurde, durch Feedback aktiv an der weiteren Entwicklung der Inszenierungen mitzuwirken.

Auszüge aus der im Rahmen von AUA geführten Podiumsdiskussion beschließen diesen Band. Unter der bewährten Leitung von Dagmar Walser debattierten die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch, die Festivalleiterin Nicolette Kretz und der Sounddesigner, Fotograf und Literaturwissenschaftler Mathias Prinz, der mit der Game Theatre-Gruppe *machina eX* Computerspiele für die Bühne entwirft, über die veränderten Rollen des Publikums im Gegenwartstheater.

Die Realisierung dieses dritten Bandes der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* wäre ohne die wohlwollende Kooperation der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) sowie die großzügige Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) nicht möglich gewesen. Wir danken der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern für die finanzielle Unterstützung der Redaktionsarbeiten.

Das Herausgeberteam ist Jan Schuller für seine akribische und verlässliche Mitarbeit bei der Erstellung des druckfähigen Manuskripts zu großem Dank verpflichtet. Marcel Behn sei für die Übersetzung der Abstracts ins Englische, Angela Koerfer-Bürger und Laurette Burgholzer für die Übersetzung ins Französische gedankt. Wir danken Fabian Hermann für die hervorragende Transkription der Künstlergespräche und der Podiumsdiskussion sowie Julia Wehren für das Zeichenkorrektorat.

Wir danken allen Fotografinnen und Fotografen für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Allen Beitragenden sei für ihre Kooperation und den reibungslosen Ablauf gedankt. Dem Alexander Verlag, insbesondere Antje und Alexander Wewerka, sind wir für die wiederholte gute Zusammenarbeit sehr verbunden.

Beate Hochholdinger-Reiterer

Géraldine Boesch

Marcel Behn

Bern, im April 2018

Theaterpublikum – das unbekannte Wesen

Annäherungen an eine vernachlässigte Figur

Die Zuschaukunst ist ja am Theater die bei weitem anspruchsvollste Kunst. Die Zuschaukunst ist ja am Theater weit anspruchsvoller als die Schauspielkunst. Oder gar die Regiekunst. Die Zuschaukunst ist die eigentliche Theaterkunst. Der Versuch, Sie in eine echte Zuschaukunst hinein einzuführen, ist ja deshalb bei weitem aussichtsloser, als Sie, beispielsweise, in eine Regiekunst einzuführen. Die Regiekunst ist letztlich nichts weiter, als eine Organisationskunst. Regietalent ist Organisationstalent, weiter nichts. Ausrichten, Eingliedern, Abwickeln, das ist im Grunde alles. Binnen Minuten könnte ich Sie zu brauchbaren Regisseuren machen, warum nicht? Zumindest die meisten von Ihnen. Aber zu halbwegs passablen Zuschauern? Aussichtslos, vollkommen aussichtslos. Die Zuschaukunst ist die einzige Kunst am Theater, in die man überhaupt nicht effektiv eingeführt werden kann. Die Zuschaukunst ist eine Lebenskunst. (Voima 2014:10)

So spricht der Dramaturg in Soeren Voimas 2014 am Staatstheater Hannover uraufgeführtem Solo-Dramolett *Einführung/Publikumsgespräch oder die römische Octavia*. Worum geht es in diesem Stück? Die fiktive Rahmung ist so einfach wie grotesk: Das Schauspiel Hannover will das einzigartige Werk von Anton-Ulrich Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel, *Die römische Octavia*, zur Aufführung bringen. Es handelt sich dabei um einen Barockroman von gut 7.000 Seiten Umfang, mit über 300 Figuren und höchst komplexen Intrigen und Verwirrspielen. Trotz massiver Proteste des Dramaturgen, dass dieses Projekt ein Desaster werden würde, hat sich der Gastregisseur durchgesetzt und den Roman inszeniert.

In dieser Situation nun hat der notorisch unter Lampenfieber und Auftrittsangst leidende Dramaturg seinen Auftritt. Er wird, so klagt er,

vorgeschickt, um dem Publikum dieses vertrackte Stück zu vermitteln, er soll einführen in den Theaterabend, damit das Publikum überhaupt etwas versteht. In dieser Einführung zu einer imaginären Inszenierung steigert sich der Dramaturg dann nicht zuletzt in die eingangszitierte Reflexion über die Zuschaukunst hinein, eine Reflexion, die auf Bertolt Brechts Forderung nach einer neuen Zuschaukunst im Theater anspielt – mit dem Unterschied allerdings, dass Brecht diese durchaus für lehr- und lernbar, für trainierbar hielt (vgl. Brecht 1993: 641).

Die Zuschaukunst sei am Theater die bei weitem anspruchsvollste Kunst, doziert der Dramaturg und fährt fort: »Der Zuschauer ist ja heute gar kein Zuschauer mehr. Er will, dass man ihm sagt, was er gleich sieht, der Zuschauer« (Voima 2014: 12). Und wenn man dem Zuschauer nicht sage, was und wie er sehen soll, dann sehe er nichts. Inzwischen gebe es Leute, lamentiert der Dramaturg, die kämen nur noch zu den Einführungen, hinterher gingen sie essen und redeten über eine Aufführung, die sie nie gesehen haben (vgl. ebd.).

Die Überlegungen des Dramaturgen kreisen um eine Frage, die im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht, nämlich die Frage nach der Beziehung zwischen dem Theater und seinem Publikum. Diese Beziehung scheint, so legt es Voimas¹ Stück nahe, heute brüchig und problematisch geworden zu sein. Das Theater muss eigens eine *Einführung/Podiumsdiskussion* veranstalten – so der erste Teil des Titels des Dramoletts –, um seine Inszenierungen dem Publikum zu vermitteln. Und in der Tat bieten Theater seit einigen Jahren zahlreiche Formate der Vermittlung und des Dialogs an, um sich mit dem Publikum über die gespielten Stücke und über die eigene Arbeit sowie über die Wahrnehmung beziehungsweise Einschätzung dieser Arbeit zu verständigen. Es scheint heute längst nicht mehr auszureichen, dass Theater allabendlich Inszenierungen aufführen, sondern ein ganzes Heer von Theaterpädagog_innen, an Pressesprecher_innen und Öffentlichkeitsarbeiter_innen ist damit beschäftigt, dem Publikum die Inszenierungen sowie deren Hintergründe, den historischen Kontext ebenso wie den aktuellen Bezug der gespielten Stücke zu erläutern.

Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass im Monolog des Dramaturgen aus Voimas *Einführung/Publikumsgespräch oder die römische Octavia* mit dem Begriff der Zuschaukunst an einen zentralen Aspekt

von Bertolt Brechts Theatertheorie erinnert wird, der – wie so manches an Brecht – gegenwärtig erneut, noch immer und wieder hochaktuell erscheint. Brecht forderte Zuschauer_innen wie Schauspieler_innen gleichermaßen dazu auf, Theater als eine kommunikative Situation zu begreifen. Er sah es als vordringliche Aufgabe des Theaters an, in einen Austausch mit dem Publikum zu treten, und zwar in einen Austausch über die theatralen Formen der Darstellung, über die Art und Weise, etwas zu zeigen und so vermittelt gesellschaftliche, soziale und politische Grundfragen zu diskutieren (vgl. Lehmann 2016: 7–30).

Publikumsaktivitäten

Blicken wir vom Staatstheater Hannover im Jahre 2014 zum New Theatre von Chester, einer Stadt im Nordwesten Englands, und zwar ins Jahr 1776, also zeitlich gut ein Vierteljahrtausend zurück. Im Theater des 18. Jahrhunderts schien kaum etwas so klar und unproblematisch zu sein wie die aktive Rolle des Publikums. Anlässlich einer Theateraufführung im Februar 1776 schreibt der *Chester Chronicle*, dass das Publikum derart verärgert über die Vorführung war, »that numbers of the audience [...] got upon the stage; several persons were knocked down, and many turned out of the house. A man was thrown from the gallery, but saved himself from hurt by hanging on the chandelier« (zit. nach Fisher 2003: 57). Theater diente der Unterhaltung des Publikums und dies erforderte die aktive, physische, stimmliche und emotionale Beteiligung eben dieses Publikums. Schauspieler_innen wurden nicht nur bejubelt, ihnen wurde applaudiert oder sie wurden durch Bravos und Anfeuerungsrufe zur bisweilen mehrfachen Wiederholung einzelner Szenen oder Lieder aufgefordert, sodass die Aufführung unterbrochen werden musste oder vom Jubel des Publikums übertönt wurde. Schauspieler_innen wurden aber auch ebenso heftig ausgebuht, mit Obst, Brötchen, Nüssen oder anderen Wurfgeschossen beworfen, ausgepiffen und sogar von der Bühne gejagt, mithin am Auftritt gehindert.

Das Theatergeschehen spielte sich dabei keineswegs nur auf der Bühne ab, im Gegenteil: Integraler Bestandteil des Theatergeschehens

waren die Aktivitäten des Publikums, die zum einen – wie eben kurz skizziert – aus vielfältigen Reaktionen auf die Darbietungen der Schauspieler_innen bestanden, zum anderen aber mindestens ebenso sehr aus dem kommunikativen und sozialen Verhalten des Publikums untereinander. Es wurde gegessen, getrunken und geplaudert, Prostituierte boten ihre Dienste an und Bekannte wurden lautstark quer durch den Saal begrüßt oder in den Logen besucht. Die theaterhistorische Forschung weiß inzwischen, dass veritable Theaterumulte, die – wie in Chester an jenem Februarabend 1776 – zu einer wilden Prügelei führten und zum Abbruch der Theateraufführung zwangen, zwar durchaus vorkamen, aber keinesfalls alltäglich waren. Gleichwohl aber war der Angriff auf Schauspieler_innen, war das Erstürmen der Bühne durch unzufriedene Zuschauer_innen und war die Zerstörung von Bühneninventar, das dabei kurz und klein geschlagen wurde, doch so häufig, dass zahlreiche englische Theater in der Mitte des 18. Jahrhunderts eiserne Geländer an der Bühnenrampe installierten, um Zuschauer_innen vom Betreten der Bühne abzuhalten (vgl. ebd.).

Das Publikum hatte nicht nur entscheidenden Einfluss auf die je konkrete Aufführung, wie sie sich vollzog und wie sie aufgenommen wurde, sondern es hatte darüber hinaus auch großen Einfluss auf das Theater-Repertoire insgesamt, darauf also, was in den Theatern gespielt und gezeigt wurde – oder eben nicht. Dabei wurde es als das ureigene Recht, ja als unverbrüchlicher Teil der Freiheit des Publikums angesehen, sein Gefallen oder eben auch Missfallen in fast allen nur denkbaren Formen auszuüben. Während des gesamten 18. Jahrhunderts war die Debatte um die Rechte des Publikums vorherrschend. So stellte Lord Mansfield, der als Lord Chief Justice am Court of King's Bench Oberster Richter am höchsten englischen Gerichtshof war, im Jahre 1784 unmissverständlich klar:

»Every man that is at the play house, has a right to express his approbation or disapprobation INSTANTANEOUSLY, according as he likes either the acting or piece. There is a right due to the theatre – an unalterable right – they MUST HAVE THAT« (zit. nach Wright 2014: 48).

Und dieses Recht des Publikums, seine Zustimmung oder Ablehnung auszudrücken, galt fast ohne Limit (vgl. u.a. Fisher 2003: 56).

Mit Blick auf das Theaterpublikum im 18. Jahrhundert lässt sich mit hin Folgendes festhalten: In einer Zeit, in der sich der Beruf ebenso wie die Institution der Theaterkritik erst langsam ausbildeten, galt es als höchstes und unveräußerliches Recht des Publikums, sein Gefallen oder auch Missfallen am Schauspiel wie auch an einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielern lautstark, deutlich, bis hin zum spielunterbrechenden Begeisterungssturm, aber auch bis hin zur Beleidigung zu artikulieren.

Dabei ist, aus heutiger Sicht, eine Art Rollentausch bemerkenswert: Innerhalb des theatralen Geschehens war die von den Schauspielenden zu verantwortende Aufführung eines Stücks nur ein Element, das keineswegs immer im Zentrum der Aufmerksamkeit des Publikums stand. Immer wieder tauschten Schauspieler_innen und Publikum gleichsam die Rollen, war es mithin das Publikum, das eine Auf- oder Vorführung gab und die Schauspieler_innen dadurch zwang, die Aufführung des Publikums zu verfolgen und möglichst geschickt darauf zu reagieren. Pointiert könnte man sagen, dass die Arbeit einer Schauspielerin und eines Schauspielers in einem Londoner, aber auch einem Wiener oder Berliner Theater im 18. Jahrhundert nicht nur darin bestand, den Rollentext zu memorieren und die Rollenfigur zu verkörpern, sondern vor allem darin, den Austausch mit dem Publikum erfolgreich zu gestalten. In diesem Kontext prägte James Boswell das Diktum vom Publikum als dem »many-headed monster« (Boswell 1991: 49), anlässlich eines Theaterbesuchs am 19. Januar 1763, an dem er mit zwei Freunden einen Theatertumult provozieren wollte, dieses Unterfangen allerdings während der Aufführung aufgab, weil er realisierte, dass nur wenige im Publikum ihn und seine Freunde dabei unterstützen würden. Kam es doch zu Theaterrandalen, so ist übrigens verbürgt, dass die Schauspieler_innen nicht immer so lange im Theater blieben, bis die Aufführungen des Publikums zu Ende waren ...

Publikum im Gegenwartstheater

Als Leser_in dieses Textes fragen Sie sich vielleicht inzwischen, weshalb im Rahmen einer Publikation zum Publikum im Gegenwartstheater so ausführlich in die Theatergeschichte abgeschweift wird. Auf diese Frage möchte ich zwei Antworten geben und diese in meinem Beitrag auch direkt umsetzen, indem beständig historische Perspektiven und gegenwärtige Beobachtungen verknüpft werden. Die erste Antwort lautet, dass wir ohne Wissen über die Geschichte des Publikums die Gegenwart und aktuelle Entwicklungen beziehungsweise Veränderungen bezüglich des Publikums nicht verstehen können. Nicht nur unser Verständnis, sondern vor allem auch unsere Einordnung und Bewertung der Gegenwart verändert sich, wenn wir unseren Blick auf diese Gegenwart historisch perspektivieren. Eine adäquate Einordnung der Gegenwart ist ohne Wissen um die historischen Zusammenhänge nicht möglich. Zugleich aber – und das ist die zweite Antwort – liegt die (Theater-)Geschichte keineswegs fixiert und eindeutig in der Vergangenheit für uns bereit, sondern unser heutiger Blick, in den die künstlerischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre und Jahrzehnte eingetragen sind, verändert auch unsere Einschätzung von und unser Interesse an geschichtlichen Ereignissen oder Situationen.

Seit etlichen Jahren etablieren sich Aufführungsformate, die eine Beteiligung, eine aktive Teilnahme, ja Teilhabe des Publikums einfordern. Schlagworte wie Partizipation, Interaktives Theater, bisweilen despektierlich auch ›Mitmach-Theater‹ genannt, aber auch Immersives Theater dominieren die Debatten und polarisieren Zuschauende wie Kritik. Mach mit, bring dich ein, werde aktiv, engagiere dich, mach das Beste aus deinem Theaterabend, du bist für deine Erlebnisse selbst verantwortlich – rufen uns diese Theaterformate beständig zu.

So kann man mit Smartphone, Radio oder Kopfhörer ausgestattet durch den Stadtraum oder auch ein Theatergebäude geführt werden und die stimmlich übermittelten Anweisungen einer unbekanntenen Person befolgen – oder auch nicht (wie bei den Walks von LIGNA, Rimini Protokoll oder Janet Cardiff und George Bures Miller). Man kann in ein begehbares Bühnenbild steigen und

mit den Performer_innen sowie mit andern Zuschauer_innen gemeinsam essen und diskutieren, wie in Showcase Beat Le Mots *Cooking in Crisis* (2014). Zuschauer_innen können, wie in She She Pops *Warum tanzt Ihr nicht?* (2004), mit den Performer_innen tanzen oder auch unschlüssig in der Ecke bleiben und den anderen beim Tanzen zusehen, was allerdings auch keine Lösung des Dilemmas ›Mitmachen oder Nicht‹ verspricht, werden doch peinliche Erinnerungen an Klassenpartys aus der eigenen Schulzeit evoziert. Man kann zum Theaterpublikum werden, das ironisch-distanziert und gleichwohl rechtmäßig beteiligt die Abläufe, Spielregeln und Verhaltensweisen auf einer realen Aktionärsversammlung von Daimler-Benz beobachtet, wie in Rimini Protokolls *Die Hauptversammlung* (2009). In der Produktion *The Money* (2013) von Kaleider können Zuschauende entweder als Silent Witnesses dabei sein oder als Players mitentscheiden, was mit den Einnahmen des Abends geschieht, wobei Mitentscheiden billiger kommt als vermeintlich unbeteiligter Silent Witness zu sein. Das Publikum kann aber auch Gefahr laufen, sich peinlicher Befragungen und körperlicher Züchtigungen zu unterziehen, wie in SIGNAs *Hundsprozesse* (2011), oder sexuell ein- beziehungsweise zweideutige Einladungen zu erhalten, wie in *Club Inferno* (2013), ebenfalls von SIGNA. Oder es schaut anderen Theaterbesucher_innen auf der Bühne des Papstpalastes in Avignon zu, wie sie vom unvergesslichen Theatererlebnis ihres Lebens erzählen, wie in Jérôme Bels *Cour d'honneur* (2013). Diese Liste ließe sich fast endlos fortsetzen, und sie stellt nur eine extrem komprimierte und unvollständige Aufzählung des breiten Spektrums dar, in dem die performativen Künste der letzten Jahre die Rolle und Funktion des Publikums thematisieren, reflektieren, hinterfragen und auch modifizieren. Der kurze Exkurs zum Publikumsverhalten im Theater des 18. Jahrhunderts sollte aber davor hüten, die gegenwärtigen Erscheinungsformen einseitig als Befreiung des Publikums oder gar als historische Entwicklung der Demokratisierung, der Aktivierung und des Mündig-Werdens zu interpretieren.

Die Vierte Wand, jenes entscheidende Dispositiv des westlichen Theaters vom Ende des 18. bis ins ausgehende 20. Jahrhundert, das Bühne und Zuschauerraum trennte und zugleich in einer wechselseitigen Funktionsabhängigkeit von theatraler Szene und aufmerksamer,

konzentrierter bis absorbiertes Beobachtung ineinander verschränkte, ist eingerissen. Die Vierte Wand war und ist ein Mittel zur Erzeugung von Unmittelbarkeit, die Zuschauer_innen blicken als unbeteiligte Zeug_innen auf ein Geschehen, das nur für sie gemacht ist, zugleich aber den Eindruck erweckt, von eben diesem Beobachtetwerden nichts zu wissen. Das Durchbrechen der Vierten Wand, das Totalwerden der Bühne im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ist entsprechend als Situation distanzloser Unmittelbarkeit, als Ermöglichung eines vermeintlich direkten Erlebens konzeptualisiert und je nach Perspektive gefeiert oder heftig kritisiert worden. Ich möchte argumentieren, dass das Gegenwartstheater neuartige Konstellationen der Verbindung von Distanz und Teilhabe, von Reflexion und Involviertheit, von Übersicht und Immersion gestaltet und erprobt, mithin etablierte Dichotomien unseres Zugangs zur Welt und unseres Umgangs mit ihr vorführt und ausstellt, zugleich aber auch hinterfragt, ja bisweilen kollabieren lässt. Mit Bezug auf das Publikum ist vor diesem Hintergrund eine geradezu paradoxe Situation zu konstatieren: Der Ausdifferenzierung konkreter Publikumssituationen und Publikumsbeziehungen im Gegenwartstheater steht eine ziemliche Unkenntnis der Theaterwissenschaft über das Publikum, genauer: über die Theaterpublika gegenüber.

An der gegenwärtig zu beobachtenden Ausdifferenzierung der Publikumssituationen sind meines Erachtens vier wichtige Aspekte zu betonen:

1) Die klassische räumliche Aufteilung des bürgerlichen Theaters, die Akteur_innen und Publikum trennt und wie jede Topologie in der räumlichen An/Ordnung zugleich Machtverhältnisse, Bewertungen und Hierarchien impliziert, ist zwar in vielen Aufführungen noch immer anzutreffen, stellt aber nur mehr ›eine‹ Variante von vielen dar, das theatrale Geschehen zu strukturieren. Damit werden etablierte Funktionszuschreibungen, Handlungsmöglichkeiten ebenso wie Erwartungshorizonte und Spielregeln fluide.

2) Das Publikum wird als ein prekäres und temporäres Kollektiv verhandelt, und es wird die Beziehung zwischen Einzelnem und Gruppe reflektiert – und zwar weniger inhaltlich, als vielmehr in der Form der Aufführungen und in den in ihnen gestalteten beziehungsweise

eröffneten sozialen Beziehungen. Es gehört vielleicht zu den größten und zugleich wirkmächtigsten Selbst(miss)verständnissen der bürgerlichen Moderne, das im Theater versammelte Publikum als Verkörperung ›der‹ Öffentlichkeit zu denken und entsprechend als politische Figur zu behandeln. Doch wir wissen heute um die Ambivalenz dieser Entwicklung, wir wissen auf Kosten welcher sozialen, geschlechtsbezogenen und ethnischen Ausgrenzungen die Disziplinierung des Theaterpublikums und die Ausbildung eines kunstsinnigen Geschmacks zum politischen Mittel der bürgerlichen Öffentlichkeit wurde. Zahlreiche Aufführungen des Gegenwartstheaters fragen vor diesem Hintergrund: Was verbindet die im Theater versammelten Personen miteinander? Was teilen und was teilt Akteur_innen und Zuschauer_innen? Wie verhält es sich mit der Kollektivität der theatralen Rezeption, welche Rolle spielt die temporäre Gemeinschaft der anderen, aber auch die Individualität des oder der Einzelnen?

Signifikant ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die Zunahme sogenannter One-to-ones. Hierbei werden einzelne Teilnehmer_innen von den anderen Zuschauer_innen separiert, die Performer_innen verschwinden mit ihnen durch eine Seitentür oder in ein Nebenzimmer und führen dort eine Aktion durch, die allen anderen verborgen bleibt, während die Auswahl der einzelnen Personen durchaus offen für alle sichtbar durchgeführt wird. Manche Aufführungen, wie Ontroerend Goeds *The Smile off Your Face* (2013), sind komplett als One-to-one-Situationen angelegt. In dieser Arbeit wird jede_r Besucher_in einzeln durch verschiedene, atmosphärisch dichte Räumlichkeiten geführt. Mit verbundenen Augen und Händen, den Körper in einem Rollstuhl immobilisiert, wird man im rollenden Stuhl mobilisiert und von freundlichen Performer_innen zu verschiedensten Situationen gefahren und zu den unterschiedlichsten sinnlichen Erfahrungen eingeladen. Eine Feder kitzelt plötzlich im Gesicht, helles Rascheln wie von Bonbonpapier erklingt ganz nah am eigenen Ohr und schließlich liegt man, noch immer mit gefesselten Händen und verbundenen Augen auf einem Bett, neben oder fast über sich ein_e nur leicht bekleidete_r Performer_in.

3) Das schweigend sitzende, distanzierte, weitgehend auf ein zentrales Bühnengeschehen konzentrierte Publikum ist heute nur noch eine

Publikumsfiguration unter mehreren. So wird das Publikum im konkreten wie übertragenen Sinne mobilisiert, es wandert durch den Raum, der nicht mehr ein institutionalisierter Theater- oder Kunstraum sein muss, Stühle oder gar feste Sitzreihen fehlen oftmals, wie in Mette Ingvartsens *69 positions* (2017), und das Aufführungsgeschehen vollzieht sich als simultane wie sequenzielle Präsentation verschiedener Szenen oder Situationen, die nicht mehr alle gleichzeitig von einer Person wahrgenommen und synthetisiert werden können. Vor allem in partizipativen, interaktiven und immersiven Aufführungsformaten wird dabei die Wahrnehmung der Zuschauer_innen, werden ihre Entscheidungen und Handlungen selbst zum integralen Bestandteil des Aufführungsgeschehens.

4) Schließlich viertens und letztens: Das Gegenwartstheater und die aktuelle Performance-Kunst entfalten ein breites und durchaus heterogenes Spektrum, wie der oder die Zuschauer_in jeweils adressiert und als Teilnehmer_in integriert wird. Die Bandbreite reicht vom Versuch einer strengen Choreografie der Wahrnehmung, einer dramaturgischen Aufmerksamkeitslenkung des Publikums, über ein Theater, das sich mit den Worten von Gareth White als »Invitation« (White 2013) an das Publikum versteht, bis hin zu Produktionen, die durch eine Ästhetik der Reduktion, ja der Abwesenheit der Zuschauenden sich selbst zum »Ort der Kunst« (Goebbels 2012) machen, wie Heiner Goebbels es formuliert:

Die Definition dessen, was wir unter Theatralität verstehen, hat sich verschoben. Theatralität stellt sich nicht mehr dort ein, wo wir etwas mit großen Gesten und viel Getue geboten bekommen. Im Gegenteil wird uns der allzu intensive Ausdruck eher abschrecken, einschüchtern, ausschließen. [...] Wir finden die Aufmerksamkeit nicht mehr notwendigerweise im Zentrum von Figuren und Behauptungen. Und vor allem: Wir wollen selber finden und können das auch. (ebd.: 84–85)

Doch nicht nur das Gegenwartstheater, das gesamte 20. Jahrhundert ist in den performativen Künsten gekennzeichnet durch eine Erprobung, eine Veränderung und Hinterfragung dessen, was ein Publikum ist und was ein Publikum sein könnte. Bertolt Brechts Forderung nach einer neuen Zuschaukunst wurde schon erwähnt. Der

französische Theaterrevolutionär Antonin Artaud imaginierte zur gleichen Zeit ein Theater der Grausamkeit, das eine Zumutung, eine grundstürzende Irritation, eine kognitive wie emotionale Überwältigung der Zuschauer_innen darstellen sollte. Artauds Theater sollte wirken wie »ein elektrisches Seelenbad, drin der Intellekt periodisch wieder gehärtet wird« (Artaud 1979: 203). Und auch andere Zeitgenossen Brechts und Artauds aus den historischen Avantgarde-Bewegungen mobilisierten und provozierten mit ihren Serate, ihren Theaterskandalen, ihren futuristischen und surrealistischen Aktionen das schweigend-kontemplierende Publikum. Diese Dynamik wurde von der Neo-Avantgarde und der Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren aufgegriffen und radikalisiert, indem sie die Zuschauer_innen zu aktiven Teilnehmer_innen und Mitspieler_innen transformierten.

Publikum in der Theaterwissenschaft

Entsprechend kreiste eine wichtige, wenn nicht dominante Strömung der Theaterwissenschaft der letzten Jahrzehnte um die ›Entdeckung des Zuschauers‹ (vgl. Fischer-Lichte 1997), und Hans-Thies Lehmann konstatierte im Jahre 2008, der Zuschauer sei »praktisch, mehr aber noch ästhetisch die zentrale Figur des Theaters, seiner Praxis und seiner Theorie geworden« (Lehmann 2008: 26).

Die Relevanz der Zuschauer_in und des Publikums für die theaterwissenschaftliche Theoriebildung kann also nicht hoch genug eingeschätzt werden. Doch dieser herausgehobenen und zentralen Position der Zuschauer_in im Theoriegefüge steht eine eigentümliche Ignoranz gegenüber: Was weiß die Theaterwissenschaft konkret von der Zuschauerin, von dem Zuschauer, vom Publikum? Es gibt wenig empirische Kenntnisse über das Publikum, seine Verhaltensweisen, Angewohnheiten, Ansichten oder auch Emotionen.² Die existierenden Zahlen gehen kaum über Angaben zu Einkommensverhältnissen, Bildungshintergrund, Geschlecht sowie Häufigkeit von Theaterbesuchen hinaus und sind zumeist nicht aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive erhoben worden, sondern aus der Sicht der Marketing- und Öffentlichkeitsarbeit von Theatern oder aus soziologischer

beziehungsweise kultur- und bildungspolitischer Perspektive, was ihre begrenzte Aussagekraft für genuin theaterwissenschaftliche, insbesondere ästhetische Überlegungen zur Folge hat.³

Die ambivalente Position der Zuschauer_innen in theaterwissenschaftlichen Überlegungen spiegelt sich des Weiteren in der zentralen Untersuchungsmethode der Aufführungsanalyse wider. Die Aufführungsanalyse ist die einzige wissenschaftliche Methode, durch welche sich die Theaterwissenschaft auch methodisch von angrenzenden Kunstwissenschaften unterscheidet, wie der Kunstgeschichte, der Literatur- oder auch der Musikwissenschaft. Angesichts der Entgrenzung und Hybridisierung der Künste, die eine Trennung der wissenschaftlichen Disziplinen anhand inhaltlicher Kriterien wie Materialien, Arbeitsweisen, Stilen oder Kunstgattungen zunehmend problematisch macht, ein nicht trivialer Umstand. Die Methode der Aufführungsanalyse kommt bis heute nicht ohne die implizite Fiktion eines ›idealen‹ Zuschauers aus, dessen Ähnlichkeit zum ›impliziten‹ und ›idealen‹ Leser der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik augenscheinlich ist. Die konsequente und notwendige Subjektivierung der Wahrnehmungsposition in der Aufführungsanalyse steht dabei in einem ungelösten Widerspruch zu Verallgemeinerungen bestimmter Wahrnehmungen, Erfahrungen oder Erkenntnisse, die im Zuge von Aufführungsanalysen vielfach rege gemacht werden.⁴

Noch immer gilt also für den Zuschauer oder die Zuschauerin, was Dennis Kennedy in seiner Publikation *The Spectator and the Spectacle* aus dem Jahre 2009 so lakonisch wie provokant formuliert hat. Der Zuschauer sei »a pale hypothetical inference of the commentator's imagination« (Kennedy 2009:11). Darüber hinaus muss nicht zuletzt mit Blick auf partizipative und immersive Theaterformen die neue Rolle, die gänzlich andere Aktivität der Zuschauenden thematisiert und reflektiert werden (vgl. Heddon/Iball/Zerihan 2012; vgl. Weiler/Roselt 2017: insb. 327–347). Wichtige Theorieimpulse der letzten Jahre suchten entsprechend die Qualität und Modalität von Partizipation kritisch zu hinterfragen (u. a. vgl. Bishop 2012; vgl. Rogoff 2005). In theaterwissenschaftlichen Diskursen lässt sich die Suche nach alternativen Bezeichnungen wie Besucher_in, Mitspieler_in oder auch Teilnehmer_in beobachten, die die im Begriff des Zuschauers impliziten

Dominantsetzungen – unter anderem Privilegierung des Sehens, Assoziation eines distanziert kontemplierenden Wahrnehmungsprozesses – zu unterlaufen suchen. Mit Augusto Boal könnte man diesen neuen, anderen Zuschauer als »Spect-Actor« (Boal 2008: xxi), als Zuschauerspieler bezeichnen. Boals Bezeichnung hat sich jedoch nie über den Kontext seines Unsichtbaren Theaters und seines Theaters der Unterdrückten hinaus durchgesetzt.

Die in rezenten Kunstereignissen etablierten wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisse können – je nach spezifischer Verfasstheit der jeweiligen Aufführung – als Komplizenschaft oder als flexible und prekäre Mitarbeit des Publikums an und in der Performance bezeichnet werden. Ein zunächst in medienwissenschaftlichen und ökonomischen Zusammenhängen geprägter Begriff bietet sich hier anstelle des bisherigen Zuschauers an, um die komplexe und veränderte Rolle sowie Tätigkeit des Publikums in einem Wort einzufangen: der des Pro-sumers, wodurch vergegenwärtigt wird, dass der oder die Besucher_in zugleich Produzent_in und Konsument_in des Kunstereignisses ist, für das er oder sie Eintritt bezahlt hat, wodurch neben ästhetischen Verwicklungen auch ökonomische adressiert werden (vgl. Harvie 2013: insb. 50–55). Dies sind erste, tentative Versuche, um die neuen Anforderungen an das Publikum und seine veränderten Verhaltensweisen im Gegenwartstheater und der aktuellen Performance-Kunst zu beschreiben und auf einen Begriff zu bringen. Es steht zu vermuten, dass hier situations- und produktionsspezifische Differenzierungen vorgenommen werden müssen, um die Heterogenität von Theaterpublika einzufangen, und dass die Theaterwissenschaft durchaus auch eigene Formen der Publikumsforschung entwickeln muss.

Fünf Akte nur mit Kuchen und Sodawasser

Abschließend sei ein letztes Mal in die Vergangenheit abgeschweift, diesmal erneut nach England, nach London, aber nicht ins 18. Jahrhundert, sondern in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Am 27. Oktober 1855 verfolgte Theodor Fontane eine Aufführung von Shakespeares *Othello* im Londoner Surrey Theatre. Für den Preußen im Parkett

eröffnete dies eine produktive Fremderfahrung (vgl. Roselt 2015: 111–113). Ab der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert setzte sich, und dieser Prozess erstreckte sich über das ganze 19. Jahrhundert, zunehmend eine schweigende, sitzende, aufmerksame Haltung in den Zuschauerreihen durch, es wurde nicht mehr gegessen und getrunken, selbst flüstern war schließlich verpönt. Dabei generierte dieser Disziplinierungsprozess im Theater – aber auch in anderen, sich in dieser Zeit etablierenden bürgerlichen Kunstinstitutionen wie dem Musikkonzert (vgl. Müller 2012) – eine spezifische Figuration von Publikum, welche zugleich mit der bürgerlichen Öffentlichkeit gleichgesetzt wurde: Publikum-Sein hieß nun, zunehmend vom Geschmacksurteil anderer abhängig zu sein und in der Sensibilität für das Verhalten anderer zugleich für das eigene Verhalten sensibilisiert zu werden und dieses zu kontrollieren. So geriet die Selbstreflexion in der Betrachtung anderer, im geteilten Geschmack und in der geteilten Haltung der angemessenen Kunstrezeption zur sozialen Distinktion und politischen Handlung zugleich.

Doch die Theatergeschichte weiß nur zu gut, dass die in vielen Texten verzeichnete und in zahlreichen Dokumenten geforderte Haltung andächtigen und konzentrierten Schweigens nicht mit dem realen Publikumsverhalten im 19. Jahrhundert verwechselt werden darf. Theodor Fontane beispielsweise beklagt zunächst die vermeintliche Disziplinlosigkeit des Londoner Theaterpublikums:

Die Unsitte des beständigen Verkaufs von Früchten, Sodawasser, Eis und auch Brandy vermutlich, kommt hinzu. Ein langer weißjackiger Kerl treibt sich zwischen den Bänken umher und überschreit mit seinem ›penny each!‹ die Klänge des Walzers, der heruntergefiedelt wird. Plötzlich rollt der Vorhang in die Höh. Das Parterre ist wie eine unruhige See; der Sturm des Zwischenakts ist vorüber; aber die Wellen gehen hoch trotz alledem. Die erste Szene jeden neuen Akts ist immer zur Hälfte verloren. [...] Oben auf der Galerie wurde während des zweiten Akts gestohlen; man schrie, man hieb drauflos, man schmiß raus und verhaftete. Die Schauspieler spielten ruhig weiter und im Parterre richtete sich kein einziger Kopf nach oben, um die Ursache des Lärms kennen zu lernen. Man ist solche Szenen völlig gewöhnt. (Fontane 1995: 57–58)

Fontanes Schilderung legt nahe, dass es Mitte des 19. Jahrhunderts im Londoner Theaterpublikum noch ähnlich unruhig, wild und undiszipliniert zugeht, wie Mitte des 18. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist jedoch, zu welchen Überlegungen zum Londoner Publikum, aber auch zu seinem eigenen Zuschauerverhalten Fontane durch sein Erlebnis im Surrey Theatre angeregt wurde. Seinem Tagebuch vertraute er an:

Schon jetzt, wo ich diesen Trubel noch mit Ärger beobachte, kann ich doch andererseits nicht leugnen, daß die Stücke trotz alledem zu voller Wirksamkeit kommen, ja die Unterbrechungen erhalten einen frisch, und wenn man einzelnes dadurch einbüßt, wird man gleichzeitig befähigt, den Rest in seiner ganzen Schönheit zu genießen. (ebd.: 58)

Was Fontane hier in genauer Selbst- wie Fremdbeobachtung notierte, ist höchst bemerkenswert und stand sicherlich im Widerspruch nicht nur zu zeitgenössischen, sondern auch zu historisch späteren Ansprüchen an den ›idealen‹ Theaterzuschauer. Denn der pragmatische Theaterzuschauer Fontane gesteht sich ein, dass gelegentliche Ablenkungen die Konzentration erhöhen und den ästhetischen Genuss keineswegs schmälern, sondern im Gegenteil sichern:

[U]nzerstückelt gibt sich das Kunstwerk und unzerstückelt verlangt es Sinn und Seele des Beschauers. Aber diese Ganzheit, diese Konzentration ist nicht jedermanns Sache, und ich selber muß eingestehen, daß ich fünf Akte ohne ein Stück Kuchen oder eine Flasche Sodawasser kaum aushalten kann. Die Sache stellt sich vielleicht so: diese Mischung von Bierhaus und historischer Tragödie ist durchaus unideal und unkünstlerisch, aber – praktisch, in Erwägung der gemeinen Menschennatur. (ebd.: 58–59)

Wir sind also erneut bei der eingangs vom Dramaturgen in Voimas *Einführung/Publikumsgespräch oder die römische Octavia* geforderten Zuschaukunst. Auch im Falle Fontanes erscheint diese Zuschaukunst als eine Lebenskunst. Was Roland Barthes in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts für den Leser von Texten provokant forderte, nämlich

dass dieser sich seinen Interessen, seinen Neigungen und seinem Begehren gemäß durch den Text treiben lasse, hier und da etwas überspringe, dort ganz genau sich vertiefe und an anderer Stelle höchst assoziativ mit Beschreibungen oder Formulierungen umgehe (vgl. Barthes 1974: 18–19, 29), das scheint Fontane in der Mitte des 19. Jahrhunderts in vergleichbarer Form für das Theaterpublikum mit seiner oszillierenden Aufmerksamkeit und eingedenk seiner körperlichen Bedürfnisse zu fordern.

Weiterführende Thesen zum Publikum im Gegenwartstheater

Die von Fontane eröffnete Perspektive möchte ich abschließend nutzen, um in komprimierter Form drei Thesen zum Publikum im Gegenwartstheater zu formulieren:

1) In Anlehnung und Erweiterung von Rebecca Schneiders *Performing Remains* (vgl. Schneider 2011) könnte man sagen: ›Performance Remains‹ – vielleicht ist es an der Zeit, die Orientierung wegzuwenden von der vermeintlich isolierten, einzelnen Aufführung als dem genuinen Gegenstand der Theaterwissenschaft hin zur Aufführung im gesellschaftlich-sozialen Kontext als einem Inkubator, einem Experimentierfeld und Labor von sozialer Kommunikation und Beziehung. Dabei ist die Form der Darstellung, mithin der Kunstcharakter, die Dimension des Gestalteten und Artifiziiellen essenziell. Ein wesentliches – bislang aber kaum untersuchtes – Moment von Zuschauer-Sein bestünde dann nicht mehr nur im Wahrnehmen einer Aufführung, sondern gerade in der Kommunikation, im Ausdruck und in der Diskussion der Wahrnehmungserlebnisse mit anderen, in welcher Form auch immer.⁵ Publikum-Sein hört also nicht mit dem Schlussapplaus auf (und beginnt auch nicht erst mit dem Beginn einer Aufführung) – Publikum-Sein ist ein dynamischer, in sich veränderlicher Prozess.

2) Unverständliches, Unklares, nicht sofort Evidentes und Selbstverständliches wird in unserer Gesellschaft zunehmend tabuisiert, ja geradezu marginalisiert. Gleichzeitig wird stereotyp das vermeintlich Andere, Fremde, Unbekannte wiederholt perhorresziert. Dabei entziehen sich aktuelle gesellschaftliche, politische wie ökonomische

Entwicklungen in ihrer Komplexität zunehmend dem verstehenden Überblick oder gar einem umfassenden Verständnis. Theateraufführungen können hier durchaus als Freiraum, als Schutzzone für Unklares, Unverständliches, Unvertrautes fungieren, sie erfordern es, Erfahrungen von Fremdheit, von Unzugänglichkeit auszuhalten. »Sich dieser Fremdheit nicht zu verschließen, ohne sie durch Erklärungen und Urteile zu befriedigen, kann Zuschauer auszeichnen«, schreibt Jens Roselt: »Wer alles verstanden hat, braucht über nichts mehr nachzudenken« (Roselt 2015: 116). Vielleicht besteht die Bedeutung von Publikum-Sein heute maßgeblich darin, sich einer Erfahrung auszusetzen, die nicht immer in Unterhaltung, in Bildung aufgeht, die nicht in Bekanntes und Selbstverständliches überführt werden kann. Auch diesbezüglich erscheint die kollektive Dimension von Theaterrezeption entscheidend: Wenn ich nichts verstehe und es anderen um mich herum ähnlich oder auch ganz anders geht, reflektiere ich meine eigene Wahrnehmung im Blick auf meine Umgebung anders.

3) Die körperliche, physische und emotionale Dimension des (Theater-)Zuschauen zieht sich wie ein roter Faden durch diesen Text. Das Gegenwartstheater bearbeitet und provoziert explizit diese körperlich-physische Dimension, die schon Theodor Fontane reflektierte, indem er bemerkte, fünf Akte nur mit Kuchen und Sodawasser aushalten zu können. Aufführungen von extrem langer Dauer, über mehrere Stunden, führen zu Wahrnehmungserlebnissen jenseits etablierter Disziplinierungen, das Ausspielen von Scham-, Ekel- oder Tabugrenzen vermag hartnäckig die Integrität der oder des Einzelnen zu erschüttern und die Überforderung durch multimediale Settings führt die Grenzen wie Begrenztheit ebenso wie die mediale Bedingtheit von Wahrnehmung vor. In diesem Sinne also – ganz ohne moralischen Zeigefinger – kann die Zuschaukunst im Theater durchaus Element einer Lebenskunst sein.

Verwendete Literatur

- Artaud, Antonin (1979): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso.
- Boal, Augusto (2008): *Theatre of the Oppressed*, London: Pluto Press.
- Boswell, James (1991): *The Journals of James Boswell, 1762–1795*, Hg. v. John Wain, New Haven/London: Yale University Press.
- Brecht, Bertolt (1993): »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt«, in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22 (2), Hg. v. Werner Hecht u. a., Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 641–659.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel: Francke.
- Fisher, Judith W. (2003): »Audience Participation in the Eighteenth-Century London Theatre«, in: Susan Kattwinkel (Hg.): *Audience Participation*, Westport: Praeger, S. 56–69.
- Fontane, Theodor (1995): *Tagebücher. 1852, 1855–1858*, Bd. 1, Hg. v. Charlotte Jolles u. a., Berlin: Aufbau.
- Goebbels, Heiner (2012): »Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst«, in: ders.: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 78–87.
- Harvie, Jen (2013): *Fair Play – Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heddon, Deirde/Iball, Helen/Zerihan, Rachel (2012): »Come Closer: Confessions of Intimate Spectators in One to One Performances«, in: *Contemporary Theatre Research* 22 (1), S. 120–133.
- Kennedy, Dennis (2009): *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knoblauch, Hubert (2016): »Publikumsemotionen: Kollektive Formen kollektiven Handelns und die Affektivität von Großpublika in Sport und Religion«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (4), S. 547–565.
- Lehmann, Hans-Thies (2016): *Brecht Lesen*, Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann, Hans-Thies (2008): »Vom Zuschauen«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 21–26.
- Linz, Erika/Hrncal, Christine/Schlinkmann, Eva (2016): »Foyergespräche im Theater«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46 (4), S. 523–546.

- Müller, Sven O. (2012): »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38, S. 48–85.
- Rogoff, Irit (2005): »Looking Away. Participations in Visual Culture«, in: Gavin Butt (Hg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Oxford: Blackwell.
- Roselt, Jens (2015): »Zuschaukünste im Theater«, in: Marc Caduff/Stefanie Heine/Michael Steiner (Hg.): *Die Kunst der Rezeption*, Bielefeld: Aisthesis, S. 111–124.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London: Routledge.
- Voima, Soeren (2014): *Einführung/Publikumsgespräch oder die römische Octavia*, Berlin: Henschel.
- White, Gareth (2013): *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Francke.
- Wright, Rebecca (2014): *The Georgian Theatre Audiences. Manners and Mores in the Age of Politeness, 1737–1810*, auf: [http://sas-space.sas.ac.uk/5835/1/Rebecca%20Wright%20-%20The%20Georgian%20Theatre%20Audience%20\(low%20res\).pdf](http://sas-space.sas.ac.uk/5835/1/Rebecca%20Wright%20-%20The%20Georgian%20Theatre%20Audience%20(low%20res).pdf) (letzter Zugriff: 12. 9. 2017).

Anmerkungen

- 1 Soeren Voima ist ein Pseudonym für Christian Tschirner, der von 2009–2013 am Schauspiel Hannover als Dramaturg und Regisseur tätig war.
- 2 Der Soziologe Hubert Knoblauch untersucht Publikumsemotionen als kollektive Formen von Affektivität und kommunikativem Handeln am Beispiel von Publika bei Großveranstaltungen in Sport und Religion (vgl. Knoblauch 2016). Dabei werden unterschiedliche qualitative Methoden eingesetzt, unter anderem auch die Videoanalyse des Publikumsverhaltens (beispielsweise bei der La-Ola-Welle, bei Fangesängen oder anderen Formen koordinierter körperlicher Handlungen). Ein derartiges Untersuchungsdesign ist in der Theaterwissenschaft nicht gebräuchlich und wäre aufgrund spezifischer situativer Umstände wohl auch nur in einigen wenigen Aufführungssituationen anwendbar. Die meisten Theater und Künstlergruppen untersagen kategorisch den Einsatz solcher Methoden und Techniken. Bei SIGNA zum Beispiel sind auch die aufwendig inszenierten Fotografien, die die Ausschnitte der Performance-Installationen mit Performer_innen,

aber konsequent ohne Teilnehmer_innen zeigen, und für die zumeist der Fotograf Erich Goldmann verantwortlich ist, Teil der Gesamtinszenierung sowohl der jeweiligen Produktion als auch der ästhetisch-inszenatorischen Handschrift des von Signa und Arthur Köstler gegründeten Künstlerkollektivs.

- 3 So legt beispielsweise der Deutsche Bühnenverein seit über fünfzig Jahren detaillierte Theaterstatistiken zu Spielstätten, Aufführungen, Auslastungszahlen, Einnahmen und Ausgaben etc. vor.
- 4 Die 2017 erschienene Publikation *Aufführungsanalyse. Eine Einführung* von Christel Weiler und Jens Roselt (vgl. Weiler/Roselt 2017) versucht einen Ausweg aus diesem Dilemma, indem die radikal subjektive Dimension von Bedeutungszuschreibungen betont wird, zugleich aber, nicht zuletzt durch die gemeinsame Co-Autorschaft eine inter-subjektive Perspektive entfaltet wird. Die differenzierten und kenntnisreichen Überlegungen von Weiler und Roselt entwickeln die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse in zahlreichen wichtigen Punkten weiter, auch wenn im Laufe des Buches gelegentlich sehr schnell vom subjektiven, gleichwohl unbestimmten »ich« zum vermeintlich inter-subjektiven, bisweilen etwas vage bleibenden »wir« changiert wird.
- 5 Eine positive Ausnahme stellen die interessanten Untersuchungen von Erika Linz, Christine Hrnca und Eva Schlinkmann zu Publikumsgesprächen im Theaterfoyer während der Pausen und nach Aufführungen dar (vgl. Linz/Hrnca/Schlinkmann 2017).

Dem Zuschauen zuschauen?

Theaterwissenschaftler_innen, die Publikumsforschung betreiben, sollten sich mit (mindestens zwei) misstrauischen Fragesorten konfrontieren; zunächst wären die Forschungsziele hinterfragbar: Sind am Publikum interessierte Forscher_innen auf der Suche nach Legitimation für eine bestimmte Kunst- oder Theaterform? Sollen ästhetische Urteile gefällt werden? Weiter müsste nach der Methode gefragt werden: Auf welche Weise soll etwas über das Publikum herausgefunden werden? Eng verbunden damit sind definitorische Fragen, die methodisches Vorgehen erst festlegen – denn, was ist das, ›ein Publikum‹? Die Summe all jener, die irgendwann einmal eine Produktion gesehen haben? Die Personen, die in einer einzelnen Aufführung dabei waren? Beschreibt der Terminus ›Publikum‹ eine Gruppenzusammensetzung oder eher eine Gruppendynamik? Erst wenn solche Fragen geklärt sind, lassen sich Forschungsmethoden wählen – wobei wiederum neue Fragen auftauchen können und auch sollen. Interessiert sich eine Studie für die Gesamtheit all jener, die einmal einer Produktion beigewohnt haben, muss präzisiert werden, was genau an dieser Gruppe interessiert: Befanden sich klassisch gebildete Bürger_innen im Publikum oder Proletarier_innen, Amtsträger_innen oder Student_innen, Männer oder Frauen? Und wenn entsprechende Informationen vorliegen, welche Aussagen ermöglichen sie Forscher_innen überhaupt? Interessiert hingegen die praktische Dynamik des Publikums einer Aufführung, wie kommt man dieser auf die Spur – durch Befragung, Selbstbefragung, durch Videoanalyse? Schließlich – und dies gilt für alle Interesselagen und Vorgehensweisen – muss sich Publikumsforschung immer auch ernstlich fragen (lassen), inwieweit die zum Publikum und seinen Teilnehmer_innen erhobenen ›Daten‹ überhaupt auf das zurückgerechnet werden können, was durch das Theater geboten wurde, inwiefern die Forschung also noch als

ästhetische Forschung gelten kann (oder vielmehr andere Interessen bedient, zum Beispiel sozialwissenschaftlicher Art). Trotz aller potenziell misstrauischen Fragen, die sich einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung stellen ließen (und die unbedingt auch adressiert werden sollten), möchte ich im Folgenden zunächst eher anekdotisch fortfahren und davon berichten, wie die fallspezifische Publikumsforschung vor sich ging, die im Rahmen meiner Dissertation zum Theater Forced Entertainments entstand (vgl. Husel 2014: 243–268). Danach möchte ich aufzeigen, inwieweit sich empirische Publikumsforschung, wie die vorgestellte, auch mit der Untersuchung von Produktionsweisen verbinden lässt, um schließlich für eine Praxeologie des Theaters zu plädieren, die möglicherweise übliche produktions- beziehungsweise rezeptionsgebundene Forschungsansätze zu überschreiten vermag, und dennoch als ästhetische Forschung betrachtet werden kann.

Ein anekdotischer Einstieg

Meine erste Begegnung mit Forced Entertainment fand 2001 statt; selbst noch am Anfang meines Studiums, sah ich damals *First Night*; dieses Stück bescherte mir meine erste ›postdramatische‹ Seherfahrung, in dem Sinne, dass ich mich damals zum ersten Mal dazu angeregt fühlte, im Moment meines Zuschauens und meiner Publikumsbeteiligung über eben diesen Zustand zu reflektieren (vgl. Lehmann 2001: 171). Überdies machte mir diese Aufführung großen Spaß, denn sie fuhr gewissermaßen mit ihrem Publikum und dessen Wahrnehmung auf vergnügliche Weise Schlitten – ein »reflexiver Rahmenbruch« (Goffman 1989: 420) jagte den nächsten, zum Beispiel indem Zuschauer_innen augenzwinkernd verunmöglicht wurde festzustellen, wer gerade zu ihnen sprach: eine Figur oder die sie darstellende Person?¹ Dennoch wurde die Aufführungssituation nie dysfunktional, die Zuschauersituation brach nicht in sich zusammen, sondern bot vielmehr eine grandiose ›tour de force‹ durch etablierte theatrale Wahrnehmungsweisen.

Nun erhielt ich schon bald nach dieser Erfahrung die Gelegenheit, bei den Proben zu Forced Entertainments *Bloody Mess* (2004), der

Folgearbeit zu *First Night*, zu hospitieren. Die fertige Inszenierung *Bloody Mess* lässt Figuren aus allen möglichen theatralen Traditionen auf der Bühne zusammenkommen – miese Schauspieler_innen aus melodramatischen Laienproduktionen gesellen sich zu Kindertheaterperformer_innen in Tierkostümen, Cheerleadern, angetrunkenen Clowns und ähnlichen prekären Gestalten; sie alle wollen offenbar einen wunderbaren gemeinsamen Theaterabend gestalten – ihre jeweiligen Ideen, was hierunter verstanden werden könnte, divergieren allerdings so sehr, dass ein riesiges ›bloody mess‹ entsteht. Auch in dieser Inszenierung herrscht also das oben für *First Night* kurz skizzierte Prinzip vor, dem Publikum eine Reflexion über die Rahmenbedingungen der Theateraufführung zu ermöglichen, indem die gebotene Aufführungssituation in eine ständige Krise zu stürzen scheint, jedoch ohne tatsächlichen Kollaps zu erleiden. Wie kalkuliert und sorgsam vorbereitet solch lustvolle Krisenhaftigkeit sein will, wurde mir erst richtig bewusst, als ich erlebte, wie frustrierend es sein kann, wenn die (theatrale) Rahmung dessen, was gerade gespielt wird, überhaupt nicht funktioniert. Und dies passierte mir ausgerechnet in den Proben zu *Bloody Mess*, auf die ich mich so gefreut hatte. Denn während meiner ersten Besuchstage im Probenprozess verstand ich überhaupt nicht, was die Kompanie den ganzen Tag tat; mitten ins Geschehen geworfen, ergaben die kurzen Szenen, die die Truppe probend vorspielte, nicht den geringsten Sinn; auch war mir Forced Entertainments kollektive und ohne Regiebuch verfahrenende Arbeitsweise damals noch fremd, und ich hatte keine Vorstellung davon, wie und mit welchem Hintergrund Entscheidungen für oder gegen bestimmte geprobte Materialien und/oder Szenen gefällt wurden. Es dauerte über eine Woche, bis ich nach und nach das Prinzip der Proben, die Sprache der Gruppe und ihre Interessen nachvollziehen konnte und so in die Lage versetzt wurde, die Proben mitzudenken, statt nur rätselnd dabei zu sitzen. Diese erste Erfahrung aus dem praktischen Feld der Theaterarbeit von Forced Entertainment führte mir also ganz unmissverständlich vor Augen, dass das Wahrnehmen von Theater eine voraussetzungsvolle Praxis ist, die in manchen Fällen erst mühevoll eingeübt werden muss, (so wie es bei meinen Probenbesuchen der Fall

war), die ein andermal hingegen wie von selbst klappt (zum Beispiel bei meinen vorangegangenen Aufführungsbesuchen bei *First Night*).

Als ich einige Zeit später begann, im Rahmen meiner Dissertation zu Forced Entertainments *Bloody Mess* und zur darauffolgenden Produktion *The World in Pictures* (2006) ethnografisch zu forschen, hatte ich diese Perspektive immer im Hinterkopf (vgl. Husel 2014); die Fragen, die ich während meiner teilnehmenden Beobachtung stellte, adressierten die Voraussetzungen, die die Wahrnehmung von Aufführungen ermöglichten; das heißt, ich hinterfragte phänomenologisch die praktischen Möglichkeitsumstände der Aufführungswahrnehmung; dabei holte ich mir soziologisch-rahmenanalytische Inspiration, insbesondere bei Erving Goffmans Kapitel »der Theaterrahmen« (Goffman 1989: 143–175); angelehnt an die dort von Goffman formulierten Fragen beobachtete ich zunächst, wie in Aufführungen der genannten Produktionen Zeit und Raum für die Zuschauer_innen etabliert wurden. Darauf untersuchte ich, wie sich Figuren abzuzeichnen begannen und schließlich, welche Form der »Mitspiel«- beziehungsweise »Mitdenk«-Angebote die Inszenierungen ihren Zuschauer_innen boten; ich untersuchte hierfür unzählige Aufführungsvideos und griff intensiv auf meine eigene Zuschauerfahrung zu. Dennoch kam mir dieses Vorgehen in gewisser Weise hohl vor, denn alles, was ich untersuchte, verwies zwar auf das Publikum und auf dessen Rezeptions-Aktivität, doch immer gewissermaßen als Negativ-Form: Zwar ließen sich in der Produktion angelegte Rezeptionsangebote nachvollziehen, nicht aber die Rezeption selbst. Ich wollte aber gerne verstehen, was das Publikum in den Aufführungen »wirklich machte« – im doppelten Sinne des Ausdrucks – beziehungsweise was das Publikum dazu beitrug, die Aufführungen »wirklich zu machen«. Daher beschloss ich, einfach einmal einen Zugriff auf ein Publikum in Aktion zu versuchen. Erst in diesem Moment begannen sich erste der oben genannten möglichen Fragen für und an eine publikumsbezogene theaterwissenschaftliche Forschung am Horizont meiner Studie abzuzeichnen.

Publikumsforschung zu Forced Entertainments *Bloody Mess*: Ein Lauschangriff

Zunächst hatte ich noch keine Idee dazu, ob und wie sich Publikumsaktivität empirisch zeigen könnte – bestand die Wahrnehmungs-Praxis von Zuschauer_innen in einer passiv anmutenden, kaum zu beobachtenden Rezeption, oder machte sich diese Praxis der ›Publikumsteilnehmer_innen‹ in irgendeiner Weise bemerkbar – und damit auch dokumentierbar?² Rein intuitiv, ausgehend von meiner persönlichen Erfahrung als Live-Zuschauerin, war ich mir sicher, dass dem so war; doch in welcher Form konnte ich aus dem Stegreif nicht sagen. Also dachte ich zunächst darüber nach, ob man die Praxis eines Live-Publikums eventuell filmen könnte – eine in der ethnografischen Forschung übliche Vorgehensweise, um auf vormalig erfahrene Praxis analysierend zurückgreifen zu können. Allerdings war die Inszenierung *Bloody Mess* im Hinblick auf die Aufführungssituation traditionell strukturiert, mit einem Publikum, das im dunklen Zuschauer-raum sitzt und auf die Bühne ausgerichtet ist. Insofern war, auf der Suche nach konkretem Zuschauerverhalten, das Filmen, alleine schon aufgrund der Lichtverhältnisse, unmöglich, ganz zu schweigen von Persönlichkeitsrechten, die für diese Art der Publikumsforschung hätten geklärt werden müssen. Das Interviewen von Publikumsteilnehmer_innen zu deren Zuschaupraxis und -erfahrungen schien ebenfalls problematisch. Zum einen war Forced Entertainment damit nicht einverstanden – die Kompanie begreift ihre Arbeiten, recht typisch für postdramatische Theatermacher_innen, als praktische Forschung an der Aufführungssituation; eine weitere forschende Stimme erschien ihnen als störender Eingriff in die Inszenierung. Doch auch ich selbst fand es unpassend, Publikumsteilnehmer_innen zu befragen, denn ich suchte in meiner Studie nach den ›Praktiken‹, die Zuschauer_innen ausführten – und Praktiken laufen, zumindest wenn man ein »praxeologisches« Verständnis dieses Begriffes zu Grunde legt, zumeist unbewusst ab, beziehungsweise ohne dass sie reflektiert würden und ›zur Sprache kämen‹.³ So landete ich schließlich bei einem – zumindest für meine Studie äußerst ergiebigen – Versuch auditiver Publikumsforschung. Bei einer Aufführung von *Bloody Mess* in Leeds im

Jahr 2008 platzierte ich ein kleines Aufnahmegerät mit einem Aufnahmewinkel von 360° auf einer der Licht-Traversen, die sich über dem Zuschauerraum befanden.⁴ Auf diese Weise wurden, anders als bei Aufführungsmitschnitten, die ihr Mikrofon auf die Bühne ausrichten, die Geräusche, die das Publikum produzierte, deutlich und räumlich aufgezeichnet – es entstand also ein Eindruck davon, wie sich beispielsweise Gelächter von einer Seite des Raumes zur anderen fortsetzte etc. Außerdem erstellte ich am selben Aufführungsabend ein Video mit Fokus auf der Bühne, um jeweils zuordnen zu können, was in welchem Moment dort zu sehen gewesen war. Als ich die fertige Audioaufnahme zum ersten Mal anhörte, bescherte mir dies schon nach wenigen Augenblicken eine erste unerwartete Erkenntnis. Denn es wurde sehr schnell klar, dass das Publikum sich auditiv nicht nur deutlich, sondern sogar äußerst lautstark bemerkbar machte, und zwar, indem es buchstäblich die ganze Zeit lachte. Interessanterweise hatte ich diese kaum zu überhörende Aktivität, so lange ich selbst im Publikum gesessen hatte, nicht bewusst wahrgenommen. Anscheinend befand ich mich also schon auf der Spur von Publikums-Praktiken, deren Wirkung auf die Gesamtheit der Aufführungssituation ich bislang nicht in Betracht gezogen hatte – daher konzentrierte ich mich im Folgenden darauf, das von mir aufgezeichnete Publikumsgelächter eingehender zu untersuchen. Dabei fiel mir auf, dass dieses Gelächter hervorragend auf die Bühnengeschehnisse abgestimmt wirkte, fast schon orchestriert: Egal, wie laut und intensiv gelacht wurde – alle für das Verständlichwerden der Aufführung nötigen Bühnenaussagen waren hörbar geblieben, die Zuschauer_innen lachten gewissermaßen ›darum herum‹ – stellenweise klangen die Publikumsäußerungen daher so perfekt in die Aufführung eingepasst, wie das aus Sitcoms bekannte ›Dosengelächter‹.

Um den beschriebenen Effekt schriftlich deutlich zu machen, füge ich an dieser Stelle die Transkription einer kurzen Szene ein, die ich, im Rahmen meiner Dissertation, basierend auf der erwähnten Aufnahme erstellt habe. Der Kontext der Szene ist folgender: Die Bühnenfiguren haben den Song *Born to be wild* in extremer Lautstärke eingespielt und ihn einmal komplett durchlaufen lassen. Unterdessen laufen auf der Bühne anscheinend unverbundene Handlungen ab:

Zwei wie Bühnenarbeiter gekleidete Personen führen, ihr Haar schüttelnd, einen Heavy Metal Tanz vor, eine junge Frau zieht sich langsam bis auf die Unterwäsche aus, um danach in ein Plüsch-Gorilla-Kostüm zu schlüpfen, zwei weitere Darstellerinnen spielen eine melodramatische Sterbeszene, bei der eine die Tote mimt und die andere sie exzessiv beweint. Es ist also als Zuschauerin nur schwer möglich, herauszufinden, ›was gespielt wird‹. Die transkribierte Szene beginnt mit dem Ende der lauten Musik. Cathy Naden, die bis dahin die beweinte Tote gemimt hat, springt auf und spricht, wobei sie gleichermaßen ihre ›Kolleg_innen‹ wie das Publikum adressiert (Abb. 1).

In der Transkription habe ich versucht, das in der Aufzeichnung so dominante Gelächter lautmalerisch zwischen den Zeilen des Bühnentextes wiederzugeben und dabei die exakten Momente, wenn das Publikum hörbar wird, mit Klammern anzuzeichnen. Auf diese Weise ließ sich dokumentieren, dass das Publikum in dieser Sequenz meistens kurz auflacht, wenn Cathy etwas Neues und ›Lustiges‹ äußert – also etwas, das zwar im gegebenen Kontext ein bisschen absurd ist, aber doch noch intelligibel bleibt. Unten ist weiterhin eine ›Waveform‹ eingefügt, also eine mechanisch erzeugte, bildhafte Darstellung der Lautstärke der aufgezeichneten Geräusche in der besprochenen Sequenz (Abb. 2).

Ich habe die Form eingefärbt: Schwarze Spitzen stehen für die Geräusche, die vor allem durch die Bühne verursacht wurden, graue Spitzen hingegen für jene, die vorwiegend aus dem Zuschauerraum stammten. Auch hier zeigt sich die beschriebene, sehr geordnet anmutende Struktur: Bühnenaußерung – Gelächter – Bühnenaußерung – Gelächter – und so weiter.

Dass Gelächter geordnet abläuft und zu Konversationen beiträgt (und nicht etwa nur als ein körperlicher Ausbruch wie zum Beispiel ein Niesen zu verstehen ist), wurde schon an anderer Stelle beschrieben, u. a. durch Konversationsanalytikerin Gail Jefferson in ihrem Essay »An Exercise in the Transcription and Analysis of Laughter« (vgl. Jefferson 1989). Jefferson beschreibt dort u. a. die Unterhaltung dreier Freunde, zweier Männer und einer Frau: Sie sprechen über einen abwesenden Bekannten, der sich in seiner Freizeit mit Orchideenzucht befasst, oder, wie einer der Sprecher es salopp ausdrückt:

Cathy: Fucking Shit! Total Fucking Shit . . . th-the atmosphere is all! wrong! . . . It's completely ruined! he!.. hahaha
 [hahahaha]
 who's on sound? *Cathy dreht sich zu den Roadys: Which one of you ()*
 ha .. hahahaha] [ha hahahahah ... ROBI! he ha ha haaaa....] [hahaha!]
 Stupid! Clowns is ON SOUND?? ... (*Clowns zeigen auf Roadys*) You know what I'm doin' here?
 [hahahuu . hahaha . huhuhuuu]
 I'll M! working my arse off... .. try'n' to make this happen. . . I'm givin it everything I'M GIVVIN IT
 [hahahahaha] [hahahahaha.... . hahahahah... hahahahah hha
 EVrything.. and what's .. It's a waste of time because somebody... somebody round here is try'n to turn this
 haha] [hahaha]
 into a farce... .. *dreht sich um, dann zu Jerry: You! . . . Jerry. . . You'r try'n to tun this into a farce? . . . f'you*
 [hahahahah huhuhuhuhu ha] [hehehehe!]
 wanna turn this into a farce why don't you come out here and (t...)? . . . *Jerry beginnt aufzustehen . .*
 [hmhmhmm]
 Anybody else? anybody else who want's to turn this into a farce, come out here now! (*alle machen sich auf den*
Weg ins On/ON) Oh fuck off. . Fuck Off . . Fuck off, Fuck off FUCK OFF (*zu John*) FUCK OFF AND DIE!!!
 [ho ho ho ho Ha! hahahahahahahahaa] [BRUAHAHAHAHA..]
 zahm . . . Who's on sound? RICHARD! Put something
 ... ha he haha huhu haha ha ha ha haaaa .hu .ha] [hu haha . . haha haa
 else on PUT SOMETHing else on! *MUSIK*
 whua hua ha ha haza...] [hibi.] [haha]

Abb 1: Cathy hakt aus. Transkription.



Abb 2: Cathy hakt aus. Waveform.

»He is playing with his orchids« (Jefferson 1989: 31). Der andere Konversationspartner tut daraufhin so, als würde er sich zu Gunsten eines sexualisierten Inhalts verhören (»playing with his organ«). Allerdings

spricht er dies nicht aus, sondern stellt die (rhetorische) Frage »With iz what?«, die er demonstrativ mit einem »suppressed laughter« begleitet, wie Jefferson beschreibt (ebd.). Die dritte Konversationsbeteiligte expliziert den ›garstigen‹ Inhalt schließlich – allerdings verunklart sie zugleich ihre Äußerung mit »bubbling laughter«, von Jefferson wie folgt transkribiert: »Heh huh 'hh PLAXN(h)Wh)IZ O(h)R'N ya:h I thought the same« (ebd.). Was sich hierbei aufgrund der Sorgfalt in der Transkription zeigt, ist, dass tatsächlich nur die ›schmutzigen‹ Anteile der Äußerung (›playing with his organ‹) mit Gelächter maskiert wurden; der Rest des Geäußerten bleibt gut verständlich. Interessanterweise wird also der lustig-schmuddelige Inhalt des Gespräches in keinem Moment offen benannt, und doch schaffen es alle am Gespräch Beteiligten, den komischen ›Verhörer‹ gemeinsam auszuagieren. Möglich wird ihnen dies durch ihre und in ihrer Praxis des Lachens. Gelächter funktioniert also – und das ist der Punkt, den Jeffersons Essay stark macht – nicht im Geringsten wie ein ganz natürlicher oder unkoordinierter körperlicher Ausbruch, vielmehr ermöglicht Gelächter eine sehr feingliedrige soziale Koordination: In ihrem Lachen informieren sich die drei Freund_innen aus dem Beispiel über die Gesprächsebene, auf der sie bei der witzigen ›Sinnproduktion‹ gerade operieren, und demonstrieren sich gegenseitig den momentanen Stand ihres Verständnisses und damit ihrer Definition der Situation.

Diese konversationsanalytischen Erkenntnisse berücksichtigend, wirkte das Gelächter, das ich in der Aufführung von *Bloody Mess* aufgenommen hatte, noch interessanter: Zu Beginn von ›Cathys Ausbruch‹ ist sie gut verständlich, Publikumsgelächter erschallt sehr kurz und prägnant und erstirbt fast im selben Moment wieder.⁵ Doch je weiter die Sequenz voranschreitet, desto lebhafter lachen die Zuschauer_innen, an einzelnen Stellen muss Cathy den Krawall sogar überschreien, zum Beispiel in den letzten beiden transkribierten Zeilen. Offenbar beobachten die Publikumsteilnehmer_innen das Verhalten der Figur zunächst genau, vielleicht auch mit einem Funken des Zweifels, ob es sich dabei eventuell tatsächlich um einen Ausbruch aus der Darstellungsebene handelt. Sehr kurz darauf aber signalisieren sich die Publikumsteilnehmer_innen gegenseitig ihr Verständnis darüber, dass diese Szene als spielerisch-ironischer Kommentar auf die potenzielle



Abb 3: Cathy hakt erneut aus.

Mehrbödigkeit der Theatersituation begriffen werden kann – und dieses Verständnis wird performt, indem alle gemeinsam lauter und wilder lachen.

Worauf ich hinweisen möchte, wird noch deutlicher, hört man fünf Minuten später noch einmal in den Mitschnitt hinein. Zu diesem Zeitpunkt läuft auf der Bühne fast dieselbe Szene noch einmal ab: Cathys Kolleg_innen haben noch einen Song in übermäßiger Lautstärke eingespielt und ihre Performances von kurz zuvor mit nur wenig Variation wiederholt. Kaum ist die Einspielung vorbei, beginnt Cathy wieder zu schimpfen. Diesmal aber geschieht noch etwas anderes; eine weitere Figur, die ein Plüsch-Gorilla-Kostüm trägt, taumelt unkoordiniert über die Bühne, offenbar von einem Drehwurm geplagt, was sehr drollig aussieht. Auch zu diesem Moment ist unten die Waveform eingefügt, gefärbt wie zuvor (Abb. 3).

Obwohl also das Geschehen auf der Bühne sich nur geringfügig verändert hat, benimmt sich das Publikum nun gänzlich anders. Die grau eingefärbten Ausschläge bilden das ohrenbetäubend laute Gelächter des Publikums ab, das dem taumelnden Gorilla gilt. Der durch dieses Gelächter produzierte Geräuschpegel war so laut, dass Cathys zugleich stattfindendes Gezeter vollkommen unhörbar wurde. Lediglich das Aufführungsvideo zeigt ihre offenbare Anstrengung, den Lärm im Publikum zu übertönen. Erst zum Ende des beispielhaften Ausschnittes wird es plötzlich wieder für einen kleinen Moment still im Auditorium. In der Waveform zeigt sich dies im äußeren rechten Drittel. In diesem Moment nimmt ›der Gorilla‹ seinen Plüschkopf ab und

die Darstellerin darunter beginnt zu sprechen. Es beginnt also etwas Neues, das Publikumsmitglieder gerne mitbekommen möchten. Das Verhalten von Cathy hingegen ist inzwischen offenbar so gut etabliert, dass es ignoriert und gegebenenfalls auch übertönt werden kann. Dieses erst in der Aufführung live erworbene (praktische) Wissen um die Spielregeln der laufenden Situation zeichnet sich in der gemeinsamen Gelächterpraxis nicht nur ab, sondern es wird aktiv performt, von den Zuschauer_innen, untereinander und füreinander.

Das aufgezeichnete Publikum äußert sich also nicht nur laut und aktiv, sondern kommuniziert auch in zunehmendem Maße untereinander, um schließlich, so würden weitere Exkurse in meine Studie zeigen, so manches Mal auch der Bühne und ihren Figuren zuzulachen, einmal spielerisch ermunternd, das nächste Mal ironisch rügend. Ich belasse es in Anbetracht der zu bewahrenden Kürze der Ausführung hierbei, um einen letzten Punkt kurz illustrieren zu können, der mir im Zusammenhang mit meiner spezifischen Publikumsforschung wichtig ist: Unabhängig davon, wie weit man meine Interpretationen der aufgezeichneten Gelächtersalven mittragen möchte, wird eines doch auf jeden Fall deutlich: Das dokumentierte Publikum hatte sicherlich keine krisenhaften Akklimatisierungs-Probleme in der Aufführungssituation. Es benötigte keine lange Eingewöhnung oder ein spezielles Training, um in die von *Bloody Mess* gebotene Welt einzusteigen, im Gegenteil. Es lachte sich mit Souveränität und hörbarer Lust durch die Aufführung, sodass es momentweise fast wirkte, als habe es sich mit den Künstler_innen abgesprochen – oder als hätten die Zuschauer_innen auch einmal im Vorhinein geprobt. Und diese Perfektion im Mitspielen, Mitmachen, Mitlachen, diese Leichtigkeit der Rezeption erschien mir, mit Blick auf meine anfangs geschilderte Probenerfahrung, bemerkenswert. Warum funktionierte hier der Einstieg und das ›Dabeibleiben‹ in der Situation, also etwas, das im Alltag häufig nur mit Schwierigkeiten vonstattengeht und Übung verlangt, in einer postdramatisch krisenhaften Aufführung wie der dokumentierten, dennoch in solch lockerer Weise?

Von der Rezeptions- in die Produktionspraxis

Unter anderem dieser Frage wegen kehrte ich in die Probenroutine der Kompanie zurück, und zwar mit der etwas unorthodoxen Überlegung im Hinterkopf, ob dort eventuell ›stellvertretend‹ für ein Publikum geprobt würde (vgl. Husel 2014: 269). Wieder beobachtete ich also Forced Entertainments Probenpraxis. Dabei fiel mir zunächst auf, dass deren Proben in zwei ›Settings‹ stattfanden: Zum einem wurde gespielt und improvisiert: Ein Großteil der Gruppenmitglieder agierte dabei auf der Bühne, während Tim Etchells sowie einige Mitarbeiter_innen und Freund_innen der Kompanie (wie beispielsweise ich selbst) im sonst leeren Zuschauerraum saßen und zusahen. Im zweiten ›Setting‹ kamen alle Probeteilnehmer zusammen und diskutierten über das eben Improvisierte und Gesehene. Dieses Hin und Her aus Spielen und Reflektieren schien mir zunächst einmal an das übliche Aufführungssetting aus Handeln und Zuschauen angelehnt, welches wir für jede Aufführung voraussetzen – nur sehr viel breiter und reversibler strukturiert. Insofern ließe sich sagen, dass die Probenpraxis, die ich beobachtete, von Beginn an immer schon ein Aufführen war – ein Aufführen unter der Lupe gewissermaßen. Darüber hinaus war dieses ›Aufführungsmäßige‹ auch tief in die beiden identifizierbaren ›Settings‹ eingelassen: So wurde das Improvisieren von Tim Etchells durch sich abwechselnde Zuschauer_innen beobachtet und gefilmt. Außerdem spielten nur selten alle Kompaniemitglieder gleichzeitig, meistens saßen einige von ihnen am Rand der Bühne und beobachteten die gerade spielenden Kolleg_innen; immer fanden sich also in diesem ›Setting‹ des Spielens auch mannigfache Praktiken des Zuschauens, die nicht nur ausagiert sondern ihrerseits ausprobiert wurden. Nun könnte man meinen, dass im anderen Proben-›Setting‹, in dem Diskussion und Videoanalyse vorherrschten, vor allem Platz für Beobachtung und Kontemplation gewesen wäre. Allerdings fanden sich dort, bei genauerem Hinsehen, auch erstaunlich viele Praktiken des ›Darstellens‹: Denn hier ging es darum, dass Kompaniemitglieder sich über das zuvor Erlebte und Wahrgenommene verständigten. Und dies funktionierte nur, indem beispielsweise einzelne Improvisationsmomente erneut körperlich angedeutet wurden, Hände das Geschehen auf den

Monitoren nachzeichneten, Segmente zuvor gespielter Sequenzen markiert wurden usw. Wahrnehmen als sozialer Prozess beinhaltete also schon hier, in den Proben Forced Entertainments, ein beständiges intensives ›Vormachen‹, Hervorheben, kurz: Performen. Im Wechsel aus beiden ›Settings‹ wurden insofern Aufführungspraktiken des Darstellens wie des Wahrnehmens immer wieder aufs Neue durchgespielt und in Perspektive gebracht. Insofern würde ich auch diesen Teil meiner Studie als Beitrag zum Verständnis der Publikumspraxis begreifen und meine unorthodoxe Fragestellung durchaus bejahen: Theaterproben wie die von Forced Entertainment üben nicht nur das Darstellen vor Publikum ein, sondern produzieren darüber hinaus eine gewissermaßen vorgespurte Rezeptionshaltung, die sich zukünftigen Publikumsteilnehmer_innen anbietet.

Resümee

Abschließend soll der Bericht zu meiner Untersuchung eines Forced Entertainment Publikums kurz mit den eingangs erwähnten Fragen nach Methodik und Zielsetzung für theaterwissenschaftliche Publikumsforschung kontextualisiert werden: Bezüglich meiner Vorgehensweise würde ich retrospektiv sagen, dass ich mich von meinem Gegenstand beziehungsweise Forschungsfeld habe anleiten lassen: Welche Fragen zur Publikumspraxis drängten sich mir innerhalb dieses spezifischen Feldes auf? Weiterhin habe ich versucht herauszufinden, wie das Publikum von Forced Entertainment in einer Aufführungssituation bemerkbar – und damit auch beobachtbar – wurde; im untersuchten Fall saß das Publikum im Dunkeln, daher war es im Sich-bemerkbar-machen auf den ›auditiven Kanal‹ angewiesen; dasselbe galt auch für mich als an dieser Situation Forschende: Ich musste zuerst auf den ›Audiokanal‹ fokussieren, um das Publikum und seine Aktivität überhaupt zu registrieren. Denkt man also über Publikumsforschung ›im Allgemeinen‹ nach, lässt sich aus meinem Einzelfall sicherlich keine zu bevorzugende praktische Vorgehensweise ableiten, vielleicht aber ließe sich auf eine Haltung verweisen. Die Haltung, die mich dazu brachte, mich vom Fall anleiten zu lassen, wird

von Ethnograf_innen auch als »Methoden-Opportunismus« bezeichnet – was ganz und gar wertschätzend gemeint ist: Das Forschungsverfahren wird letztlich dem Forschungsfeld angepasst (vgl. Amann/Hirschauer 1997: 20).

Auch auf die Ziele meiner das Publikum und seine Aktivitäten einbeziehenden Studie kann ich aufgrund meiner fallgeleiteten Vorgehensweise erst in der Rückschau zu sprechen kommen: Grundsätzlich hat mir mein ›Hineinlauschen‹ in die Praxis eines Forced Entertainment Publikums verraten, dass Zuschauen sich dort als höchst aktive und äußerst kommunikative soziale Angelegenheit abspielte, die in quasi orchestrierter Übereinstimmung und doch größtenteils implizit ablief, als eine körperlich ausgeführte Praxis. Das weitere Befragen dieser Praxis führte wieder aus der Aufführungssituation hinaus und adressierte schließlich sehr weitläufige, gewissermaßen praxeologisch geerdete, phänomenologische Fragen: Was muss man eigentlich können, um ein Publikum zu formen? Woher kommen entsprechende Fähigkeiten beziehungsweise Anleitungen?

Empirische Publikumsforschung zeigte sich in meinem Fall also als Forschung zur Praxis der Wahrnehmung – und damit als ästhetische Forschung im besten Sinne, und nicht als eine Suche nach Legitimationen oder ähnlich misstrauisch zu betrachtenden Zielführungen.

Verwendete Literatur

- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997): »Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm«, in: dies. (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–52.
- Goffman, Erving (1973): *Interaktion. Spaß am Spiel. Rollendistanz*, München: Piper.
- Goffman, Erving (1989): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Husel, Stefanie (2014): *Grenzwerte im Spiel. Die Aufführungspraxis der britischen Kompanie »Forced Entertainment«*. Eine Ethnografie, Bielefeld: transcript.
- Husel, Stefanie (2012): »Sich selber spielen«, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl/Dorothea Volz (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution*, Bielefeld: transcript, S. 205–216.

- Jefferson, Gail (1989): »An Exercise in the Transcription of Laughter«, in: Teun Adrianus van Dijk (Hg.): *Discourse and Dialogue. Handbook of Discourse Analysis*, Bd. 3, London: Academic Press, S. 25–34.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Reckwitz, Andreas (2003): »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), S. 282–301.
- Schatzki, Theodore R. (2003): *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: University Press.

Verwendete Abbildungen:

Abb. 1: *Cathy hakt aus*. Transkription. Aus: Husel 2014, S. 259.

Abb 2: *Cathy hakt aus*. Waveform. Aus: Husel 2014, S. 259.

Abb 3: *Cathy hakt erneut aus*. Waveform. Aus: Husel 2014, S. 260.

Anmerkungen

- 1 Zu solcher Ästhetik der Unentscheidbarkeit vgl. ebenfalls Lehmann 2001: 173.
- 2 Von Situations-»Teilnehmern« spricht Erving Goffman in seinem frühen Essay »Spaß am Spiel« – er adressiert damit die relativ losen und doch erstaunlich verbindlichen sozialen Bande, die zwischen den Personen während einer »zentrierten Interaktion« – zum Beispiel einem Spiel oder einer Theateraufführung – vorherrschen, im Gegensatz etwa zu den Verbindungen, die sich für nicht »zentrierte« Zufallsbegegnungen beschreiben ließen (vgl. Goffman 1973: 20–21). Zugleich aber ist die Teilnehmerschaft in zentrierten Interaktionen in ihren Eigenschaften weniger stark festgelegt, als es beispielsweise bei Gruppenmitgliedschaften und sozialen Rollen der Fall wäre (in »zentrierten Interaktionen« können sonst übliche Festlegungen sogar temporär und spielerisch umgewidmet werden (vgl. ebd. 35).
- 3 Zu sozial- und kulturwissenschaftlichen Praxistheorien und ihrem Praktiken-Begriff vgl. ausführlich Schatzki 2003, beziehungsweise komprimiert Reckwitz 2003.
- 4 Ein ausführlicher Bericht zu dieser empirischen Publikumsforschung findet sich in Husel 2014: 243–268.
- 5 Darstellerin Cathy Naden agiert hier zwar unter ihrem tatsächlichen Namen, allerdings tritt sie dabei keineswegs als »sie selbst« auf – vielmehr entstehen in Forced Entertainments Spielweise äußerst vielschichtige »dargestellte Darsteller« beziehungsweise »Darsteller-Figuren«, wie ich an anderer Stelle ausführlich erörtert habe (vgl. Husel 2012).

Publikumsbewegung

Auf der Suche nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters

Zu den Neuerungen des bürgerlichen Theaters der Aufklärung, die mit wachsendem Abstand durchaus ambivalent erscheinen, zählt die Stillstellung und Disziplinierung des Publikums. Gegenüber dem damit verbundenen, bis heute vorherrschenden Modell einer strukturellen und auch baulich fixierten Trennung von Bühne und Zuschauerraum gibt es aber ein breites Spektrum an Alternativen, sei es außerhalb der etablierten Spielorte, in anderen Räumen, auf der Straße und im öffentlichen Leben, sei es im veränderten Gebrauch der konventionellen Raumordnung, mithilfe technischer Medien wie Live-Kameras und Projektionen oder durch ein Begehen und Bespielen von Theatergebäuden quer zu ihrer sonstigen Funktionalität. Nicht selten jedoch tendieren Zuschauer_innen in räumlich offenen Situationen, die eine freiere Bewegung zulassen, weiterhin dazu, sich einen frontal distanzierten Platz zu suchen und dort möglichst lange zu bleiben. So scheint es, als würden sie, einmal an die Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit gewöhnt, diesen engeren Radius auch dann noch beibehalten, wenn die Begrenzung wieder aufgehoben wird. Diese Beharrungstendenz kann verschiedene Ursachen haben: eine Bevorzugung der Zentralperspektive, Bequemlichkeit und eine gewisse Scheu, sich selbst durch Bewegung den Blicken anderer zu exponieren, oder ein auch im Kino oder Konzertsaal etabliertes Konsumverhalten. Jedenfalls geht es mit den zunehmenden Versuchen zur Auflösung der konventionellen Raumordnung im Theater und mit dem immer wieder beschworenen ›Auszug‹ aus dem eher starren Rahmen des bürgerlichen Kunsttheaters um Veränderungen, die grundsätzlich die Konstitution und das Verhalten eines Publikums betreffen. Ebenso wichtig und oft kontrovers diskutiert ist dabei das Verhältnis zum ›Außen‹, der Wirklichkeit, der Öffentlichkeit,

dem gesellschaftlichen oder auch metaphysisch konnotierten Raum außerhalb des Theaters. Wenn im Folgenden diese Raumverhältnisse mit ihren aktuellen Veränderungen betrachtet werden, so bleibt allerdings davon auszugehen, dass Theater in erster Linie ein körperlicher Vorgang ist und dass sich auch das Verhalten von Zuschauer_innen mit und an ihren Körpern zeigt.

Impulse: Publikumsbeschimpfung und Straßentheater

»Sie sitzen. Da Ihre Sitzgelegenheiten ein Muster bilden, bilden auch Sie ein Muster. [...] Im Stehen wären Sie individueller. Sie wären standhafter gegen das Theater« (Handke 1966: 29–30). In seinem 1966 uraufgeführten Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* entfaltet Peter Handke bekanntlich eine Vielzahl von Paradoxien. Während der Text sich einerseits mit seinen metatheatralen Reflexionen an Zuschauer_innen richtet, um ihnen ihre eher passive und zugleich konsumierende und voyeuristische Haltung bewusst zu machen und den Rahmen einer illusionären Abtrennung der Bühne von ihrer Realität aufzubrechen, wird andererseits auch dieses direkte Kommunizieren selber in Frage gestellt und als Illusion markiert. So werden elementare Vorstellungen, was Theater sei, der Reihe nach verneint: »Das ist kein Spiel«, »Das ist kein Ernst«, »Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit«, »Dies ist keine andere Welt als die Ihre«, »Wir sind nicht theatralisch«, »Das ist kein Welttheater« und »Das ist kein Drama« (ebd.: 17, 18, 20, 25, 27). Zur immanenten Spannung zwischen diesen Negationen kommen aber auch explizite Widersprüche zum vorher Gesagten: »Wir sind theatralisch, weil wir in einem Theater sprechen« (ebd.: 31). Und bald darauf wird das Stück ausdrücklich als Theater definiert: »Es ist die Vorrede zu den Spielen und zum Ernst Ihres Lebens. Es ist auch die Vorrede zu allen anderen Vorreden. Dieses Stück ist Welttheater« (ebd.: 42). Was der Text reflektiert, aber noch mit seinen – als Dialektik ebenfalls zum Thema gemachten – Selbstwidersprüchen keineswegs überwinden kann, ist gerade der theatrale Rahmen der Situation zwischen Bühne und Publikum. Für seine Auseinandersetzung mit dem Theater muss das Stück bei aller Rigidität der (Selbst-)Entlarvung doch die

Funktionalität des Zuschauens aufrechterhalten: »Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt. [...] Sie interessieren nicht wegen Ihrer Eigenschaften. Sie interessieren in ihrer Eigenschaft als Theaterbesucher« (ebd.: 21).

Was den Zuschauer_innen auf diese Weise bewusst gemacht wird, ist besonders ihre körperliche Stillstellung. Um diese als das eigentliche Ereignis der Aufführung noch deutlicher hervorzuheben, wird das Stillsitzen kontrastiert mit einem Sprechen ›über‹ Bewegung, aber jeweils in einem anderen, nicht präsentischen Modus: im Konjunktiv, in der Vergangenheit oder im Futur. Auf-Stehen wäre also immerhin eine Möglichkeit: »Sie hätten größere Bewegungsfreiheit [...] Sie könnten sich Ihres Körpers eher bewusst werden. [...] Sie würden sich mit Ihrer Eigenschaft als bloßer Zuschauer nicht abfinden« (ebd.: 30). All diese Optionen bleiben aber hypothetisch, werden auch durch die Erinnerung an den Zustand ›vor‹ der aktuellen Erstarrung als Fiktion markiert: »Sie sind ins Theater gegangen. [...] Sie haben sich auf verschiedene Weise in Bewegung gesetzt. Sie haben sich aus verschiedenen Richtungen diesem Ort hier genähert. [...] Sie sind gegangen« (ebd.: 34). Mit dem Wechsel in die Vergangenheit wird der epische Charakter des Textes unterstrichen und an den Beginn der Aufführung erinnert, an das Klingeln und das Schließen der Türen als Signale für die Stillstellung der Körper: »Sie sind starr geworden. Sie haben sich nicht mehr bewegt« (ebd.: 36). Nach dieser Bekräftigung des Disziplinierungsvorgangs, die ihn doch aller Selbstverständlichkeit enthebt und verfremdet, gibt das Stück einen Ausblick auf die Momente ›danach‹: »Sie werden sich bald bewegen. [...] Sie werden ins Freie treten. Sie werden in den Alltag zurückkehren. [...] Sie werden von *einem* Ort zu verschiedenen Orten gehen. / Zuvor aber werden Sie noch beschimpft werden« (ebd.: 42–43, Hv. i. O.).

Soweit die von Handke mit großer Präzision etablierte und gerade in ihren Paradoxien spielerische Situation eines sich selbst negierenden und dabei zugleich affirmierenden Theaters der ›Publikumsbeschimpfung‹. Stillstellung und Bewegung erscheinen hier im gleichen Ambivalenzverhältnis wie Anklage und Affirmation. Während die tatsächliche, verbale Beschimpfung relativ harmlos ausfällt, ist es allenfalls der

am Schluss vom Tonband eingespielte »ohrenbetäubende« (ebd.: 48) Beifall, der das noch anwesende Publikum attackiert und aus dem Saal her austreibt. So fordert es zumindest die abschließende Regieanweisung. Damit ergibt sich ein Bogen zu den dem Stücktext vorangestellten »Regeln für Schauspieler« (ebd.: 9–10) (worin katholische Litaneien, Schimpfchöre auf Fußballplätzen, Hitparaden, Songs, Filme und Gesten von Tieren im Zoo der genauen Wahrnehmung empfohlen werden) sowie zu der Szenenbeschreibung, die für den Beginn eine »gewohnte Theaterstimmung« (ebd.: 11) nahelegt, die noch mit Tonbandaufnahmen vom üblichen »Zurechtrücken von Kulissen« (ebd.) hinter dem Vorhang verstärkt werden kann. Die Bewegung von Objekten erscheint hier ebenso hypothetisch wie später die des Publikums. Dabei ist Handkes Sprechstück keineswegs nur Sprachspiel. Es wechselt stets zwischen der Einfühlung in Zuschauerstimmungen und der genauen Schilderung möglicher Bewegungen und Prozesse. So treibt Handkes Auseinandersetzung mit Konventionen und Potenzialen von Theater zumal die Analyse von Raum- und Zeitverhältnissen an einen Punkt der Überschreitung, jenseits der Konventionen dramatischer Werke. Im mehrfachen Rekurs auf die körperliche Situation der Zuschauer_innen, auf den Kontrast zwischen ihrer Stillstellung und ihrer umso größeren Illusionsbereitschaft, entfaltet der Text eine Dialektik, die heute, schon über 50 Jahre nach seiner Uraufführung, in vieler Hinsicht noch oder wieder relevant ist.

Für die Frage nach dem Ort und der Position des Publikums, seiner Stillstellung und dennoch möglichen Bewegung wäre zum einen an Theaterepochen und Kulturen zu denken, in denen andere, vom Guckkastentheater verschiedene Spielformen und Raumverhältnisse prägend waren. Das reicht vom antiken griechischen und römischen Theater, das durch Prozessionen und kultische Rahmenhandlungen seine Bedeutung als festliche, religiöse und politische Veranstaltung für die ganze Stadt zum Ausdruck brachte, bis zu theatralen Formen im Mittelalter, die sich ausgehend von Kirchen auch auf öffentlichen Plätzen entfalteten und dort das Prinzip des Stationenspiels mit bewegtem Publikum variierten. Diese Entwicklung lässt sich weiter verfolgen an den Festen von Renaissance und Barock, wobei sich höfische Kulturen der Repräsentation und des Triumphes im Stadtraum geltend

machten, bis hin zu den politischen Inszenierungen einer bürgerlichen, überwiegend nationalen, gelegentlich revolutionären Öffentlichkeit im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Dabei wurden ebenfalls Straßen und Plätze bespielt, als Schauplätze der Propaganda für und durch ein als Masse adressiertes Publikum. Dieser kurze Rückblick zeigt bereits, dass die Bewegung sowohl der Akteur_innen als auch des Publikums im öffentlichen Raum der Stadt für viele Spielarten von Theater eher Gewohnheit oder Regel war und nicht bloß gelegentliche Ausnahme. Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang auch Jean-Jacques Rousseaus Vision von öffentlichen Festen unter freiem Himmel, mit denen – im Unterschied zur repräsentativen Theaterkultur höfischer oder kommerziell betriebener bürgerlicher Bühnen und ihrem auf dramatischen Texten basierenden Rollenspiel – das Volk sich selbst begegnen sollte. Durch allgemeinen Enthusiasmus für traditionelle bürgerliche und freiheitliche Ideale in Bewegung versetzt, sei die Menge der Mitwirkenden keine bloße Masse mehr, sondern ein organisches Bild des Souveräns, des selbstbewusst agierenden Volkskörpers (vgl. Rousseau 1978: Bd.1, 333–474). Mit diesem von Rousseau rhetorisch und dramaturgisch geschickt inszenierten Spektakel einer nicht mehr nur repräsentativen, sondern unmittelbar wirkenden Gemeinschaft des Volkes wurde seine *Lettre à d'Alembert* (1758) zum Vorbild für die Feste der Französischen Revolution wie auch, bis ins 20. Jahrhundert hinein, für eine Vielzahl von Versuchen, das bürgerliche Theater als politisches Forum zu reformieren (vgl. Primavesi 2008a: 133–230).

Während demgegenüber in geschlossenen Theaterräumen mit der Perspektiv- und Kulissenbühne sowie mit der allmählich erreichten Abdunkelung des Zuschauerraums die Illusionswirkungen des Guckkastens verstärkt wurden, bedurfte es eines langen Prozesses der Disziplinierung und Konditionierung, um auch das Publikum in eine Rezeptionshaltung zu versetzen, die zum Funktionieren der Illusion des reinen Kunstraumes erforderlich war. Die anhaltende Dominanz dieser theatralen Konventionen ist der Ausgangspunkt von Handkes Stück und seiner Reflexion des Zuschauerverhaltens. Damit knüpft er seinerseits an die historischen Avantgarden an, die eine Aktivierung des Publikums und auch ein Verlassen der gewohnten Theaterräume

gefordert hatten. So wurden die früheren, politisch motivierten Experimente, zu denen Bertolt Brechts Lehrstücke und das Agitproptheater der Weimarer Republik zählen, im Straßentheater der späten 1960er-Jahre wieder aufgenommen. Dessen Spielformen richteten sich gegen reaktionäre Tendenzen der Nachkriegsgesellschaft wie auch gegen die repräsentativen Formen bürgerlicher Kultur. Zum Teil ähnlich wie in den 1920er-Jahren galt die Straße als Austragungsort politischer Konflikte. In Kombination verschiedener Spieltraditionen entstand ein breites Spektrum mehr oder weniger spektakulärer Darbietungen eines ›freien‹, sich per se schon als politisch begreifenden Theaters (vgl. Hüfner 1973; vgl. Gilcher-Holtey/Kraus/Schößler 2006; vgl. Kraus 2007; vgl. Fülle 2016).

Diese Entwicklung wurde von Handke aber nicht weniger kritisch beobachtet als das etablierte Theater. Seine Kritik vollzog sich in mehreren Denkschritten, die den Horizont der *Publikumsbeschimpfung* und ihre metatheatrale Reflexion erweitert haben. Zunächst, im Aufsatz »Straßentheater und TheaterTheater« (1968) hält er dem Brecht'schen Theater dessen Arbeit mit ›Widerspruchsmodellen‹ zugute, sieht diese aber im institutionalisierten Spiel des Berliner Ensembles stillgestellt, bereits im Rahmen dialektischer Lösungsmodelle befriedet (vgl. Handke 1972: 51). Gegen das erstarrte ›TheaterTheater‹ »in diesen verfälschenden, alle Wörter und Bewegungen entleerenden Kunsträumen« (ebd.: 54) setzt Handke, was er engagiertes Theater der Aktion nennt, eine in die Wirklichkeit eingreifende Überraschung und Bloßstellung alltäglicher Machtverhältnisse, in Hörsälen, Kirchen oder Kaufhäusern. Um andererseits der Illusion zu begegnen, dass die Repräsentationsverhältnisse außerhalb des Theaters noch eher zu unterlaufen wären als innerhalb der Kunsttempel, wandte sich Handke auch gegen die Etablierung von Straßentheatern als vermeintlicher Subkultur. Im ebenfalls 1968 entstandenen Aufsatz »Für *das* Straßentheater, gegen *die* Straßentheater« (ebd.: 56, Hv. i. O.) kritisiert er eine damals schon modische Mystifizierung der Straße, auf der letztlich nur das alte Theater, »im Aufstand eben gegen das alte Theater, seine Auferstehung« feiere (ebd.). Wenn bloß im Freien weitergeführt werde, was im konventionellen Theater schon zu einem Stil formalisiert und in dramaturgischen Modellen erstarrt sei, würde

das revolutionäre Moment des Agitprop, öffentlich Überraschungen und ungewohnte Spielmöglichkeiten zu erzeugen, verraten und zur bloßen Ersatzhandlung (ebd.: 57–58). Die institutionalisierten und als solche kenntlichen Straßentheater erscheinen Handke daher überflüssig oder gar reaktionär, wogegen er die Utopie eines anderen Theaters setzt, das sich eine eigene Öffentlichkeit schaffen könne: »Es sollte keine Gruppe als *Theater* dem Publikum *erkennbar* sein: denn schon dadurch stellen sich Bedeutungen und damit Verharmlosungen ein« (ebd.: 60, Hv. i. O.). Aus dieser Einsicht ergeben sich weitere Forderungen, mit denen Handke schließlich ein utopisches Potential von Straßentheater herauszuarbeiten sucht:

1. Am Straßentheater (nicht: an *den* Straßentheatern) sollte jede Person der Bewegung mitarbeiten.
2. Das Straßentheater sollte Bewegung sein, nicht Institution.
3. Das Straßentheater sollte als Bewegung auch eine der Methoden der Bewegung sein.
4. Das Straßentheater sollte für die Phantasie der Bewegung, für Bewegung der Phantasie, und für Phantasie *für* die Bewegung sorgen. (ebd.: 60–61, Hv. i. O.)

Um den Illusionen eines selbstgefälligen Aktionismus zu entgehen, bezieht Handke den Begriff der Bewegung ausdrücklich auf die politische, das hieße widerständige und revolutionäre Bewegung, greift dabei aber auch auf das Moment der körperlichen Bewegung zurück. Seine Vorschläge für ein neues, radikaleres Straßentheater, das die Erstarrung zur Kunstinstitution vermeiden solle, zielen auf eine »Verständigung mit der Öffentlichkeit« (ebd.: 61), nicht bloß intellektuell, sondern mit theatralischen Mitteln. Straßentheater und Bewegung sollten demnach zusammenfallen in einem Theater des Alltags – als einer alltäglichen Manifestation künstlerischer und zugleich politischer ›Phantasie‹.

Warum nun aber so viel von und über Handke, einen durchaus etablierten Theaterautor der 68er-Generation, wenn es um den Auszug aus dem Theater und um das ›Außerhalb‹ geht? Weil Handke – in der *Publikumsbeschimpfung* ebenso wie in seinen darauffolgenden Essays

zum Straßentheater – als kritischer Beobachter der Theaterverhältnisse seiner Zeit eine genaue Analyse jener Konventionen und Verhaltensweisen formuliert hat, an denen sich seither die meisten Ansätze zu einer Revolutionierung des Theaters abgearbeitet haben. Im Rückblick auf Handkes Texte der 1960er-Jahre erweisen sich die aktuellen Bemühungen zur Mobilisierung des Publikums als Element eines anhaltenden, immer wieder neu formulierten historischen Projekts. Um die Auf- und Ausbruchversuche zeitgenössischer Theaterformen zu verstehen, die sich gerne außerhalb des traditionellen Spielbetriebs verorten und diesen doch oft nur im ›Freien‹ reproduzieren, bedarf es jedenfalls einer Perspektive, welche die Utopien und Krisen des politischen Theaters seit den 1960er-Jahren berücksichtigt. Dafür wäre das ›Unsichtbare Theater‹ nach Augusto Boal einzubeziehen – das zunächst, unter Aufsicht der brasilianischen Militärdiktatur, mit nicht als Theater kenntlichen Aktionen solidarische Reaktionen bewirken sollte. Auch später, weiterentwickelt zum ›Forumtheater‹, blieb es konkreten politischen Zwecken untergeordnet (vgl. Boal 1979). Berücksichtigt werden sollten außerdem Formen von kreativem Protest, die Guy Debords situationistische Konzepte zur Störung alltäglicher Ordnungen allgemein anwendbar gemacht haben (vgl. Situationistische Internationale 2008; vgl. Amann 2007).

Wenn gerade 1968 als das Jahr gilt, in dem sich mit der Besetzung des Odéon, Théâtre de France, sowie mit zahlreichen Interventionen im Stadtraum von Paris der Auszug aus dem Repräsentationstheater in die gesellschaftliche Öffentlichkeit vollzogen hat, so ist Handkes gleichzeitige Position umso interessanter, als sie das damit noch verbundene Pathos verwirft und auch das gesellschaftliche Leben auf der Straße als ein schlechtes Theater reflektiert, dem auf Dauer nicht zu entkommen ist. Seine in der *Publikumsbeschimpfung* vollzogene Diagnose der Repräsentationsverhältnisse im bürgerlichen Schauspiel-Theater brachte ihn dazu, auch programmatisch Stellung zu nehmen, indem er gegenüber dem politischen Theater Brechts ein anderes Theater forderte, das auf der Straße so agieren sollte, dass Spielräume für eine neue Bewegung und eine eigene Öffentlichkeit entstanden wären. Was in dieser Perspektive allerdings noch fehlte, war eine genauere Analyse des ›Öffentlichen‹, wie sie seither in kritischer

Auseinandersetzung mit Jürgen Habermas Untersuchung *Strukturwandel der Öffentlichkeit* nicht nur Soziologie und Stadtforschung vollzogen haben, sondern auch eine Generation von Nachgeborenen, »Kinder [und Enkel] von Marx und Coca Cola«. So ist die unvermeidliche Durchdringung von kritischem Bewusstsein und Konsum, Anarchie und Pop – auf den Spuren von Andy Warhol und Jean-Luc Godard, aus dessen Film *Masculin féminin* (1966) diese häufig zitierte Formel stammt (vgl. Stockhammer 2017: 67–68) – zu einer produktiven Arbeitsgrundlage auch für zeitgenössische Theatermacher_innen geworden, die einen nüchternen, ›coolen‹ Umgang mit gesellschaftlichen Widersprüchen entwickelt haben. Anstatt sich noch länger am Pathos eines modernen und explizit als ›politisch‹ markierten Theaters abzarbeiten, suchen Gruppen wie Rimini Protokoll, Gob Squad, LIGNA oder Hofmann & Lindholm nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters in eher pragmatischem Sinn, projektbezogen und auf Antragsbasis, mehr Recherche als Revolte. Was aber bedeutet es für die Rolle oder Funktion des Publikums, wenn das Theater aus sich herausgeht?

Spielarten eines Theaters der Publikumsbewegung

Die seit 50 Jahren zu beobachtenden Versuche zu einer Überschreitung des Theaters sind oft genug an dem Missverständnis gescheitert, dass da draußen – im Unterschied zum elitären Theaterpublikum – die wirkliche, zur kritischen Aktion bereite Öffentlichkeit schon warten würde (vgl. Primavesi 2004). Der im Wort Publikum noch mitschwingende, aber eben hypothetische Anspruch auf eine politische Öffentlichkeit bildet ja ganz unabhängig von seinen jeweiligen Spielorten die Hypothek, an der sich modernes und postmodernes Theater weiterhin abarbeitet. So zählt zum Selbstverständnis zeitgenössischer Theaterformen eben auch der Impuls zur Aktivierung des Publikums. Berechtigt scheint jedoch Jacques Rancières Kritik an diesem Programm, insofern die Zuschauer_innen dabei in der Regel schon durch die Unterstellung einer bloß passiven Funktion und Haltung bevormundet werden (vgl. Rancière 2010: 11–34). Demnach verschleiert ein immer noch in der Tradition der Aufklärung stehendes

Belehrungstheater, dass es stets mit einem Akt der Entmündigung einsetzt, um das Publikum erziehen zu können. Rancière zufolge wäre Theater auf andere Weise zu organisieren, nicht mehr nur als eine Aktivierung von Zuschauer_innen, die in eine gemeinsame Präsenz versetzt werden sollen, um somit das Spiel der Repräsentation zu überwinden, sondern als Austausch gleichberechtigter Fähigkeiten, einschließlich des Erzählens und Übersetzens.

Dieser Gedanke lässt sich auch auf die Arbeit an theatralen Prozessen außerhalb des Theaters anwenden. Hier sind es alltägliche Kompetenzen der Bewegung und Orientierung in ungewohnten Umgebungen, der Interpretation unvorhergesehener Ereignisse sowie der Beobachtung des eigenen und an anderen wahrnehmbaren Verhaltens. In der von Rancière geforderten Durchdringung von Zuschauen und Agieren kann – als Arbeitshypothese vieler Projekte im städtischen Raum – ein experimentelles Moment wieder verstärkt werden, das unter den Rahmenbedingungen der konventionellen Theatergebäude kaum mehr zu realisieren ist. Was damit jedoch ebenfalls aufs Spiel gesetzt wird, ist die im etablierten Theater als einem Ort der Versammlung und des gemeinsamen Erlebens gegebene Selbstwahrnehmung des Publikums. Gewiss haben in den letzten Jahrzehnten gerade die politisch orientierten Experimente des postdramatischen Theaters gezeigt, dass die zu allen Zeiten beschworene, gleichsam ›natürliche‹ Gemeinschaft des Publikums ein Phantasma ist, das zumeist stärker von Konventionen und den eingangs erwähnten Beharrungstendenzen geprägt ist, als es den Beteiligten bewusst wird. So liegt aber gerade in der Spannung, die aus der Aufspaltung der einzelnen Zuschauer_innen in die häufig auch gegeneinander ausgespielten Funktionen von Voyeurismus, Zeugenschaft und eigener Teilnahme entstehen kann, ein Mehrwert, der an die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen des Theaters geknüpft bleibt (vgl. u. a. Malzacher 2008). Jean-Luc Nancy hat dieses Wahrnehmungsgefüge als ›Theatereignis‹ analysiert, bei dem es vor allem um das ›Unter-Sich-Sein‹ der Zuschauer_innen geht, um ihre Erfahrung, an etwas zugleich teilzuhaben und ausgeschlossen zu sein (vgl. Nancy 2001).

Zu fragen bleibt also, welche konkreten Bedingungen der Auszug aus dem Theater für die Reorganisation dieser theatralen Wahrnehmungsverhältnisse in anderen, mehr oder weniger öffentlichen

Räumen mit sich bringt und welche Taktiken dabei zur Anwendung kommen. Hierfür sollen im Folgenden noch einige Beispiele erwähnt werden, die mit Kommunikations- und Inszenierungsweisen experimentieren, die sich von der bloßen Versammlung eines Publikums – etwa durch Ankündigung, Verabredung oder die Anziehungskraft spektakulärer Aktionen auf öffentlichen Straßen und Plätzen – strukturell unterscheiden. Ein Grundmodell für eine nicht repräsentative und nicht spektakuläre Praxis wäre immer noch, in Anlehnung an eine programmatische Formulierung Guy Debords, als ›Konstruktion von Situationen‹ zu bezeichnen (vgl. Situationistische Internationale 2010:39–44). Hierbei werden die Strukturen und Absichten einer solchen Aktion nicht immer explizit gemacht, mitunter sogar, wie in Boals ›Unsichtbarem Theater‹, den Außenstehenden verschwiegen. Viele Produktionen, die ihr Publikum außerhalb von Zuschauerräumen in Bewegung versetzen, folgen aber einem anderen Modell, dem Prinzip des Audiowalks, bei dem durch Kopfhörer wahrnehmbare Erzählungen und Anweisungen das individuelle Verhalten steuern. Dabei erfolgt die mit Ticketverkauf und Reservierungen verabredete Teilnahme bewusst, sodass während der vorher konzipierten Ereignisse ein gemeinsames Agieren möglich wird und zugleich eine Differenz zu den im öffentlichen Raum zufällig anwesenden Passant_innen entsteht. Der auch im traditionellen Theater noch vorhandene, oft aber nur als konventionelles Verhalten erscheinende Anteil an eigenem Handeln wird damit ebenso verstärkt wie die Selbstwahrnehmung.

Dass die Impulse für die eigene körperliche Bewegung bei solchen Projekten weitgehend von außen kommen, hat mehrere Effekte zur Folge: Erstens wird dadurch eine Überlagerung der eigenen Wahrnehmung der Umgebung und der dazu (anders als bei kommerziellen Audiotouren) womöglich in Kontrast stehenden Erzählungen erreicht, was die Vorstellungskraft herausfordert und so zu einer Art selbst imaginiertem ›Kino im Kopf‹ anregt. Zweitens, eher von außen betrachtet, kann damit eine kollektive Inszenierung entstehen, eine mehr oder weniger auffällige Choreografie, mit der die Teilnehmenden auch von Außenstehenden wahrgenommen werden können. Und drittens können sie, abhängig vom jeweiligen Szenario und den damit etablierten Reflexionsebenen, durch die Kombination ihrer eigenen

Bewegungssteuerung mit den empfangenen Impulsen sowie durch die Überlagerung ihrer Selbstwahrnehmung mit der Wahrnehmung ihrer Umgebung und der Bewegung der anderen und der sonstigen Passant_innen, die Erfahrung machen, dass jegliches Verhalten im öffentlichen Raum gewissen Normen und Steuerungsmechanismen unterliegt, die ansonsten aber kaum bewusst werden.

Inspiziert von den Audio- und später auch Videowalks des Künstlerduos Janet Cardiff und Daniel Bures Miller sind es bis heute insbesondere Produktionen von Rimini Protokoll, die mit verschiedensten Formaten ihr Publikum in Bewegung versetzt haben. Als Auftakt dieser anhaltenden Versuchsreihe wäre zunächst *System Kirchner* (2000) von Hygiene Heute (Stefan Kaegi und Bernd Ernst) zu nennen, dann Arbeiten wie *Call Cutta* (2005), *50 Aktenkilometer* (2011) oder auch *Situation Rooms* (2013) und viele weitere (vgl. Primavesi 2008b; vgl. Primavesi 2017). In *Cargo Sofia-X* (2006) wurde ein Lastwagen so umgebaut, dass ein etwa 45-köpfiges Publikum durch die von einer Glasfläche ersetzte Seitenwand nach draußen schauen konnte. Spätestens bei der Begegnung mit Passanten, die vom Anblick des fahrenden Zuschauerraumes verblüfft waren, erwies sich dieser Lkw als eine komplexe Versuchsanordnung für das Verhältnis von Theater und äußerer Realität. Gleichzeitig handelte es sich explizit um eine Recherche zur Entwicklung des Speditionsverkehrs und zu den Arbeitsbedingungen von Fernfahrern auf europäischen, später auch asiatischen Straßen. In der Produktion *Remote X*, die 2013 als *Remote Berlin* begann, seither weltweit in über 30 Städten neu erarbeitet wurde und als *Remote Mitte* 2017 wieder in Berlin (Mitte) Station macht, folgen ungefähr 50 Teilnehmende einer synthetischen Stimme, die ihnen die urbane Umgebung wie auch ihr eigenes Verhalten fremd erscheinen lässt. Dabei findet die Bewegung stets in der Gruppe statt, die sich nur gelegentlich aufteilt und von der Stimme öfters als Herde oder Horde adressiert wird. Wie in früheren Audiowalks bleibt es den Teilnehmenden aber weitgehend überlassen, ob sie die angesagten Bewegungen ausführen oder nur den anderen dabei zusehen.

Diese Situation eines offenen, »zerstreuten« Kollektivs prägt auch das *Radioballett* (2002) der Gruppe LIGNA, die ebenfalls schon seit über

zehn Jahren auf öffentlichen Plätzen oder in Fußgängerzonen verschiedenste Choreografien entstehen lassen, zumeist mit über Radio an die Teilnehmenden ausgesendeten Bewegungsanweisungen. Diese dienen, etwa mit dem Zitieren bestimmter Gesten des Protestes dazu, die Privatisierung und Kontrolle des urbanen Raumes durch ökonomisch motivierte Regularien erfahrbar zu machen und zugleich zu unterlaufen (vgl. LIGNA 2011). Bei den oft Hunderten, mehr oder weniger sichtbar gemeinsam agierenden Mitwirkenden handelt es sich ebenfalls kaum um ein ›Publikum‹ im üblichen Sinn. Auch hier hängt es nicht nur von der jeweiligen Dramaturgie des vorformulierten Skripts ab, inwieweit zwischen der Selbst- und Fremdsteuerung der Teilnehmenden eine produktive Balance entsteht. Dafür kommt es ebenso auf ihre Vorstellungskraft und ihre Bereitschaft an, sich die jeweilige Situation auch durch abweichendes Verhalten anzueignen. Diesem Prozess schadet es gar nicht, wenn die Suche nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters, wie das häufiger auch bei den Outdoor-Projekten der Gruppe Gob Squad geschieht, wieder ins Theater zurückführt. Ähnlich wie in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (1992) bleibt es eine Chance des Theaters, mit der Überschreitung des konventionellen Bühnenraumes und/oder der darin gewohnten Verhaltensweisen zu spielen und eine Situation der intensivierten Aufmerksamkeit herzustellen. So erweist sich die Tendenz, den Spielort zu verlassen oder zu verlagern, in der gegenwärtigen Theater-, Performance- und Tanzpraxis nicht mehr als der große Bruch mit den Zirkeln der Repräsentation, sondern eher als deren Erweiterung. Diese betrifft aber auch den Begriff des Publikums, der nicht mehr statisch zu denken ist, sondern im Sinne eines ›Werdens‹ zwischen Positionen und Bewegungen, im Austausch zwischen verschiedenen Formen des Theatralen, innerhalb und außerhalb von Gebäuden, die als Theater kenntlich sind.



Remote Mitte, Rimini Protokoll
Alle Fotos: Patrick Primavesi

Verwendete Literatur

- Amann, Marc (Hg.) (2007): *go.stop.act! Die Kunst des kreativen Straßenprotests. Geschichten – Aktionen – Ideen*, Grafenau: Trotzdem.
- Boal, Augusto (1979): *Theater der Unterdrückten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)*, Berlin: Theater der Zeit.
- Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schöfler, Franziska (Hg.) (2006): *Politisches Theater nach 1968*, Frankfurt am Main: Campus.
- Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Handke, Peter (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hüfner, Agnes (1973): *Straßentheater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraus, Dorothea (2007): *Theater-Protteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt am Main: Campus.
- LIGNA (2011): *An Alle! Radio, Theater, Stadt*, Leipzig: Spector books.
- Nancy, Jean-Luc (2001): »Theatereignis«, in: *schauspiel frankfurt zeitung* 3, (o. S.).
- Primavesi, Patrick (2004): »Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen«, in: *Text + Kritik. Sonderband: Theater fürs 21. Jahrhundert*, München: edition text + kritik, S. 8–25.
- Primavesi, Patrick (2008a): *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main: Campus.
- Primavesi, Patrick (2008b): »Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 85–106.
- Primavesi, Patrick (2017): »Performing fragmented realities. Interventionist media practice by LIGNA, Rimini Protokoll and plan b«, in: Susanne Foellmer/Margreth Lünenborg/Christoph Raetzsch (Hg.): *Media Practices, Social Movements, and Performativity. Transdisciplinary Approaches*, Abingdon: Routledge, S. 150–167.
- Rancière, Jacques (2010): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): *Schriften*, 2 Bde. Hg. v. Henning Ritter, München: Hanser.
- Situationistische Internationale (2008): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Stockhammer, Robert (2017): *1967. Pop, Grammatologie und Politik*, Paderborn: Fink.

Publikum als (bewegte) Masse

Suddenly everywhere is black with people von Marcelo Evelin

Fünf Performer_innen stampfen pausenlos durch den mit Neonröhren schwach beleuchteten Bühnenraum, einem Quadrat, das einem Boxring ähnelt, bis sie dessen Grenzen erreichen und dort die Richtung wechseln. Die einzige Lichtquelle sind die weißen Neonröhren. Die Körper der Performer_innen sind nackt und vollständig schwarz bemalt.¹ Sie verschwinden als Individuen in der Dunkelheit des leeren Raums. Zu erkennen sind nur die Schemen der einzelnen Körper. Die Performer_innen bewegen sich weiter im Raum und versetzen durch ihr zielgerichtetes Stampfen die Zuschauer_innen, die vor mir das Quadrat betreten haben, in Bewegung. Alle anwesenden Zuschauer_innen sind schon im Inneren des Quadrats. Ich soll einfach eintreten und mich der Masse überlassen, partizipieren. Wenn ich meine Außenposition nicht verlasse, findet die Performance trotzdem statt? Bin ich für die Performance als Teil des Publikums mitverantwortlich?

Der Prozess der Gruppenbildung sowie deren choreografische Voraussetzungen und Konsequenzen sind von zentraler Bedeutung in der Performance *Suddenly everywhere is black with people* (2013) des brasilianischen Choreografen Marcelo Evelin. Stark inspiriert von Elias Canettis Werk *Masse und Macht* (1960), inszeniert Evelin einen Bühnenraum, der gemeinsam von Performer_innen und Publikum bevölkert wird.² Die performativ-choreografisch erschaffene Masse von Zuschauer_innen und Performer_innen erlebt während der knapp 60-minütigen Performance ein Wechselspiel von Nähe und Distanz, Attraktion und Abstoßung, Verkörperung und Beobachtung.

In diesem Artikel möchte ich das Publikum von *Suddenly everywhere is black with people* als Masse betrachten, die in Bewegung ist und in Bewegung gebracht wird. Ausgangspunkt ist hierbei mein eigenes Erleben der Aufführung als Teil des Publikums.³ Dazu soll

Canettis *Masse und Macht* und sein Verständnis von Masse und ihrer Haupteigenschaften als Stütze der Performanceanalyse dienen. Das Werk *Masse und Macht* befasst sich mit dem Phänomen der Massen mit ihren Symbolen, Mythen und Eigenschaften. Zwischen Persönlichem und Dichterischem changierend, erhebt das Werk keinerlei Anspruch darauf, eine wissenschaftliche Analyse zu sein. Dennoch werden Eigenschaften und Machtstrukturen der Massen präzise, bildhaft und bewegungsvoll beschrieben. Darin liegt mein Interesse und mein Schwerpunkt: Die Masse ist bei Canetti kein soziologisches oder historisches Gebilde, sondern eine Ansammlung von physischer Präsenz, die sich in Körperlichkeit und Bewegung ausdrückt. Gewiss bestehen große Unterschiede zwischen zum Beispiel Hetz-, Flucht- oder Umkehrungsmassen nach Canetti und einem Theaterpublikum hinsichtlich der Art und Weise ihres jeweiligen spontanen Entstehens. Jedoch erweist sich die heuristische Annahme ihrer Analogie für die Beantwortung folgender Leitfragen als hilfreich: Wie und wodurch entsteht die Masse der Zuschauer_innen? Welches Potenzial ergibt sich aus dem Verständnis vom Theaterpublikum als Masse?

Performanceraum, Partizipation, Potenzial

Die Neonröhren hängen auf der Höhe meiner Taille, sodass ich meinen Oberkörper beugen muss, um überhaupt in den (Performance-) Raum zu gelangen. Ähnlich wie in der Organisation und Bildung eines Rituals, in der die »Ausführenden ihre Umgebung symbolisch erschließen« (Merten 2006: 326), ist die Limitierung des Raums für die Partizipation an *Suddenly everywhere is black with people* unentbehrlich. Durch die ›Lichtmembran‹ der Neonröhren wird ein von einem Außen abgegrenzter Raum geschaffen, den man bewusst betreten muss und der für die Gruppenbildung und das Entstehen der Masse während des gesamten Abends wesentlich ist. Durch die tief gehängten Lichtquellen kann das Publikum gleichzeitig Raumgestaltung und Choreografie beeinflussen: Wer am Rand steht, wirft Schatten auf die Mitte des Raums und auf andere Menschen; wer in der Mitte steht, lässt den Raum heller werden und wird selbst sichtbarer;

Zuschauer_innen, die sich mit den Performer_innen im Schatten befinden, werden temporär zum Teil der performenden Masse.

Das abgegrenzte Quadrat von *Suddenly everywhere is black with people* erinnert an die Überlegungen Henry Lefèbvres in *Die Produktion des städtischen Raums*: ein Raum soll/kann/muss sowohl auf den Prozess seiner eigenen Herstellung als auch auf die Veränderung von gesellschaftlichen Strukturen, Hierarchien und Mustern einwirken (vgl. Lefèbvre 2000: 4–20). Ähnlich wirkt auch der Raum in *Suddenly everywhere is black with people*: seine Gestaltung ist für die Entwicklung der Choreografie und die Veränderung von Hierarchien und Strukturen des Theaters in dieser Performance notwendig. Der leere und schwach beleuchtete Raum ermöglicht es allen zu partizipieren, nicht durch das ›sich im Rampenlicht zur Schau stellen‹ oder durch die Erledigung bestimmter Aufgaben, sondern durch die Bereitschaft der Besucher_innen sich zu bewegen.

Nur weil ein sich während der Performance engagierendes Publikum bewegt und auf diese Weise partizipiert, kann sich das Bühnengeschehen weiterentwickeln. Über den Zusammenhang von Publikumspartizipation und die Entwicklung einer Performance schreibt Sandra Umathum treffend:

Erst wenn man bereit ist, die Handlungsangebote in Anspruch zu nehmen oder die konkreten Instruktionen auszuführen, wird man nicht nur zum Akteur, zur Akteurin, sondern sorgt so zugleich für das Werden und den Fortgang der jeweiligen Aufführung [...].
(Umathum 2015: 70)

Partizipation entsteht durch die Bereitschaft zu handeln – in vorliegendem Fall spezifisch durch die Bereitschaft, sich mit und in der Gruppe zu bewegen. Dementsprechend sind die Zuschauer_innen, nicht nur die Darsteller_innen und der Choreograf, durch ihr Bewegen/ihre Bewegungen mitverantwortlich für das (Bühnen)Geschehen und auch für die Bildung der Gruppe als Gemeinwesen und Masse. Wenn hier Gemeinwesen als Organisationsform des Zusammenseins und Verallgemeinerung für jegliche Gemeinschaft/Gruppierung gilt,

dann verbleibt die Frage: Worauf basiert die Organisation dieses Gemeinwesens?

Den großen Aufwand zu betreiben, aus der eigenen Privatheit/ Individualität heraus in die Öffentlichkeit – Bühne – zu treten, um mit anderen mitzugestalten, mitzuwirken, mitzuentcheiden, miteinander zu sein, trägt zum ›prozesshaften Entstehen einer Gemeinschaft‹ bei, die nicht auf natürlicher Überlegenheit oder Führung – oder Regie! – basiert (vgl. Rancièrè 2006: 40–41), sondern auf dem (sich) Zusammentun auf der Basis der Gleichheit (vgl. ebd.: 48). Gleichheit ist hier nicht als unterschiedslose Behandlung aller zu verstehen. Gleichheit bedeutet in *Suddenly everywhere is black with people* die Berücksichtigung der unterschiedlichen, sich bewegenden Körper in gleicher Weise. Die Aufhebung der Differenz zwischen performenden und zuschauenden Körpern in dieser Gruppenbildung hat insofern politisches Potenzial, als die gängige visuelle und hierarchische Repräsentation des Publikums und der Performer_innen als separate Gruppierungen teilweise verschwindet. In den meisten partizipativen Projekten findet Mitgestaltung nicht frei von Hierarchie statt, aber im Kern ermöglicht es Partizipation, institutionelle, gesellschaftliche und auch theatrale Hierarchien anzugreifen und neue Möglichkeiten von Gemeinschaftsbildung aufzudecken. Rancièrès Beschreibung des Potenzials von Fiktionen (zum Beispiel in der Kunst) eignet sich hier, meines Erachtens, auch für das Verständnis des Potenzials partizipativer Performances:

Sie skizzieren aleatorische Gemeinschaften, die zur Bildung neuer Aussage-Kollektive beitragen, welche die bestehende Verteilung der Rollen, Territorien und Sprachen infrage stellen – kurz: die Verteilung all jener politischen Subjekte, die die bestehende Aufteilung des Sinnlichen außer Kraft setzt. (Rancièrè 2008: 63)

Es stellt sich daher die Frage: Welche Rollen, Territorien, Aufteilungen, Ordnungen, werden durch die Gruppenbildung in *Suddenly everywhere is black with people* infrage gestellt?

Das Entstehen der Masse: bewegungsvoll, kinästhetisch, performativ

Allmählich betreten mehr und mehr Menschen den (Performance-) Raum, wodurch eine dichtere Masse an Körpern entsteht, die es mir nicht mehr erlaubt, alle Individuen einzeln zu erkennen: »Die Masse liebt Dichte« (Canetti 2014: 30). Dichte ist für Canetti eine der vier Haupteigenschaften der Massen und spielt in Evelins Performance eine wichtige Rolle. Alle verändern immer wieder ihre Position im Raum, verdecken mit ihren Körpern die Neonröhren und verdunkeln so den Raum. Körper berühren sich, streifen einander, stehen dicht beieinander, bewegen sich.

Eine ebenso rätselhafte wie universale Erscheinung ist die Masse, die plötzlich da ist, wo vorher nichts war. Einige wenige Leute mögen beisammengestanden haben, fünf oder zehn oder zwölf, nicht mehr. Nichts ist angekündigt, nichts erwartet worden. Plötzlich ist alles schwarz von Menschen. Von allen Seiten strömen andere zu [...]. (ebd.: 14)

Canetti beginnt seine Analyse der Massen mit ihrer Eigenschaft, von Bewegung geprägt zu sein und immer in Bewegung zu sein. Die Masse entsteht durch Bewegung und ist auch immer in Bewegung. Parallel dazu beschreibt er, dass Sprache für die Entstehung von Massen nicht notwendig oder konstituierend ist: »Nichts ist angekündigt, [...]« (ebd.: 14). Doch trotzdem kommen und versammeln sich Menschen: Partizipation und Organisation ohne Sprache beziehungsweise außerhalb der Ordnung der Sprache. Eben hier liegt eine Stärke von Evelins Performance: Sie würdigt den Körper als erste Instanz der Gruppenbildung und auch die Bewegung und das Bewegen verschiedener Körper. In *Suddenly everywhere is black with people* bleibt die Masse (das Publikum!) in Bewegung, gleich einer prozesshaften performativen Gruppenbildung, ohne Führung, und ohne wirklichkeitskonstituierende Kraft der Sprache.

Die Masse ist aber nicht deshalb prinzipienlos, sondern bildet sich in der Performance durch die Partizipation des Publikums im

Zusammensein und (sich) Zusammentun innerhalb des Quadrats. Es wird nichts gesprochen, angeleitet oder gefragt: Die Kommunikation findet auf der kinästhetischen Ebene statt. Ich fühle mich angezogen, dorthin zu gehen, wo die anderen sind, zu machen, was die anderen machen. Auf einmal verlangsamen die Performer_innen ihre Bewegungen so, dass die Publikumsmasse gemeinsam sehr nah an die Performer_innen-Masse herantritt, dieser immer näher kommt.

Plötzlich bewegt sich die Gruppe von Performer_innen so schnell und unberechenbar fort, dass Zuschauer_innen sich schnell auch in die Richtung mitbewegen müssen, um nicht umgestoßen oder angepöbelt zu werden. Hier kommt eine zweite Eigenschaft der Massen nach Canetti zum Vorschein: »Die Masse braucht eine Richtung« (Canetti 2014: 30), und Richtung kann hier auch als »Sie ist in Bewegung und bewegt sich auf etwas zu« (ebd.: 30) verstanden werden. Auf einmal sind alle wieder in Bewegung. Einige Zuschauer_innen entscheiden sich, das Quadrat zu verlassen, andere bewegen sich weiter im Raum. Zweifellos bilden sie (wir!) hier eine Gemeinschaft von bewegenden, fliehenden Körpern. Ausgelöst durch den Bewegungsimpuls der Performer_innen entsteht eine Art »Fluchtmasse« (Canetti 2014: 59), die von Canetti folgendermaßen charakterisiert wird: »alles flieht; alles wird mitgezogen. Die Gefahr, vor der man bedroht wird, ist für alle dieselbe. [...] Sie macht keinen Unterschied« (ebd.: 59).

Eine weitere Haupteigenschaft der Massen nach Canetti⁴ ist die innerhalb einer Masse herrschende Gleichheit. Diese wird nie in Frage gestellt: »ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an. Um dieser Gleichheit willen wird man zur Masse« (ebd.: 30). Als Teil des Publikums in *Suddenly everywhere is black with people* befinde ich mich die ganze Zeit auf der Suche nach dieser Gleichheit: Ich komme an und schließe mich den anderen innerhalb des Quadrats an, ich fliehe mit ihnen, wir stehen ganz dicht beieinander. Trotz der Nähe gibt es einige Momente, in denen die Choreografie zum Stillstand kommt und ich mich nicht mitbewege, vom Geschehen distanzieren und die Performance beobachten: als Individuum schaue ich den Anderen zu, betrachte das Licht, die inszenierte Gleichheit.

Das Spiel von Licht und Schatten verstärkt die Gleichheit der Körper

in der Masse: ich sehe tatsächlich nur Arme und Beine, Schemen von Körpern, die eine gemeinsame (Flucht)Richtung suchen. Sowohl performende als auch zuschauende Körper sind für die Choreografie relevant. Evelin schafft in seiner Performance ein choreografiertes Spiel von Gleichheit und Differenz zwischen den Körpern der Performer_innen und denen der Zuschauer_innen, das sich auf der optischen und vor allem auch auf der haptischen Wahrnehmungsebene durch den ganzen Abend zieht. Auch wenn die Gleichheit in der Performance inszeniert ist und bleibt – mit etwas stärkerem Licht würde sie außer Kraft gesetzt, Unterschiede würden sichtbarer –, stellt sie gängige »Aufteilung[en] des Sinnlichen« im Theater außer Kraft: Die während der Performance inszenierte Masse hebt die räumliche Trennung zwischen Publikum und Performenden auf, sowie die hierarchisch repräsentative Spaltung dieser in diejenige in Bewegung und diejenige ohne Bewegung. Eine neue Verteilung der Rollen und Territorien findet statt (vgl. Rancière 2008: 63).

Die Gesamtheit der Körper (im Bühnenraum) ist durch Bewegung an der Entstehung der Masse beteiligt. Wichtig für den Verlauf ist die Partizipation vieler, sei es durch das ›Mitmachen‹ oder auch durch das Aussteigen, das eine klare Ablehnung des Masse-Konzepts und des Bewegtwerdens zeigt. Im Moment des spontanen und vor allem gemeinsamen Fliehens und Bewegens, des sich Annäherns, trete ich als Individuum in den Hintergrund: Die bewegende Kraft der vielen Körper vereinigt sich zu einer kollektiven kinästhetischen Reaktion auf die Bewegungen im Raum. Wer damit nicht einverstanden ist, wer sich von der Kraft der Masse nicht kontaminieren lassen möchte – die Kleidung einiger Zuschauer_innen wird schwarz von der Körperbemalung der Performer_innen – hat die Möglichkeit, aus dem Quadrat auszutreten. Die Abgrenzung des Raums durch die Neonröhren ermöglicht den außenstehenden Individuen die Distanzierung von den ›Anderen‹ beziehungsweise von der Masse. Marcelo Evelin sagt über das Verhältnis zwischen Individuum und Masse in der Performance: »No espetáculo, discuto como as individualidades são dissolvidas em função da potência da massa«⁵ (Biderman 2014: 2).

In der von Evelin inszenierten Kontradiktion zwischen Individuum und Masse kann sich das Publikum entscheiden: Entweder aussteigen

und von außerhalb beobachten, oder im Spielfeld bleiben und im Wechselspiel zwischen Individuum und Masse deren Entstehung und Verkörperung weitertreiben. Das Publikum partizipiert so oder so in der performativen Gruppenbildung: ich nehme, zusammen mit den anderen Anwesenden, sowohl als Mitbewegende als auch als »Zeuge« (vgl. Krämer 2005: 17), an der prozesshaften Konstitution der Bühnenwirklichkeit teil.

Das Potenzial des Verständnisses vom Theaterpublikum als Masse liegt nicht nur in den oben genannten Schlussfolgerungen, sondern auch in dem für die Analyse festgelegten Schwerpunkt auf den performativen, prozesshaften und kinästhetischen Charakter von Gruppenbildung mit/durch Theaterbesucher_innen.

Verwendete Literatur

- Biderman, Iara (2014): »Massa de corpos nus pintados de preto dança em palco-ringue em SP«, auf: docs.wixstatic.com/ugd/bb5bf5_c84cd1a6c92f-4cd7867726173973dd04.pdf (letzter Zugriff: 9. 8. 2017).
- Canetti, Elias (2014): *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Demolition Incorporada (2018): »Press Preto de Gente«, auf: <https://www.demolitionincorporada.com/press-preto-de-gente> (letzter Zugriff: 17. 1. 2018).
- Kampnagel (2018): Programminformation, auf: <http://www.kampnagel.de/de/programm/suddenly-everywhere-is-black-with-people/?rubrik=archiv> (letzter Zugriff: 17. 1. 2018).
- Krämer, Sybille (2005): »Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance-Künsten«, auf: [http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufsatzze/Zuschauer%20zu%20Zeugen%20machen%202005%20\(100\).pdf](http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Aufsatzze/Zuschauer%20zu%20Zeugen%20machen%202005%20(100).pdf) (letzter Zugriff: 9. 1. 2018).
- Lefèbvre, Henri (2000): »Die Produktion des städtischen Raums«, auf: anarchitektur.org/aa01_lefebvre/aa01_lefebvre.pdf (letzter Zugriff: 10. 8. 2017).
- Merten, Kai (2006): »Ritual«, in: Achim Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 326.
- Rancière, Jacques (2006): *The Hatred of Democracy*, New York/London: Verso.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.
- Umatham, Sandra (2015): »The Art of Being Moved. Wie uns das zeitgenössische Theater in Bewegung versetzt«, in: Beate Hochholding-Reiterer/

Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*, Berlin: Alexander, S. 67–81.

Anmerkungen

- 1 Einige kritische Stimmen von *Suddenly everywhere is black with people* betrachten die Körperbemalung der Darsteller_innen skeptisch: Sie werfen dem Choreografen vor, Blackfacing zu benutzen. Ich teile diese Ansicht nicht. Meiner Meinung nach hat die schwarze Bemalung der Körper weder mit Unterhaltungsmaskerade, die in den Minstrel Shows des 18. und 19. Jahrhunderts zum Vorschein kam, noch mit stereotypen rassistischen Darstellungen von Schwarzen zu tun. Die Körper sind vollständig bemalt (nicht nur das Gesicht), um das Spiel mit Licht und Schatten zu ermöglichen. Außerdem gibt es keinerlei implizite oder explizite Verweise auf Blackfacing während der Performance.
- 2 Marcelo Evelins Inspiration durch Canettis Werk *Masse und Macht* wird sowohl im Programmheft als auch im Pressespiegel und in anderen Materialien zu dieser Performance erläutert (vgl. Kampnagel 2018; vgl. Demolition Incorporada 2018).
- 3 Der folgenden Analyse liegen Aufführungsbesuche am 3.6.2016 und am 5.6.2016 auf Kampnagel/Hamburg im Rahmen des Festivals *Projeto Brasil – Tropicalypse now!* zugrunde.
- 4 Die vierte Haupteigenschaft der Massen nach Canetti ist ihr Wachstum (vgl. Canetti 2014:11).
- 5 Originalversion auf Portugiesisch, freie Übersetzung der Autorin: »In der Inszenierung thematisiere ich die Auflösung der Individualitäten aufgrund der Kraft der Masse« (vgl. Biderman 2014).

Nikolaus Müller-Schöll
(Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt)

Beschimpfen, Ignorieren, Manipulieren

Zur Politik mit dem Publikum nach Peter Handke
(von Ivana Müller und Claudia Bosse)

Was hat es mit dem Zuschauer¹ im Theater auf sich? Über diese Frage, welche die Theaterforschung der vergangenen Jahre so intensiv wie kaum eine andere beschäftigt hat, soll hier ausgehend von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (vgl. Handke 2008) nachgedacht werden. Das Stück, das 1966 im Frankfurter Theater am Turm uraufgeführt wurde, kann in der Rückschau als zugleich wegweisender wie symptomatischer Wendepunkt in der Geschichte der Beziehungen zwischen Spielern und Betrachtern des Theaters begriffen werden. Dies lässt sich mit Blick auf zwei neuere Theaterarbeiten verdeutlichen, in denen die Rolle des Publikums anders, wenngleich nicht minder radikal als bei Handke verhandelt wird: Ivana Müllers Performance *Playing ensemble again and again* (2008) sowie die Arbeit *Catastrophic Paradise* (2014) des Wiener Theatercombinats. Von ihnen ausgehend soll entwickelt werden, wie die bei Handke angegriffene historische Konvention des Verhältnisses von Spielern und Publikum in den vergangenen Jahren weiter erkundet und exponiert wurde. Dabei erscheint in der Zusammenschau die *Publikumsbeschimpfung* Handkes und ihre Uraufführung durch Claus Peymann paradigmatisch für den politischen, theoretischen und theaterpraktischen Aufbruch der 1960er-Jahre – wie auch für dessen Grenzen.

Die Entdeckung des Zuschauers durch die Theaterforschung

»Der Zuschauer«, so resümierte Hans-Thies Lehmann vor einigen Jahren in einem Band zu den *Paradoxien des Zuschauens* (vgl. Deck/

Sieburg 2008), »ist praktisch, mehr aber noch ästhetisch die zentrale Frage des Theaters, seiner Praxis und seiner Theorie geworden« (Lehmann 2008: 26). Hatte Wilmar Sauter in einem Forschungsüberblick 2005 die angesichts der Herkunft des Begriffs Theater vom griechischen ›theatron‹, also dem Zuschauerraum, erstaunliche Bilanz gezogen, dass in der Theaterwissenschaft dem Zuschauer letztlich »bislang vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit« (Sauter 2005: 253) geschenkt worden sei, so hat sich seither das Blatt erkennbar gewendet: In einer anschwellenden Flut von Essays, Tagungspublikationen und Monografien wird die Rolle des Publikums in historischer wie theoretischer Hinsicht untersucht.²

Diese rege Aufmerksamkeit für den Zuschauer und der veritable Forschungsboom auf diesem Gebiet könnten zunächst einmal verwundern. Denn tatsächlich stand die *Entdeckung des Zuschauers*, die 1997 in Erika Fischer-Lichtes gleichnamiger Studie als charakteristisch für das Theater des frühen 20. Jahrhunderts beschrieben wurde (vgl. Fischer-Lichte 1997: 9), gewissermaßen am Anfang der Einrichtung einer eigenständigen Theaterwissenschaft. Max Herrmann, deren später in Theresienstadt ermordeter Gründungsvater, rechtfertigte das Desiderat einer Wissenschaft, die sich eigens dem Theater – und nicht länger nur der Aufführung der eigentlich interessierenden Literatur – widmen sollte, mit der Differenz von Theater und Drama. Diese machte er am »Publikum« fest, das, wie er formulierte, »sozusagen der Schöpfer der Theaterkunst« sei (Herrmann 1981: 19). Er war der Zeitgenosse eines »Paradigmenwechsels auf dem Theater des 20. Jahrhunderts« (Fischer-Lichte 1997: 9), für den in der Nachfolge Richard Wagners, der im Zuschauer einen organisch mitwirkenden Zeugen sah, die großen Namen der Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts standen: Max Reinhardt sah in ihm den ersten Partner des Schauspielers, Wsewolod Meyerhold den »vierten Schöpfer« (Meyerhold 1991: 476), Jean Vilar etwas später den dritten Mann. Bertolt Brecht wollte in Analogie zur Schauspiel- eine »Zuschaukunst« (Brecht 1993: 191) entwickeln, neue Bühnen- und Zuschauerräume wurden entworfen, allerdings nur selten gebaut.

Tatsächlich geriet Herrmanns erste Gründung und mit ihr die Aufmerksamkeit der Theaterforschung für den Zuschauer jedoch über

der faktischen zweiten Gründung der Theaterwissenschaft in der NS-Zeit in den Hintergrund und wurde erst wieder in die Erinnerung zurückgerufen, als das Fach aus dem Schatten dieser braunen Gründergeneration, die das Fach im Wesentlichen als Theatergeschichte praktizierte, heraustat.³ Wenn überhaupt, so wurde in der theoretisch eher unterbelichteten Nachkriegszeit des Faches an das Publikum als noch zu lösendes Wissenschaftsproblem erinnert, als Faktor, von dem man, wie die Theaterhistoriker beklagten, was frühere Zeiten und selbst die eigene betreffe, wenig wisse.⁴ Eine zentrale Bedeutung erlangte das Nachdenken über den ›Zuschauer‹ in der Theorie letztlich jedoch erst im Zusammenhang mit dem großen Umbruch seit den 1960er-Jahren, den die Theaterwissenschaft mit den Begriffen des »postdramatischen Theaters« (Lehmann 1999: 13) oder der »performativen Wende« (Fischer-Lichte 2004: 30) zu fassen versuchte. Diesen nimmt man heute nicht zuletzt als Beginn des Siegeszuges der Performance Art wahr, deren Ausbreitung mit dem Aufstieg der USA zur Weltmacht einherging (vgl. Aronson 2000). Epochemachend brachte Richard Schechner Ende der 1960er-Jahre die Eigenart dessen, was er vom Theater als ›Performance‹ abgrenzte, auf den Punkt, dass diese ›zwischen‹ Darstellern und Zuschauern stattfindet, und definierte ihren Rahmen durch die Zeitspanne vom Eintreten des ersten bis zum Verlassen des letzten Zuschauers (vgl. Schechner 1988: 71, 87, 94). Wenige Jahre vor dieser für die Theaterwissenschaft folgenreichen Neudefinition von Theater und Performance schrieb aber Peter Handke sein symptomatisch zu nennendes Stück *Publikumsbeschimpfung*. In der Rückschau erscheint dieses Theaterstück als eine ebenso zurück- wie vorausweisende Intervention, als Erkenntnis der markantesten Konvention des in Deutschland im 18. Jahrhundert konzipierten Theaters und als Angriff auf sie, als ein Abarbeiten an der dem Theater seiner Zeit inhärenten Voraussetzung des stummen, still im Dunkeln sitzenden Zuschauers.

Handke/Peymann – oder: die Wiederentdeckung des Publikums 1965/66

Der Text der *Publikumsbeschimpfung* erscheint im Jahr 1965. Das »Sprechstück« (vgl. Handke 2008, 95, 96) ist Peter Handkes Debüt als Dramatiker und wird ein Jahr später von Claus Peymann beim Festival »Experimenta 1« im Frankfurter Theater am Turm uraufgeführt. Das für »vier Sprecher« verfasste Stück, das von Handke durch »Regeln für Schauspieler« (Handke 2008: 9–10), eine lange Anweisung für ein Vorspiel und erläuternde »Bemerkungen für meine Sprechstücke« (ebd.: 95–96) gerahmt wird, ist kein klassisches Antitheater: Die Spielsituation wird selbst zum Thema, doch wird dabei die Rampe zwischen Spielern und Publikum respektiert, auch wenn die Anrede des – allerdings bloß imaginären – Publikums im Text sie symbolisch zu überschreiten scheint. Nicht zu Unrecht hat man von einer »Antidramaturgie« (vgl. Daviau 1989: 27) gesprochen, denn das Publikum rückt gewissermaßen an den Platz der Spieler, diese in die Rolle der Kommentatoren. Diese Verschiebung der Codes hat zur Folge, dass in unzähligen Negationen, die formulieren, was an diesem Abend nicht zu hören, zu sehen und zu erwarten ist, das verlassene Theater und seine Konventionen zwar noch heraufbeschworen werden, doch nicht mehr in Funktion sind. Der Text erinnert dabei in seinen Beschreibungen zugleich an die Diskurse, in denen Theater auf Begriffe gebracht wird, an vergangene Poetiken, an Deutungen, Theatertheorien und die Sprache der Kritik: »Ihre Schaulust bleibt ungestillt. Es wird kein Funken von uns zu ihnen überspringen. Es wird nicht knistern vor Spannung. Diese Bretter bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt. Diese Bretter dienen dazu, daß wir darauf stehen« (Handke 2008: 18). Mit großem Einfallsreichtum wird die Abwesenheit von Dialog, Drama, Handlung, Abbildung, Weltkonstitution, Mauerschau, bedeutsamen Pausen und allem, was sonst zur Dramaturgie des überkommenen Theaters dient, beschrieben. Von Varianten der Aufzählung dessen, was nicht gegeben wird, wechselt der Text mehrfach zu Erkenntnissen über den Verlauf des Abends, zu immer neuen Beschreibungen von seiner Besonderheit im Vergleich zu anderen, insistiert dabei regelmäßig auf dem geteilten Ort und der geteilten Zeit und verfällt

zwischendurch auch darauf, in eine Inszenierung des Publikums überzugehen: »Versuchen Sie, nicht mit den Wimpern zu zucken. Versuchen Sie, nicht mehr zu schlucken. Versuchen Sie, die Zunge nicht mehr zu bewegen« (ebd.: 33). Attribute, die sonst auf die Spieler bezogen verwendet werden, werden zur Beschreibung des Publikums eingesetzt: »Sie sind die jugendlichen Komiker, Sie sind die jugendlichen Liebhaber, Sie sind die Naiven, Sie sind die Sentimentalen. Sie sind die Salondamen« (ebd.). Es wird auf die unmittelbare Vorgeschichte des Abends Bezug genommen, darauf, wie die Zuschauer herkamen und was sie davor gemacht haben. Es werden Möglichkeiten des Spiels erwogen und verworfen und es wird vorausgeblickt auf das Ende, bis schließlich, in einer Art von Finale, die eigentliche »Beschimpfung« (vgl. ebd.: 43–48) folgt, die in langen Schimpftiraden ausgeführt wird. Höflich endet dann das Ganze mit einem: »Sie waren hier willkommen. Wir danken Ihnen. Gute Nacht« (ebd.: 48).

Ist das Stück unübersehbar Teil jenes Umbruchs, der in den 1960er-Jahren auf dem Theater zu beobachten ist, die Fortschreibung der von Szondi konstatierten »Krise des Dramas« (Szondi 1956: 17) und zugleich der Beginn des »postdramatischen Theaters« (Lehmann 1999: 13; vgl. Wirth 1980), beziehungsweise der »performativen Wende« (vgl. Fischer-Lichte 2004: 30), so wird andererseits doch aus der Distanz auch deutlich, dass es noch ganz an deren Anfang steht. Wir lesen eine Fülle von Negationen, die alle in gewisser Hinsicht eben das, was sie negieren, zugleich voraussetzen, als Mögliches wieder aufleben lassen: »Dies ist kein Spiel. Hier gibt es kein Zwischendurch. Hier gibt es kein Geschehen, das Sie ansprechen soll. [...] Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. Wir zeigen Ihnen nichts« (Handke 2008: 17) – alle diese Sätze unterliegen einer Logik der Opposition, derzufolge das, was negiert wird, insofern zugleich rekonstituiert wird, als die mit dem Negierten geteilten Voraussetzungen nicht in Frage gestellt werden: dass es etwa klare Unterscheidungen zwischen Spiel und Nicht-Spiel, Geschehen und keinem Geschehen, Illusion und Verzicht auf Illusion geben könne. Am deutlichsten wird die Partizipation von Handkes Stück an dem von ihm Negierten und Bekämpften dort, wo etwa davon die Rede ist, dass das Publikum für die Sprecher »noch nicht vorhanden« sei, oder wo suggeriert wird,

das reale Publikum werde adressiert. In beiden Fällen wird vergessen, dass ein Publikum zwar angesprochen werden, man jedoch niemals sicher sein kann, ob diese Rede bei ihm ankommt. Wie umgekehrt ein Publikum zwar ignoriert werden mag, gleichwohl auch davon bereits getroffen werden kann. Vergessen wird einerseits – und dies systematisch – dass das angesprochene Publikum kategorisch nicht das empirische sein kann, das im Raum sitzt, eine unbekannte Ansammlung von Personen, und dass andererseits eben das, was Spieler und Publikum verbindet, eine beide zugleich vereinende wie trennende ›dritte Sache‹ ist, das Medium von Theater und Sprache, über das weder die Spieler noch das Publikum einfach verfügen können (vgl. Müller-Schöll 2009; vgl. Müller-Schöll 2016; vgl. Rancière 2010). Dessen ungeachtet beschreibt der Text Handkes das Theater fortlaufend in letztlich binären Vorstellungen und stützt so bei aller vermeintlichen Absage das Theater in seiner konventionellen, illusionsbildenden Form.

Dies wird noch deutlicher, schaut man sich Claus Peymanns kaum minder legendäre Inszenierung des Stückes aus dem Jahr 1966 an.⁵ Seine Schauspieler sprechen nicht, wie Handkes Text es von ihnen verlangt, sie spielen vielmehr, dass sie sprechen. Spätestens, wenn sie in großer Hilflosigkeit nicht zu reagieren wissen, wenn eine Gruppe von Zuschauern sich mit dem imaginär von ihnen angesprochenen Publikum identifiziert und reagiert, wird deutlich, dass sie die Konvention der Guckkastenbühne inkorporiert haben. Doch es zeigt sich auch darin, dass sie das Lachen oder das Erzählen spielen und beständig die auf sie verteilte Rede durch Einfälle aller Art interessant zu machen suchen: Durch chorisches Sprechen und wechselnde Sprecherpositionen, wenn sie stehend, liegend, neben- und hintereinander, von oben, aus dem Zuschauerraum heraus oder über die Rampe hinweg sprechen, mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und in verschiedener Weise – mechanisch, pointiert, leiernd oder in der Weise eines Abzählverses.

Die Komplikation der Verstrickung ins Medium von Sprache und Theater wird in ihrem Spiel allenfalls dort erkennbar, wo der Text Handkes zensiert wird und dadurch deutlich werden lässt, dass auch das ganz der Konvention der Vierten Wand verhaftete Spielen ungewollt Effekte, etwa der Beleidigung, zu erzielen vermag. Unter den

Beschimpfungen fehlen jene, die möglicherweise hätten geschmacklos oder gar konkret ans Publikum vor Ort adressiert wirken können: Sie rufen nicht »ihr Saujuden« (Handke 2008: 45), noch »ihr KZ-Banditen« oder »ihr Nazischweine« (ebd.: 46). Zu vermuten ist, dass angesichts der schnellen Empörung über vermeintlich antisemitische Züge eines Stückes und angesichts möglicher einstiger Täter im Publikum solche Beschimpfungen kaum mit Gleichmut und Schmunzeln hingenommen worden wären.

Kein Bezug zwischen Spielern und Publikum – Ivana Müller

Die bei Handke implizit angelegte Erkenntnis über das Verhältnis von Spielern und Publikum wird in Ivana Müllers Arbeit *Playing ensemble again and again*⁶ explizit gemacht: Die Vorstellung beginnt mit einem Ende. Die letzten Töne einer festlichen Musik sind zu hören. Ein Tusch. Dann Applaus. Zwei Hände, Füße, dann der dazugehörige Mann schieben sich durch den Vorhang am hinteren Bühnenende. Nach und nach folgen ihm seine Mitspielerinnen und Mitspieler, dann stehen sie alle vor uns: Drei Frauen, drei Männer. Gekleidet in Alltagsklamotten. Ein gefrorenes Lächeln auf den Gesichtern. Langsam, wie durch eine unsichtbare Hand gebremst, treten sie nach vorne, lassen uns ganz allmählich begreifen, dass sie nichts anderes tun als alle anderen Schauspieler am Ende ihrer abendlichen Arbeit. Sie verbeugen und bedanken sich. Vor uns steht das Ensemble einer anderen Vorstellung, stehen Schauspieler, die ihre heutige Arbeit hinter sich haben und nun, vor uns, kommentieren, was sie tun: die beendete Vorstellung, ihre Rollen darin, ihre Arbeitsbedingungen, das Leben in Hotels, immer umgeben von den Kollegen, ihr Spiel, ihre Gagen, ihre Subventionen und uns.

60 Minuten lang lässt die in Amsterdam und Paris produzierende, in Zagreb geborene Regisseurin Ivana Müller sechs Performer dieses Spiel veranstalten: eine minimalistische Performance, die, darin Handkes *Publikumsbeschimpfung* vergleichbar, die Regeln ihrer Produktion ausstellt. Doch so einfach wirkt, was wir hier sehen, so vielfältig sind die Gedanken, die es produziert. Wie in der Begegnung

mit der konzeptuellen Gegenwartskunst gibt gerade das Wenige, was man uns zu sehen gibt, viel zu denken. Und dieses Denken setzt spätestens ein, wenn die Spieler über ›uns‹ reden. Wir, das Publikum, sind die, vor denen sie sich verbeugen. Doch spätestens, wenn sie uns beschreiben, die bekannten Gesichter erwähnen, die ihnen aus unserer Mitte zuschauen, begreifen wir: Wir sind nicht gemeint. In die Performance gekommen, um einem der originellsten Ensembles der derzeitigen Performance-Szene zuzuschauen, sind wir tatsächlich zu Betrachteten geworden. Für die sechs auf der Bühne sind wir nichts als die Darsteller eines Publikums, Stellvertreter jener klatzenden Masse, die wir gerade noch hörten, von der die Rede ist, wenn sie uns anblicken, die aber in Gestalt von uns nur als Abwesende anwesend ist.

Mit diesem Spiel heißt uns die Performance über die zweifach doppelte Darstellung nachdenken: Über die Darsteller, die nicht sind, was sie scheinen, doch zugleich auch über uns Zuschauer, die wir nicht als das betrachtet werden, was wir ›sind‹. Versammelt unter einem Titel, der die Anrufung einer Gemeinschaft enthält, eines gespielten Ensembles, wird uns letztendlich nichts anderes vorgespielt als jener Rahmen des Theaters, der noch im radikalsten Illusionstheater die Auflösung der Illusionen zum Vorsatz hat, der Übergang vom Spiel zur Realität. Nur, dass das, was sonst als Realität erscheint, die Verbeugung der Spieler vor dem Publikum, hier als Spiel aufgeführt wird. Und dass das Spiel, das also, was im Übergang sonst aufgehoben wird, hier bereits endete, als alles anfang. Ausgestellt wird vor uns also, genau genommen, das Zusammentreffen einer von Schau und Zuschauen geprägten Gemeinschaft, in der ein angeschautes Ensemble der Darsteller ein anschauendes Ensemble der Zuschauer betrachtet und kommentiert. Wenn man die Bühne einmal mit einem Tableau verglichen hat, die Verläufe auf ihr mit einem in Gestentafeln ablaufenden Bilderreigen, letztlich einem Film, dann sehen wir hier gleichsam dessen in Zeitlupe abgespielten Abspann – und begreifen: Wir ›sind‹ im falschen Film, stehen für andere, wie umgekehrt die Spieler solche eines anderen Filmes sind. *Playing ensemble again and again* lässt uns so etwas erahnen von dem Gesetz, das Spieler und Publikum in Aufführungen zusammentreffen lässt: Es ist ein Gesetz der wechselseitigen

Verkennung, das Zusammentreffen mindestens zweier Filme, die zur gleichen Zeit ablaufen, aber niemals zur Deckung zu kommen vermögen, es sei denn in kurzen Momenten perfekter Illusion. In Anlehnung an ein berühmtes Diktum Jacques Lacans über das Verhältnis der Geschlechter zueinander könnte man sagen: ›Il n'y a pas de relation entre les comédiens et les spectateurs‹. Es gibt keine Beziehung zwischen Spielern und Betrachtern.

Unsichtbare Hände – Theaterkombinat: Catastrophic Paradises

Eine andere, nicht minder eindrückliche Fortschreibung dessen, was mit Handke begann, stellt die Arbeit *Catastrophic Paradise* des Wiener Theaterkombinat dar, einer Truppe von Schauspielern, Performern, Tänzern, Sound- und Medienkünstlern, Architekten, Bildenden Künstlern, Technikern und Theoretikern um die Regisseurin Claudia Bosse: Ende September 2014, site-spezifisch in der Botschaft am Worringer Platz in Düsseldorf installiert,⁷ ließ sie zunächst dieses ehemalige Theater, Kino und Baumarktgeschäft entdecken, dessen im modernistischen Architekturstil der 1950er-Jahre gehaltene Räume auch in ihrer weitgehend entkernten Gestalt noch von der einstigen Bestimmung zeugen. Ein Vorstellungsraum stellt durch den Schwung seines gerundeten Rangfoyers und die darunter befindliche große ovale Fläche, die sich aus den Räumen der ehemaligen Bühne und des Parketts zusammensetzt, die Umgebung für Videoprojektionen, Leinwände, Objekte und Choreografien dar. Wie man auf den am Eingang verteilten Zetteln liest, wird der Abend Variationen über das *Paradies* sowie die Sintflut als *Reset* vorführen, daneben von verlassenen Zonen und Kannibalismus handeln, wofür Texte aus der Bibel, von Michel de Montaigne und zeitgenössischen Autorinnen und Autoren körperlich angeeignet werden sollen. Dazu kommen Sound-Kompositionen von Günter Auer, chorisch und monologisch vorgetragene Textpartien, Tanz- und Performance-Elemente, außerdem Zeichnungen und ›Statements über Revolution, Bürgerkrieg, Terrorismus und Demokratie‹, welche die Regisseurin über mehrere Jahre hinweg unter anderem in New York, Cairo, Beirut, Tel Aviv und Tunis gesammelt hat.

Wenn die Zuschauer das Haus betreten haben und in die bespielte Zone eingelassen worden sind, laufen sie durch eine Art von Ausstellungsraum: An den Wänden sind Videoprojektionen von Texten zu sehen, die über den Bildschirm laufen. Es ist darin von Fragen der Politik die Rede, doch schnell wird klar, dass die Zeit nicht reicht, sie auch nur halbwegs zu verfolgen. An mehreren Stellen stehen erleuchtete Globusse, wie man sie früher, in den Zeiten vor Google Earth, in Wohnzimmern antreffen konnte. Das Architekturmodell eines weiß getünchten Hauses ist ausgestellt, Bilder zeigen in Andeutungen Hinrichtungsszenen, die an die Kriege im Nahen Osten erinnern. Von der Decke hängen an einer Stelle dünne Kabel, wie man sie für weihnachtliche Lichterketten verwendet, an denen kleine Kopfhörerlautsprecher befestigt sind, aus denen leise das Gebrabbel vieler Stimmen dringt. Hat man schließlich den in einer Art von Zwielflicht oder Halbdunkel liegenden großen ovalen ehemaligen Vorstellungsraum erreicht, so steht man dort inmitten der anderen Besucherinnen und Besucher zwischen als Raumteiler installierten, an Wanddurchgängen befestigten Leinwänden, auf denen Filme laufen. Auf dem Boden liegen weiße Leisten, wie von einer noch nicht aufgeräumten Umbauarbeit übrig geblieben, an anderen Stellen allerlei Decken, unter denen es später sich zu bewegen beginnt. Aus Lautsprechern dringen Erzählungen und später Sound und Musik. Eine nackte ältere Frau tritt auf, geht durch die im Gestus von Vernissagenbesuchern umherschleudernden Zuschauer und zieht durch ihre Nacktheit wie durch ihre erkennbar eingeübte Haltung die Blicke auf sich.

Es ist schwer zu sagen, was im Lauf der folgenden zweieinhalb Stunden in diesem installativen Theater zu hören und zu sehen ist, ›was‹ genau hier verhandelt wird. Schnell merkt man bloß, dass es nicht zuletzt darum geht, ein anderes Hören und Sehen einzuüben, eine andere Art der Aufmerksamkeit, wie Handke es vielleicht formulieren würde. Befreit von dem Zwang der zugerichteten Schaumasse, frei, das zu sehen und zu betrachten, das zu hören und zu verfolgen, was sie anspricht oder ihren Blick fängt, können die Zuschauer umgeben von den Performern, Tänzern und Sprechern Erfahrungen machen: Da gibt es eine Szene lauten Atmens zu beobachten, bei der die Performerinnen und Performer auf der Stelle stehen und atmen, bis sie

irgendwann anfangen, auf eine zunächst unmerkliche Art und Weise eigenartige Laute von sich zu geben, Klänge zwischen Seufzen, Ächzen und Stöhnen. Auf viele Weisen wird das Verhältnis von Mensch und Tier behandelt: Ein Papagei ist zu hören, der vermutlich auf der Empore des alten Kinos untergebracht ist. Auf großer Leinwand sieht man die unterschiedlichsten Tiere, wie sie einander auffressen oder einander besteigen. Löwen zerlegen im Rudel einen Hirsch. Zwei Pferde werden auf pornografische Weise beim Geschlechtsverkehr gezeigt. Auf einer anderen Leinwand sieht man, so wenig bewegt, dass man beinahe denken könnte, es seien Fotografien, in Nahaufnahme gezeigte, gut ausgeleuchtete Gesichter mit unbewegtem Ausdruck. Eine weitere Leinwand zeigt eine Aufnahme des Himmels, wie man ihn vom Fenster eines Flugzeugs aus sieht. Kleine weiße Wölkchen fliegen im Blau dahin. Wenn vor dieser Leinwand jemand läuft oder steht, dann wirft er Schatten auf den Himmel, wird als schwarzer Schattenriss verdoppelt oder vergrößert.

Es ist sehr schwer möglich, synthetisierend über das zu schreiben, was der Abend zu erfahren gibt. Vielleicht deshalb, weil er sich bei allen darin auftauchenden Bildern und starken Narrationen ›dem‹ Bild wie auch ›der‹ Erzählung widersetzt und eher von deren ›Abwesenheit‹ erzählt – ›paradise lost‹. Die Erfahrung ist der demokratischen eines Ausstellungsbesuchs ähnlicher als der aristokratischen einer Theatervorstellung: Immer ist man mehr als einem Bild ausgesetzt und niemals so in den Sog einer und nur einer einzigen Erzählung gezogen, dass man in ihr ganz aufgehen könnte.⁸ Nie ist man so weit außerhalb, dass man mit vermeintlich objektiver Sichtweise das Ganze nach erzählen könnte. In vielen Varianten geht es um totalitär angelegte Großversuche, die in Terror und Katastrophen münden. Und vermutlich nimmt am Ende jeder Besucher und jede Besucherin anderes mit aus dieser szenischen Installation.

Gleichwohl gibt es eine Erfahrung, die überraschenderweise alle teilen und die im Lauf des Abends von den Inhalten absehen und mehr auf die Interaktion zwischen Spielern und Besuchern achten lässt: Anders als bei früheren Abenden des Theatercombinats werden die Zuschauer_innen an diesem geführt und manipuliert, wenn gleich ohne Zwang, eher unmerklich, durch die gezielte Bespielung

je anderer Teile des Gebäudes, anderer Räume und anderer Achsen in diesen Räumen. Obwohl es in der ganzen Rauminstallation kein Zentrum und keine erkennbar richtige oder falsche Zuschauerhaltung gibt, keine Vorschriften dafür, wo und wie was geschaut werden soll, bildet sich irgendwann, wie von unsichtbarer Hand geführt, eine Art von Schauanordnung heraus, welche die Installations-Besucher_innen ganz allmählich, zuerst unmerklich, dann aber unverkennbar zu einem Theater->Publikum< werden lässt, einer Gemeinschaft, die sich durch den Ausschluss der nackten oder in Unterwäsche sprechenden und gehenden Performer_innen gebildet hat. Ihren Bewegungen, ihren Erzählungen, ihrem Sprechen und ihren Geräuschen folgen nun alle und dies in einer zunehmend konzentrierten und konzentrischen Weise, die am Ende in der Bildung eines Zuschauerkreises mündet, zu dem alle nacheinander von den Performer_innen geholt werden. Nur ein einziger Zuschauer verweigert sich dieser Einladung.

Mehr als alle Inhalte bleibt von dem Abend dieser Eindruck: Inmitten einer auf vermeintlich größtmögliche Freiheit angelegten Anordnung wird den Besucher_innen die Erfahrung des Seins in Gemeinschaft als Resultat einer beständig von ihnen nur rudimentär bewusst erfahrenen Reihe von Bewegungen, Begierden und Impulsen vermittelt, die sie am Ende unmerklich zu einer geformten, geführten und letztlich manipulativ geformten Einheit haben werden lassen. Es ist die Erfahrung dieser von unsichtbarer Hand gelenkten, nur vermeintlich freien Schau, dieser unheimlich wirkenden Manipulation, in der man das Politische dieses Abends sehen könnte, die Übertragung seines Gegenstandes, des Verhältnisses von paradiesischer Freiheit und totalitärer Ordnung, auf die Ordnung der Betrachtung.

Die wiedergefundene schwarze Bestie – wie den Zuschauer denken?

Wie also soll man den Zuschauer, wie das Publikum heute denken? Wie die neuere Forschung zur *Commedia dell'arte*, zum französischen *Théâtre de la Foire*, zu Paraden, Karnevalssumzügen und Farcen, aber selbst zum griechischen Theater deutlich macht, entsprechen große

Teile der langen Geschichte des abendländischen Theaters – vom außereuropäischen Theater gar nicht erst zu reden – viel eher dem in den 1960er-Jahren von Handke wie der gleichzeitigen Performance Art wiederentdeckten Modell eines Spiels im von Darstellern und Betrachtern geteilten Raum als jener zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert dominant gewordenen, sehr begrenzten bürgerlichen Theaterform, für welche die Form des Dialogs auf einer durch die Vierte Wand abgetrennten Guckkastenbühne charakteristisch ist. Den seit Handkes *Publikumsbeschimpfung* entstandenen neueren Theaterformen, die mit anderer Aufteilung des Raumes und neuer Definition der Rolle von Spielern und Betrachtern verbunden waren, korrespondiert heute die Erkenntnis, welcher einschneidender Reformen es bedurft hatte, um das im 18. Jahrhundert noch gänzlich unvorstellbare kontemplative Publikum auf seinem Platz zu einen und zu bannen, und welchen Preis das reformierte Theater dabei bezahlt hat: Das lärmende, gefährliche Parkett, das um 1700, wie Jeffrey Ravel durch das Studium der Polizeiakten der Spätzeit des Grand Siècle ermittelt hat, nicht nur Herr über Erfolg und Misserfolg sondern zugleich auch beständiger Unruheherd in jeder Vorstellung war (vgl. Ravel 1999: 99–160; vgl. Lever 2001: 25–33; vgl. Spielmann 2002), musste durch die Bestuhlung des Parketts auf die Ränge verwiesen, die privilegiertesten, meist aristokratischen Betrachter von ihren Plätzen auf der Bühne vertrieben werden (vgl. Biet 2005: 62). Die Beleuchtung war, wie Roland Dreßler und Wolfgang Schivelbusch nachzeichneten, mit Hilfe von Kronleuchtern, Gaslicht und später elektrischem Licht bei gleichzeitiger vollständiger Verdunkelung des Zuschauerraums in den Dienst der stillen Konzentration auf die erhellte Bühne zu stellen (vgl. Dreßler 1993; vgl. Schivelbusch 2004: 181–209) und korrespondierend war an der akustischen wie visuellen Eliminierung der »physischen Präsenz des Zuschauers« (Benthien 2002: 171) zu arbeiten. Diese ganze Geschichte der Befriedung und Disziplinierung der »schwarzen Bestie« (Müller-Schöll 2013a) Publikum musste mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, um das an ihrem Ende stehende, beschränkte bürgerliche Theatermodell als allgemeines, ja als »das Theater überhaupt erscheinen zu lassen und mit ihm das Publikum als dessen passiven Bestandteil.

Zurecht argumentiert jedoch Dietmar Kammerer im Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes *Vom Publicum*, dass durch die Erhebung der Zuschauer zu »kreativ-produktive[n] Akteure[n]« »das Problem des Publikums« nur »verschoben oder negiert wird« (Kammerer 2012: 8). Seine starke Hypothese lautet, dass das

Kunstwort ›Publicum‹ lediglich als Bezeichnung für einen Durchgangs- oder Umschlageplatz zu verstehen sei, der selbst unbestimmt zu halten wäre: als derjenige Punkt, an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten. (ebd.)

Kammerer verdeutlicht so in seiner Terminologie, was sich auch aus Handkes *Publikumsbeschimpfung* und Müllers Performance erfahren ließ: dass das Publikum nicht auf empirische Weise zu fassen ist. Es ist viel eher, was Denker wie Gaston Bachelard oder Michel Foucault als epistemologische Grundlage bezeichnet haben, auf jeden Fall eine in keiner Weise positivierbare Größe, sondern wie Kammerer es für »die Öffentlichkeit« mit einem Vorschlag Gerald Raunigs formuliert: »ein Loch: [...] etwas, das sich widersetzt, gefüllt zu werden« (ebd.: 9).

Dass der Zuschauer nicht auf die empirischen Besucher_innen einer Aufführung reduzierbar ist und seine ›Kopräsenz‹, die in vielen Performance-Theorien ohne weiteres Nachdenken behauptet wird, tatsächlich das Ergebnis einer Vermittlung durch eine ›dritte Sache‹ ist, ›die keiner besitzt‹, diese Einsichten hat vor allem der französische Philosoph Jacques Rancière in die theaterwissenschaftliche ›Publikums‹-Forschung getragen (vgl. Rancière 2010). In seinem Aufsatz »Der emanzipierte Zuschauer« plädiert er dafür, den Akt des Zuschauens als Handeln zu begreifen. Rancière will also, dass der Zuschauer nicht länger in schlechter philosophischer Tradition aus der Warte der Wissenden als ignorant, entfremdet, mit falschem Bewusstsein und betörten Sinnen schauend und sprechend begriffen wird, dass er auch nicht länger aus seiner angeblich bloß passiven Betrachterhaltung gerissen werden und zum wirklichen Handeln gebracht werden soll. Stattdessen soll er von seiner singulären Position her sehen können und dürfen, was er sieht, um daraus zu machen oder darüber zu denken, was

er will. Jeder Betrachter ist Handelnder (›acteur‹) seiner Geschichte und zugleich deren Betrachter. An dieser und ähnlichen Positionen ist allerdings auffällig, dass sie im allgemeinen keine Antwort mehr darauf zu geben vermögen, weshalb diese Art der Betrachterhaltung ausgerechnet im Theater – das Wort noch im weitesten Sinne begriffen – ihren Platz haben soll und nicht auf dem von Peter Handke 1968 *den* Straßentheatern (vgl. Handke 2004: 239–243) entgegengesetzten Straßentheater: auf Straßen, Plätzen, in Cafés oder Bahnhöfen. Darüber hinaus gibt Rancière die qualitative Differenz auf, mithin jegliche kritische Sicht auf die Bühne. Weder bedenkt er, dass der Betrachter in den heutigen Medien, das Theater eingeschlossen, wie von Bosse kunstvoll erfahrbar gemacht, unter Umständen Objekt der bewussten oder unbewussten Manipulation ist, noch lässt seine Position über dem Versuch, die Hierarchie zwischen Produzenten und Rezipienten im Theater zu schleifen, Platz für jene Qualität im Theater, die nichts mit Kommunikation, Austausch oder Mitteilung zu tun hat: für eine künstlerische Sprache oder Handschrift, die nicht aufgeht in der beliebigen Übersetzung in dieses oder jenes Meinen (vgl. Müller-Schöll 2009; vgl. Müller-Schöll 2016).

Von dieser Qualität aber können uns Handkes wegweisende *Publikumsbeschimpfung*, Ivana Müllers Performance und die Arbeit des Theatercombinats um Claudia Bosse vermutlich mehr vermitteln als die Versuche der Publikumstheorie: Sie lassen erahnen, dass eine zeitgemäße Zuschauertheorie ausgehen müsste von der Theatervorstellung des 18. Jahrhunderts, deren manipulatives Potential das Wiener Theatercombinat eindrücklich erfahrbar macht, und zugleich von ihrer sukzessiven Auflösung, an deren Anfang Handkes *Publikumsbeschimpfung* steht. Und sie dürfte dabei nicht länger abstrahieren von dem von Ivana Müller inszenierten doppelten Verkennen, also vom Zusammentreffen mindestens zweier Spieler – Schauspieler und Zuschauer – deren Spiel wie deren Begegnung ihren Reiz wie ihr Risiko daraus beziehen, dass die beiden, um es frei nach Peter Handke zu sagen, noch nichts und vermutlich niemals genug voneinander ›wissen‹ (vgl. Handke 1992). Es bleibt immer noch etwas zu schauen.

Verwendete Literatur

- Aronson, Arnold (2000): *American Avant-garde Theatre*, New York: Routledge.
- Benthien, Claudia (2002): »Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen«, in: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Bielefeld: transcript, S. 169–188.
- Biet, Christian (2005): »Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches. Der Raum des Theaters beim Anbruch der Moderne«, in: Nikolaus Müller-Schöll/Saskia Reither (Hg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen: Edition Argus, S. 52–72.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso.
- Boecker, Bettina (2006): *Shakespeares elisabethanisches Publikum. Formen und Funktionen einer Fiktion der Shakespearekritik und -forschung*, Tübingen: Niemeyer.
- Bouko, Catherine (2010): *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Brüssel: Peter Lang.
- Brecht, Bertolt (1993): *Schriften 3*. Hg. v. Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Czirak, Adam (2012): *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript.
- Daviau, D. (1989). »Handke, vingt ans plus tard...«, in: *Liberté* 31, S. 24–28.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.) (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Descotes, Maurice (1964): *Le public de théâtre et son histoire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Dreßler, Roland (1993): *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin: Henschel.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen/Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freshwater, Helen (2009): *Theatre & Audience*, Basingtoke: Palgrave Macmillan.
- Gleber, Klaus (1979): *Theater und Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main/Bern/Las Vegas: Lang.
- Goebbels, Heiner (2005): »Der Raum als Einladung – Der Zuschauer als Ort der Kunst«, in: Angelika Lammert (Hg.): *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Berlin/Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, S. 255–272.

- Grehan, Helena (2009): *Performance, ethics and spectatorship in a global age*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Handke, Peter (1966): *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Handke, Peter (1992): *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Handke, Peter (2004): »Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater«, in: Rudolf Sievers (Hg.): 1968. *Eine Enzyklopädie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 239–243.
- Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hg.) (2010): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Berlin: Diaphanes.
- Herrmann, Max (1981): »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, in: Helmar Klier (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 15–24.
- Hunkeler, Thomas (2002): *Le Drame du regard. Théatralité de l'oeuvre d'art*, Bern: Peter Lang.
- Hunkeler, Thomas/Fournier Kiss, Corinne/Lüthi, Ariane (Hg.) (2008): *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genf: MétisPresses.
- Kaiser, Gert (1977): *Literatur, Publikum, historischer Kontext*, Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas: Lang.
- Kammerer, Dietmar (Hg.) (2012): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript.
- Kindermann, Heinz (1979): *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg: Müller.
- Kindermann, Heinz (1980): *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg: Müller.
- Korte, Hermann (2012): »Das Theater glich einem Irrenhause«. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter.
- Korte, Hermann (2014): »Das böse Tier Theaterpublikum«. *Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2008): »Vom Zuschauer«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 21–26.
- Loscalzo, Donato (2008): *Il pubblico a teatro nella grecia antica*, Rom: Bulzoni.
- McConachie, Bruce A. (2011): *Engaging audiences. A cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, New York: Palgrave Macmillan.

- Mervant-Roux, Marie-Madeleine (2006): *Figurations du spectateur*, Paris: L'Harmattan.
- Meyerhold, Wsewolod (1991): Der Zuschauer als »vierter Schöpfer«, in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam, S. 475–477.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2009): »Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater«, in: Sigrid Gareis/Krassimira Kruschkova: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin: Theater der Zeit, S. 82–90.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2013a): »Die schwarze Bestie«, in: *Theater Heute* 54, S. 30–33.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2013b): »Fragmentos de um Teatro (ainda sempre) por vir (sem espectadores). Os fragmentos incomensuráveis ›Fatzer‹ e ›Messingkauf‹ de Brecht«, in: João Pedro Alcantara Gil (Hg.): *O Espectador criativo: Colisao e diálogo*, Porto Alegre: AGE, S. 75–104.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2016): »The Unrepresentable Audience«, in: Peter Fenves/Kevin Mc Laughlin/Marc Redfield (Hg.): *Points of Departure – à partir du travail de Samuel Weber*, Evanston: Northwestern University Press, S. 51–68.
- Peter, Birgit (2009): »Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft. Die Begründung der Wiener Theaterwissenschaft im Dienst nationalsozialistischer Ideologieproduktion«, in: *Maske und Kothurn. Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte* 55 (1/2), S. 193–212.
- Poerschke, Karl (1951): *Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie*, Emsdetten: Lechte.
- Rancière, Jacques (2010): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- Ravel, Jeffrey S. (1999): *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Cornell: Cornell University Press.
- Rothe, Matthias (2005): *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Roselli, David Kawalko (2011): *Theater of the people: spectators and society in ancient Athens*, Texas: University of Texas Press.
- Sauter, Willmar (2005): »Publikum«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 253–259.
- Schechner, Richard (1988): *Performance Theory*, London/New York: Routledge.
- Schivelbusch, Wolfgang (2004): *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer.

- Spielmann, Guy (2002): *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris/Genève: Honoré Champion.
- S्यान, John L. (1975): *Drama, stage and audience*, London: Cambridge University Press.
- Szondi, Peter (1956): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Theatercombinat (o. J.): »catastrophic paradise«, auf: http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_cp.htm (letzter Zugriff: 11. 1. 2018).
- Wihstutz, Benjamin (2007): *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin: Theater der Zeit.
- Wirth, Andrzej (1980): »Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte«, in: *Theater Heute* 1, S. 16–19.
- Woodruff, Paul (2010): *The necessity of theatre. The art of watching and being watched*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Verwendete Aufzeichnung

Peymann, Claus (1966): *Publikumsbeschimpfung*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 8. 6. 1966 im Frankfurter Theater am Turm, Privatarchiv N. M.

Anmerkungen

- 1 Nachfolgend wird entsprechend der Vorgaben der Buchreihe gendergerecht formuliert. Wo gleichwohl vom »Zuschauer« (beziehungsweise Spieler oder Betrachter etc.) die Rede ist, sind damit nicht in erster Linie die empirischen Zuschauer_innen gemeint. Vielmehr ist dort die epistemologische Kategorie des Zuschauers gemeint. Auch wird dort, wo es die phallogozentrische Tradition nahelegt, in der Frauen in einer binären Opposition den marginalisierten Pol darstellen, um deren Erkennbarkeit willen keine Angleichung vorgenommen.
- 2 Vgl. zur Rolle des Publikums: vgl. Biet 2005; vgl. Bishop 2012; vgl. Boecker 2006; vgl. Bouko 2010; vgl. Czirak 2012; vgl. Deck/Sieburg 2008; vgl. Esquenazi 2009; vgl. Freshwater 2009; vgl. Goebbels 2005; vgl. Grehan 2009; vgl. Hunkeler 2002; vgl. Hunkeler 2008; vgl. Kammerer 2012; vgl. Korte 2012; vgl. Korte 2014; vgl. Loscalzo 2008; vgl. McConachie 2011; vgl. Mervant-Roux 2006; vgl. Müller-Schöll 2009; vgl. Müller-Schöll 2013a; vgl. Müller-Schöll 2013b; vgl. Rancière 2010; vgl. Roselli 2011; vgl. Rothe 2005; vgl. Wihstutz 2007; vgl. Woodruff 2010.
- 3 Zu dem hier nur andeutbaren Zusammenhang exemplarisch: vgl. Peter 2009.
- 4 Einzelne Ausnahmen bestätigen die Regel: vgl. Descotes 1964; vgl. Gleber

- 1979; vgl. Kaiser 1977; vgl. Kindermann 1979; vgl. Kindermann 1980; vgl. Poerschke 1951; vgl. Styan 1975.
- 5 Meine Beobachtungen stützen sich auf die Aufzeichnung der Uraufführung des Stückes im Frankfurter Theater am Turm aus dem Jahr 1966 (vgl. Peymann 1966), (Beilage zu Handke 2008).
 - 6 Nachfolgend beziehe ich mich auf die am 23.5.2009 in der Hamburger Kampnagelfabrik gezeigte Vorstellung der Performance.
 - 7 Meine Schilderung bezieht sich auf die Premiere dieser Arbeit am 24.9.2014 und kann hier nicht mehr als den für diesen Aufsatz interessierenden Teilaspekt berücksichtigen. Für eine ausführliche Darstellung des Projekts im Kontext der Arbeit (*katastrophen 11/15*) *ideal paradise* des Theatercombinats vgl. Theatercombinat o. J.
 - 8 Zu dieser Entgegensetzung von Ausstellung und Museum, wie sie häufig speziell von Tino Sehgal beschworen wird, sei hier auf die Ausführungen von Meister und Hantelmann verwiesen (vgl. Hantelmann/Meister 2010).

Over Exposure – Under Observation

Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation

›Overexposure‹ – so lautete das Motto des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern 2017. Der englische Ausdruck ›exposure‹ bietet in der deutschen Übersetzung ein Cluster an Bedeutungsschattierungen: exponierte Präsenz, Bloßstellung, Entblößung, Ausgesetzt-Sein, Gefahrenpotenzial oder auch Bestrahlung beziehungsweise Belichtung. Das seitens des Festivals gewählte Wort ›overexposure‹ lässt zunächst auf eine Steigerung und Überzeichnung der genannten Bedeutungsspektren schließen. Aus einem Gefahrenpotenzial wird eine Risikoüberzeichnung – im Sinne erhöhter Wahrscheinlichkeit, dass sich die potenzielle Gefahr realisiert –, aus Belichtung wird Überbelichtung und aus Vorgängen des ostentativen Zeigens eine Überbetonung der Präsenz.

Wie sich beispielhaft anhand des Wortpaares Belichtung und Überbelichtung zeigen lässt, wäre jedoch die Annahme bloßer Steigerung zu kurz gegriffen: Bei dem Vorgang der Belichtung wird etwas hervorgehoben, sodass es besser zu sehen und zu erkennen ist. Bei einer Überbelichtung hingegen wird das In-Szene-Gesetzte verwaschen und unklar. Ab einem bestimmten Grad an Lichtintensität tritt folglich der exponierte Gegenstand oder die Person hinter dem Effekt zurück.

Der im Rahmen der dritten Ausgabe von »itw : im dialog« stattfindende Doktorierendenworkshop, der in enger Kooperation mit dem AUAWIRLEBEN und in Anbindung an die dort gezeigten Produktionen stattfand, hatte zum Ziel, den weit gefassten Begriff des Publikums auszudifferenzieren und dessen Ausformungen und Aktualisierungspotenziale hinsichtlich disparater gegenwärtiger Theaterlandschaften einer Reperspektivierung zu unterziehen. Diese weit umrissene Fragestellung aufgreifend, stellt dieser Beitrag dennoch kein Panoptikum zeitgenössischer Partizipationsformen dar, sondern will vielmehr

einige neuralgische Punkte, Widersprüchlichkeiten und Spannungsfelder offenlegen, auf welchen die Leitfragen des Berner Workshops beruhten. Er bildet somit eine Art gedanklichen Rahmen um die thematischen Beiträge der Teilnehmer_innen. Dies erfolgt umrissartig entlang des eingangs benannten Assoziationsfeldes, das die Termini ›exposure‹ und ›overexposure‹ umgibt. Überträgt man diese auf die Publikumsbeteiligung, so ist die Frage, wie es gelingen kann, einen ausgeleuchteten Raum oder auch einen fokussierten Spot auf etwas oder jemanden zu richten, um eine Intensivierung der Beteiligung zu befördern, ohne dabei zu übersteuern und überzubelichten und damit zu einem Verblassen des Wirkungsgrades beizutragen. Ähnliches gilt für den Unterschied zwischen produktivem Risiko, das einen offenen Ausgang und somit kreative Sprengkraft birgt, und einer Risikoüberzeichnung, durch welche gegebenenfalls an die Stelle des Gelingens oder des produktiven Scheiterns ein Verhindern von Möglichkeiten rückt.

Einige der Fragen, die in diesem Beitrag angerissen werden, sind: Welche Formen der Präsenz und Partizipation prägen das zeitgenössische Publikum und welche Spiel- und Handlungsräume entstehen? Wer stellt sich vor wem zu welchem Zweck aus? Welche Initialmomente und Gesten der Einladung, Suggestion, Ermöglichung oder auch Erpressung führen zu einer gesteigerten Exponierungsbereitschaft? Welche Wechselverhältnisse lassen sich zwischen gesellschaftlicher und performativer Partizipation im 21. Jahrhundert ermitteln?

Über Exponierung

Bei dem Terminus Exponierung, einer der Übersetzungsmöglichkeiten des Wortes ›exposure‹, handelt es sich um einen Kernbegriff der performativen Künste, die in ihrer Grundanlage auf ostentativem Zeigen und exponiertem Ausstellen basieren. In vielen Definitionsversuchen, die sich darum bemühen, das heterogene Spektrum theatraler Äußerungsformen auf eine gemeinsame Grundformel zu bringen, wird das Zeigen von ›etwas‹ durch ›jemanden‹ vor ›jemandem‹ häufig als Basis benannt. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist

Eric Bentleys Minimaldefinition »A impersonates B while C looks on« (Bentley 1966:150), die von Erika Fischer-Lichte in die »A-X-S-Formel« (Fischer-Lichte 1983: 16) überführt wurde. Der Prozess des Exponierens und Präsentierens ist also bereits in diesen stark komprimierten und damit unweigerlich verkürzenden Ansätzen untrennbar mit der Entsprechung des Wahrnehmens, Rezipierens beziehungsweise Partizipierens verknüpft.

Vor dem Hintergrund der Vielfalt zeitgenössischer Theaterformen im Kontext einer medialisierten, globalisierten Alltagswelt des 21. Jahrhunderts müssen diese Theaterbegriffe jedoch deutlich weiter gefasst werden. Denn die ausdifferenzierten Optionen zeitgenössischer Teilhabe an performativen Prozessen reichen weit über das Zuschauen und somit über rein visuelle Vorgänge hinaus. Ist auch der Blickakt – wie Adam Czirak ausführt – als ein aktiver Prozess zu definieren (vgl. Czirak 2012) und somit beispielsweise die Guckkastenbühne nicht reflexartig mit einer passiven Haltung des Publikums gleichzusetzen, sind die Handlungsspielräume zeitgenössischer Rezeption deutlich vielfältiger und durch eine hohe Varianz an räumlichen und kommunikativen Anordnungen geprägt. Mein Vorschlag zur Ausweitung der Definition auf die hybriden performativen Gegenwartstheaterformen ist es, anstelle von Zuschauen von multisensorischen Wahrnehmungs-, Handlungs- und Bewegungsvorgängen zu sprechen, die im Rahmen eines plurimedialen Aufführungsgefüges angesiedelt sind. Repräsentation und Präsenz stellen dabei ebenso wenig ein dichotomisches Gegensatzpaar dar, wie Bedeutungserzeugung und leibgebundene Materialität. In diesem Gefüge bringen alle Teilnehmer_innen ein Aktionspotenzial mit, das je nach inszenatorischer Anordnung und eigener Bereitschaft graduell unterschiedlich zum Tragen kommt. Das bedeutet auch, dass Theater nicht mehr – wie dies bei Bentley noch der Fall ist – zwangsläufig an eine Rollenverkörperung gekoppelt sein muss. Vielmehr können innerhalb dieser Definition Funktionen und Gruppierungen situativ ausgehandelt werden. Damit wird den zahlreichen Gegenwartstheaterformen Rechnung getragen, bei welchen die Rollenverteilung zwischen Präsentierenden und Rezipierenden kein starres Konstrukt zweier Personengruppen darstellt, sondern die eigene Funktion im Gefüge von ostentativem

Zeigen und Partizipieren während einer Aufführung situativ wechseln beziehungsweise sich verschieben kann.

Damit ändert sich zugleich die Grundannahme eines direkten Feedbacksystems, das Fischer-Lichte Anfang des 21. Jahrhunderts wie folgt beschreibt:

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, dass die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback-Schleife* hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. (Fischer-Lichte 2004: 59, Hv. i. O.)

In Ausweitung dieses tradierten Konzeptes schlage ich die Metapher des Feedbacknetzes vor. Denn das Bild einer in sich geschlossenen, wenn auch unendlich fortführbaren Schleife, scheint vor dem Hintergrund komplexer Interaktionsmodi des 21. Jahrhunderts durch ein Netz mit beweglichen Verstrebnungen, in dem sich immer neue Knotenpunkte bilden und wieder lösen, eine offenere Ausprägung zu finden. Darin ist es auch möglich, dass einzelne Netzbestandteile indirekten Einfluss auf andere ausüben, ohne mit diesen zeitgleich an einem Ort zu sein (vgl. Wehrle 2015: 79).

Bei der Analyse des heutigen Publikums muss daher je nach Spielsituation einzeln ausgelotet werden, wer sich in welcher Form und in welcher räumlichen Konstellation exponiert und miteinander verknüpft. Wird etwas dargestellt, ausgestellt oder eher zur individuellen Weiterverwendung bereitgestellt? Gibt es jemanden, der zuschaut oder gibt es nur (Mit-)Spieler_innen? Und existiert überhaupt ein Gegenüber oder ist man auf sich selbst zurückgeworfen, wie dies in zahlreichen installativen Anordnungen der Fall ist?

Über Entblößung

An diese prozessuale Aushandlung von Beteiligungsformen, durch welche das Publikum weder als geschlossene noch als passive Entität betrachtet werden kann, schließen sich zwei weitere Bedeutungen des Wortes ›exposure‹ an – und zwar die ›Entblößung‹ und die ›Bloßstellung‹. Sind sich diese beiden Begriffe zwar auf den ersten Blick sehr ähnlich, bergen sie doch einen deutlichen Unterschied: So lässt die Entblößung auf einen freiwilligen Akt des Zeigens schließen, bei welchem etwas zuvor Verborgenes – sei es materiell oder immateriell – zur Anschauung gebracht wird. Bei der Bloßstellung hingegen erfolgt diese Enthüllung beziehungsweise der Moment des Exponierens unfreiwillig und ist üblicherweise negativ konnotiert.

Im Gegenwartstheater sind beide Ausformungen vertreten: Ob ein partizipativer Moment als ein Akt der freiwilligen Entblößung oder der Bloßstellung erscheint, hängt unmittelbar mit der Frage nach (Selbst-)Ermächtigung zusammen. In den frühen Performances der 1960er- und 1970er-Jahre erfolgte häufig ein allgemeiner Aufruf zur Auflösung der Grenzen zwischen Darstellen und Teilnehmen. In diesen neoavantgardistischen Ansätzen fand, aufbauend auf den historischen Avantgarden, eine grundlegende Neuaushandlung der Rollenverteilung zwischen Akteur_innen und Zuschauer_innen statt. Angestrebt wurde dabei die Entfaltung transformativen Potenzials über gemeinschaftlich durchlebte rituelle Schwellenerfahrungen. Anstelle des Exponierens Einzelner wurde dabei vielmehr auf eine kollektive Vergemeinschaftung aller Anwesenden abgezielt. Zentral war dabei meist auch eine körperliche Entblößung, da Nacktheit als einer der Inbegriffe der Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen galt (vgl. Fischer-Lichte u. a. 1998; vgl. Fischer-Lichte 1997; vgl. Englhart 2013). Theater sollte dabei zugleich als Schutz- und Protestraum sowie als Experimentierfeld dienen, in dessen Rahmen die Entblößung von Körpern, Seelenzuständen und gesellschaftlichen Zwängen ermöglicht werden sollte. Die Teilnehmenden der theatralen, temporären Gemeinschaft sollten sich dabei durch theatrale Aktivierung aus einer gesellschaftlich geprägten passiven Haltung lösen.

Bei den als »Mitmachtheater« (Deck 2008:17) bezeichneten Interaktionsformen hingegen war und ist es üblich, Einzelpersonen, die sich als Teil eines schützenden, homogenisierenden Publikumskollektivs verstehen, unvermittelt ins Spielgeschehen zu involvieren, was in vielen Fällen zu einem Gefühl der Bloßstellung führt. Denn hier werden die Ausgewählten einem für sie nicht transparenten Inszenierungsgerüst folgend aus der Gruppe des Publikums herausgelöst, exponiert und damit in den Fokus der Aufmerksamkeit der anderen Anwesenden gerückt. Sie werden – auch dies ist eine mögliche Übersetzung des Wortes ›exposure‹ – einer ›Belichtung‹ beziehungsweise ›Bestrahlung‹ von außen ausgesetzt, in den Spot gerückt. Der Handlungsraum beschränkt sich in dieser Situation somit auf ein Re-Agieren, das zwar auch in einer Verweigerung bestehen kann, die aber ebenfalls unter den Augen anderer und somit exponiert vollzogen werden muss. Damit gibt es in diesen Situationen kaum Wege der (Selbst-)Ermächtigung, wodurch letztlich nicht die Chance einer symmetrischen beziehungsweise emanzipierten Beteiligung besteht.

Die (Neo-)Avantgarden legten einen wichtigen Grundstein für Partizipationsformen der Gegenwart, weshalb von einem klaren Bruch nicht zu sprechen ist. Dennoch ist auch die Beschreibung als reine Renaissance zu kurz gegriffen, was sich unter anderem an den Konzepten der Vergemeinschaftung zeigt. In zeitgenössischen Entwürfen, wie beispielsweise von Künstler_innen und Kollektiven wie Rimini Protokoll, LIGNA, Ontroerend Goed oder Dries Verhoeven, findet häufig eine Mischform zwischen Vereinzelung und Gemeinschaftsbildung bei der Formierung des Publikums statt. Jenseits institutioneller Gemeinschaftskonzepte werden vor der Folie gesellschaftlicher Verschiebungsprozesse – wie der Medialisierung, der Mobilisierung und der Neudefinition von Privatheit und Öffentlichkeit – Formen des Zusammenschlusses gesucht und performativ erprobt, welche die einzelnen Teilnehmenden zugleich weiterhin als individuelle Einzelpersonen kennzeichnen und adressieren (vgl. Wehrle 2015). Dabei reicht die Spanne von utopischen Konzepten neuer Kollektivierungsformen, über kritische oder ironische Kennzeichnung wiederkehrender Muster wie die der Inklusion und Exklusion, bis hin zu interventio-nistischen Unterbrechungen und der demonstrativen Isolierung und

Vereinzelung als künstlerische Strategie. Innerhalb ein und derselben Aufführung können dabei Momente der Selbstentblößung und der Bloßstellung direkt nebeneinander liegen.¹

Über Risiken

Im Gegensatz zu den Formen performativer Vergemeinschaftung der 1960er- und 1970er-Jahre oder auch der situativen Einbeziehung des Mitmachtheaters sind die mit diesen zeitgenössischen Entwürfen zusammenhängenden Steuerungsmechanismen häufig deutlich schwerer zu lokalisieren. Denn gerade jene Spielformen, die eine gesteigerte Selbstbestimmtheit der Teilnehmer_innen suggerieren, sind oftmals jene, die aufgrund ihres komplexen Spielsystems am minutiösesten vorgeplant und durchgetaktet sind und somit gewissermaßen am stärksten manipulativ auf die Teilnehmenden einwirken. Bei der Betrachtung der performativen Form des Audiowalks, zeigt sich beispielsweise, dass diese einen hohen Grad eigener Aktion erfordert, da ohne die eigene Fortbewegung durch den Raum keine Aufführung zustande käme. Damit jedoch die Überlagerung von Audiospur und durchquerter Umgebung gelingt, werden die Teilnehmenden genau gelenkt und ferngesteuert. Aber nicht nur organisatorische Aspekte sind bei dem subtilen Spiel der Publikumslenkung von Bedeutung: Durch eine starke kuratorische beziehungsweise dramaturgische Prägung und diskursive Aufladung, die viele partizipative Formate der Gegenwart ausmachen, werden trotz der vermeintlichen Aktionsfreiräume häufig bestimmte Verhaltensweisen der Beteiligung vorgeschlagen oder nahegelegt, wodurch Fahrten der Partizipation vorgespurt werden. Dies bezieht sich sowohl auf die Lenkung von Bewegung, als auch von gedanklicher Positionierung: So werden seitens der Produzierenden beispielsweise häufig selbstreflexive und kritische Lesarten auf das gewählte Thema oder den performativen Zugriff benannt, wodurch potenzielle Kritik der Teilnehmenden gegebenenfalls vorweggenommen wird. In Anlehnung an das Wortfeld ›exposure‹ könnte man dies als eine Strategie antizipierender Selbstreflexion und Entblößung bezeichnen, durch welche bloßstellende Kritik von außen prophylaktisch entkräftet wird.

Eine damit zusammenhängende Überlegung zielt auf die Frage der Risikoverteilung ab. Auch hier lässt sich an den Begriff ›exposure‹ anknüpfen, der sich ebenfalls mit ›Gefahrenpotenzial‹ übersetzen lässt. Mit dem Vorgang des exponierten Zeigens geht auch immer ein Öffnen einher, welches zu neuen Möglichkeitsräumen, zugleich aber auch zu gesteigerter Angreifbarkeit führt. Das damit zusammenhängende Risiko ist an das Ausmaß inszenatorischer Absicherung gekoppelt. So birgt ein (Sich-)Zeigen im Kontext einer durchkomponierten Rollengestaltung beziehungsweise eines dramaturgisch geschlossenen Konzepts ein deutlich geringeres Gefahrenpotenzial und Ausgeliefertsein gegenüber nicht steuerbarer Emergenz, als dies bei stärker ereignisorientierten und ergebnisoffenen Formen der Fall ist. Je mehr allen Teilnehmenden die Möglichkeit offen steht, Spielräume eigenen Erprobens zu etablieren und somit emanzipiert zu partizipieren, desto stärker steigt der Grad an Kontingenz des Gesamtgeschehens und sinkt zugleich die Steuerungskraft der Produzierenden. Bei der Betrachtung konkreter Publikumskonstellationen gilt es somit zu prüfen, wie die jeweilige Risikoverteilung angelegt ist und inwieweit tatsächlich reale Räume selbstgewählter Exposition oder auch Enthüllung bereitstehen. Ein gewisses Grundgefälle zwischen Ausrichtenden und Teilnehmenden ist jedoch unumgänglich, da es immer diejenigen gibt, die an der Konzeptionsphase beteiligt waren und diejenigen, die erst während des Ereignisses selbst mit den Spielregeln oder Anordnungen konfrontiert werden. Diese Differenz bezüglich Informationsvergabe und Vorbereitungszeit bringt für die Teilnehmenden in den meisten Fällen ein höheres Risiko- und somit Destabilisierungspotenzial mit sich, als dies bei den ausrichtenden Künstler_innen der Fall ist.

Als Beispiel für eine Spielanordnung, in der sich dieses Spannungsverhältnis von zuvor gesetzten Rahmen und Modi der Absicherung seitens der Ausführenden bei gleichzeitiger Delegation des Spielverlaufs an die Teilnehmenden zeigen lässt, ist die Performance *The Money*² (2013) der Gruppe Kaleider, die im Rahmen von AUAWIRLEBEN 2017 als Aufführungssequenz an drei aufeinanderfolgenden Abenden zu erleben war. Die zwei Performerinnen agieren hier lediglich als Spielleiterinnen, führen die Anwesenden in die Regeln ein und halten sich für den übrigen Abend schweigend im Hintergrund.

Das Spielprinzip: Beim Ticketkauf steht man vor der Wahl, als Player (Spieler_in) oder Silent Witness (stille_r Beobachter_in) zu agieren. Die Eintrittsgelder der Aufführung stehen zur Verfügung und können durch die Gruppe der Players innerhalb eines festgelegten Zeitrahmens ausgegeben werden. Die Herausforderung dabei ist es, dass die Entscheidung auf einem Konsens basieren muss und bereits eine Gegenstimme den Entschluss außer Kraft setzen kann. Besiegelt wird die erfolgreiche Einigung durch die gemeinsame Unterschrift aller Players auf einem Vertrag, der Zweck, Ort und Zeitpunkt der Mittelausgabe genau definiert. Das Wählen und Entscheiden der Teilnehmenden findet somit in einem seitens der Performer_innen reglementierten Setting statt, das beispielsweise untersagt, das Geld für wohlthätige Zwecke auszugeben oder es aufzuteilen. Die konkrete Ausführung ist jedoch den Mitspieler_innen selbst überlassen. Antrieb bietet die Anordnung besonders dadurch, dass das eigene Handeln innerhalb der performativen Rahmung reale, im Sinne von außertheatralen, Konsequenzen hat. Weitere Dynamik erwächst daraus, dass die genannte Binnenstrukturierung des Publikums in Players und Silent Witnesses nicht unverrückbar ist, sondern jederzeit die Möglichkeit eines Rollenwechsels besteht: Gegen den Einsatz von Geld kann man sich zu jeder Zeit aus der Beobachtungsposition in das Spielgeschehen einkaufen und gehört ab dem Moment dem Stab der Entscheidungsträger_innen an. Ebenso ist es möglich, sich aus der Spielfunktion in die Zeugenposition zu begeben und somit freiwillig auf den Einsatz der eigenen Stimme zu verzichten. Dass diese Spielregel einen Risikofaktor darstellt, zeigt sich besonders deutlich, wenn – wie dies in Bern an einem der Abende passiert ist – dieser Rollenwechsel eine bereits gefällte, jedoch noch nicht unterzeichnete Einigung in letzter Minute zum Kippen bringt. Dadurch wird das Potenzial zu (politischer) Einflussnahme seitens scheinbar passiver Beobachter aufgegriffen und erfahrbar.

Obwohl der gesamte Fortgang durch die Teilnehmer_innen gestaltet und diesen auch die Entscheidungsbefugnis übertragen wird, ist das Risiko seitens der Performer_innen sehr stark eingegrenzt. Denn durch die limitierende Rahmensetzung, die sowohl durch die vorgegebene Zeitspanne wie auch das strikte Regelwerk angesetzt wird,

verbleibt die letzte Kontrolle eindeutig bei den Performer_innen. Die Aufführung ließe sich somit auch als eine Form des Sozialexperiments um Entscheidungsvorgänge und Machtverteilung beschreiben. Durch die äußere Rahmung als theatrales Ereignis bei gleichzeitigem Einsatz realen Geldes wird die »Konsequenzverminderung« (Kotte 2005: 31–44.) der getroffenen Entscheidungen einerseits abgeschwächt, diese behalten aber andererseits für viele Beteiligte eine spielerisch-experimentelle Komponente.

Über Präsenz

Wie bei den Überlegungen zur Verteilung des Risikos geht es auch im Folgenden um eine Frage der Balance: Denn was bedeutet es für das Publikum, wenn ein_e Akteur_in im Sinne der ›overexposure‹ eine überzeichnete Präsenz während eines performativen Ereignisses aufweist? Wird dadurch, dass sich jemand den Raum zur eigenen Exposition nimmt, anderen dieser Raum genommen, oder wird vielmehr eine Umgebung geschaffen, die zu einer erhöhten Energetisierung und Aktivierung aller Beteiligten und damit zu einer gesteigerten Bereitschaft zu Öffnung und Selbstaussdruck anregt? Ausgehend von einem relationalen Raumverständnis (vgl. Foucault 1990; vgl. Lefebvre 1994; vgl. Löw 2001) verbraucht sich Raum nicht, sondern wird prozessual über Handlungen hervorgebracht. Somit überlagern sich immer – und besonders im Verdichtungsraum Kunst – unterschiedliche Raumlogiken, sodass eine gesteigerte Raumeinnahme Einzelner nicht bedeuten muss, dass anderen diese Möglichkeit genommen würde. Trifft dies auf die Gleichzeitigkeit konkurrenzlos nebeneinander bestehender Imaginations- und Wahrnehmungsräume zu, nimmt die physische und lautliche Präsenz – und in diesem Fall Überpräsenz – durchaus Einfluss auf den Fokus und die Handlungsräume anderer, die den gebotenen Intensitätsgrad überbieten müssten, um selbst Teil des Aufmerksamkeitsgefüges zu werden.

Im Umgang mit diesem Thema gibt es zahlreiche unterschiedliche künstlerische Strategien, die von einer Überfülle sich simultan überlagernder Aktionen bis hin zu einer ausgestellten Abwesenheit

von Handlung reicht (vgl. Siegmund 2006). Als ein Beispiel aus dem Berner Festivalprogramm, bei welchem beide Strategien eine Rolle spielen, lässt sich Benny Claessens One-Man-Show *Hello Useless. For W and Friends* (2016) nennen: Der Performer strahlt eine große körperliche Präsenz aus und erzeugt über das gezielte, ostentative Ausstellen seiner Leiblichkeit durch Nacktheit und freizügige Gesten sowie die Energie seiner sparsam, aber mit großer Körperkontrolle ausgeführten Bewegungen eine starke Fokussierung auf seine Person.³ Neben Sequenzen expliziter Publikumsaktivierung, beispielsweise durch den Aufruf, den Performer rennend zu umkreisen, entsteht über weite Strecken der Aufführung eine Art Aktionsvakuum durch Abwesenheit von Handlungen und der – im Titel schon postulierten – Verweigerung gegenüber Sinnzuschreibung. Als mögliche Lesart des scheinbar nutzlosen Zeitverstreichens und des Prinzips der Nicht-Erfüllung von Erwartungshaltungen kann diese Leerstelle als Partizipationsantrieb und als Provokation gegenüber passiven Erwartungshaltungen beschrieben werden. Anders als Claessens, der in dieser Performance starke (körperliche) Präsenz zeigt, inszenieren sich viele heutige Künstler_innen weniger als zentrale Ausführende, sondern als Katalysatoren für Handlungen und Interaktionen. Das führt so weit, dass sie – wie beispielsweise bei vielen Projekten von Rimini Protokoll – während der Aufführungen gar nicht mehr selbst anwesend sind, sodass die Gruppe der Agierenden ausschließlich aus Besucher_innen besteht, von deren Entscheidungen der Aufführungverlauf abhängt. An die Stelle eines Rollenwechsels von Akteur_innen und Zuschauer_innen rückt somit eine Neuaushandlung von Rollen und Positionen. Häufiges Ziel ist dabei auch die Erzeugung sinnlich erfahrbarer Situationen, die das Publikum beziehungsweise die einzelnen Teilnehmenden auf die eigene Wahrnehmung zurückwirft. Relationen, Funktionen, Dominanzverhältnisse und Aktivitätsgrade werden dabei prozessual, situativ ausgehandelt (vgl. Bishop 2006; vgl. Bishop 2012; vgl. Bourriaud 2009; vgl. Deck/Sieburg 2008).

Letzteres trifft auch auf einen gänzlich anderen zeitgenössischen performativen Ansatz im Umgang mit Präsenz zu, der hier lediglich kontrastierend gestreift werden kann: das Immersive Theater (vgl. Machon 2013; vgl. Mühlhoff/Schütz 2017). Anstelle einer Nicht-Erfüllung wird

hier mit Strategien der Überfülle von personeller und materieller Präsenz und der Übererfüllung von Erwartungen gespielt. Die Schau- und Erlebnislust der Teilnehmer_innen wird gespeist durch multisensorische Erfahrungswelten und das mehrstündige Eintauchen in eine temporär gelebte Alternative – eine Präsenzerfahrung sowohl im Sinne geteilter Anwesenheit als auch geteilter Gegenwart.

Diese unterschiedlichen performativen Umgangsweisen mit dem Phänomen der (Über-)Präsenz lassen sich jedoch nicht ohne eine Einbettung in heutige sozio-kulturelle Verschiebungsprozesse beleuchten: Das enthüllende und entblößende Ausstellen der eigenen Person hat unter anderem mit der Etablierung sozialer Netzwerke und der Omnipräsenz des Selfies weitreichende Selbstverständlichkeit erlangt (vgl. Hepp u. a. 2006). Eine zentrale Neuerung, die damit eingesetzt hat, ist die dezentrale Form der Selbst(re-)präsentation, mittels derer Ausschnitte und Überformungen der eigenen Person an ein anonymes oder teilelektiertes Publikum adressiert werden. Diese ortsungebundene Präsenzform verräumlicht sich stets aufs Neue mittels medialer Distribution und simultaner Rezeption (vgl. Balme 2010). Das inszenatorisch gelenkte Narrativ um die eigene Person kann somit vor einer potenziell unbegrenzten Publikumsmenge zur Schau gestellt werden. Die mögliche simultane Interaktion geografisch entlegener Vorgänge tangiert das theatrale Grundverständnis der leiblichen Kopräsenz, die in vielen Produktionen keine notwendige Bedingung mehr darstellt (vgl. Otto 2013).

Eine weitere zentrale Verschiebung der Wahrnehmungs- und Kommunikationsgewohnheiten von Präsenz betrifft die Annahme ständiger Erreichbarkeit und Verfügbarkeit. Durch die flächendeckende Verbreitung von Smartphones mit mobiler Datennutzung ist Konnektivität nicht mehr ortsgebunden. Dadurch hat sich innerhalb weniger Jahre die Reaktionsfrequenz zu einem engmaschigen Feedbacksystem entwickelt. Durch Abstimmungen, das Kundtun des eigenen Ge- oder Missfallens gegenüber den Äußerungen und Fotos anderer sowie das Bilden von Interessensgruppen, erfolgt eine Regulierung sowie Beglaubigung der Darstellungsstrategien und der preisgegebenen Inhalte. Über die eigene Internetpräsenz erfolgt ein profilspezifischer Zuschnitt der Informationen, Werbemaßnahmen

und Meinungsbilder, wodurch weitgehend konsensfähige Inhalte in die eigene ›Filterblase‹ gelangen. Analog dazu bildet sich ein weitgehend homogenes Publikum, welches gegenüber den eigenen virtuellen Äußerungsakten wenig diskursives Aushandlungspotenzial aufweist.

Über Beteiligung

Die benannten Verschiebungen alltäglicher Interaktion und Präsenzkultur entfalten in der Gegenwart weitreichende politische Relevanz. In der Festivalbeschreibung von AUAWIRLEBEN ist zu lesen:

Wenn selbst der Präsident einer Weltmacht in den ersten Wochen seiner Amtszeit vor allem damit beschäftigt ist, wie viele Leute seiner Inauguration beiwohnten, ist es nicht erstaunlich, dass Präsenz zur wichtigsten Qualität überhaupt geworden ist. Wir müssen präsent sein und wer zu wenig präsent ist, versucht's mit Provokation. (AUAWIRLEBEN 2017)

Die heutige Tendenz zu verstärkter performativer, personengebundener Machtrepräsentation und medialer Omnipräsenz verändert den Vorgang des Wählens und Entscheidens. Ein Beispiel hierfür ist die mediale Verengung und Fokussierung auf zwei Kandidat_innen im Zuge von Präsidentschafts- oder Kanzler_innenwahlen, mit der eine Dualitätsbehauptung verbunden ist, die über eine tatsächliche Wahlfreiheit hinwegtäuscht. Ebenso funktionieren zahlreiche Meinungsforschungen, die beispielsweise das Konsumverhalten eruieren, wobei Fragebögen oder Interviews häufig auf der verengenden Strategie des Entweder-Oder basieren. Anstelle gestaltender Teilhabe treten damit Mechanismen der Scheinbeteiligung, die eine Einhegung heterogener Haltungen und Positionen befördern.

Gegenbewegungen wie Occupy oder flüchtige Versammlungsformen wie Flashmobs zielen auf eine Dezentrierung von Beteiligung ab, um die Steuerungskraft von Machtmonopolen zu unterlaufen und sich der Allgegenwart städtischer und medialer Kontroll- und Überwachungsradare zu entziehen. Auch in performativen Entwürfen der

Gegenwart finden sich zahlreiche Anordnungen, die – wie beispielsweise die Radioballete LIGNAs – mit unsichtbaren, subversiven Vereinbarungen und Momenten »kollektiver Zerstreuung« (Vrenegor 2003) arbeiten. Die Partizipierenden werden dabei zu performativen Kompliz_innen neuer Kollektivierungsformen. Es bleibt jedoch zu befragen, inwiefern Formate wie Audiowalks tatsächlich zu einer Aktivierung eigenständiger, kritischer Positionierung führen, oder ob die dabei vorgenommene Fernsteuerung nicht häufig auch die Gefahr einer Ablösung des einen Lenkungsvorgangs durch einen anderen birgt.

Bedingt durch die beschriebenen Veränderungen von Wahrnehmungsgewohnheiten, Interaktions- und Provokationsmustern ist es erforderlich, den Blick auf Teilhabe und Partizipation neu zu kontextualisieren und dabei zu prüfen, welche Rolle die performativen Künste einnehmen können. Denn waren seit den Avantgarden die Aktivierung des Publikums und die Steigerung direkter Involvierung das zentrale Ziel vieler künstlerischer Entwürfe, lässt sich vor dem Hintergrund des heute omnipräsenten »Imperativ[s] der Partizipation« (Bröckling 2005: 22; vgl. Miessen 2012) kritisch fragen, inwieweit darin noch politische Wirkungskraft liegt oder ob nicht vielmehr neoliberalistische Steuerungslogiken reproduziert werden. Stärker als die Beförderung bloßer Aktivitätssteigerung stehen somit Theaterformen der Gegenwart vor der Aufgabe, die Ubiquität partizipativer Appelle zu reflektieren, sie auf ihren Grad reeller Mitbestimmung und Mitgestaltung hin zu prüfen und die Politisierung der Verweigerung und Nicht-Beteiligung ins Blickfeld zu rücken. Zur Disposition stehen dabei beispielsweise körperliche oder politische Passivitäten in vermeintlich gänzlich aktivierten, transparenten und mobilen Gefügen oder auch zwischenmenschliche Relationen, Kommunikations- und Interaktionsstrukturen in Zeiten medialisierter Alltagswelt.⁴

Vor dem Willen und der Bereitschaft, sich auf performativen wie auch politischen Bühnen zu exponieren, steht jedoch die Frage, wer überhaupt die Möglichkeit, Befugnis oder Macht hat, Räume zu betreten, diese mit hervorzubringen und sie darüber hinaus nicht nur selbst zu nutzen, sondern anderen zur Verfügung zu stellen. In den letzten Jahren differenziert sich der Diskurs um Zugänglichkeit

und Repräsentation in Wissenschaft und künstlerischer Praxis immer weiter aus. Letzteres zeigt sich unter anderem durch die Verbreitung des Ansatzes eines ›Theaters für alle‹, den viele Festivals in den Fokus rücken, wie im Jahr 2017 das AUAWIRLEBEN mit der Festivalsauskopplung out + about im Berner Stadtteil Bümpliz sowie zahlreichen Maßnahmen zur Erhöhung der Barrierefreiheit auf Produktions- und Rezeptionsseite. Dies zeigt sich exemplarisch durch die Teamzusammensetzung aus Menschen mit und ohne Behinderung sowie die Simultanübersetzung von Aufführungen in Gebärdensprache. Auch die Zunahme integrativer und inklusiver Theaterkonzepte und -kollektive mit Vorreiter_innen wie dem Theater HORA aus Zürich zeugen von einem langsam steigenden Bewusstsein für lange tradierte Exklusionsmechanismen der Kunstproduktion und -partizipation.

Weiter gefasst zeigt diese Tendenz, dass Überlegungen zum Publikum immer zugleich Fragen der Machtverteilung und der politischen Positionierung sind: Denn wer kommt überhaupt zu Wort? Wer spricht stellvertretend für wen? Welchen Spielregeln und Zugangscodes unterliegt Beteiligung? Wessen Ausdrucksmittel und Sprachen erhalten eine Bühne der Präsenz? Welche Geste ist damit verbunden, jemand anderem einen Platz oder Aktionsraum anzubieten? Und wie gelingen inklusive Arbeits- und Lebensweisen, die Bevormundung und Asymmetrie entgegenwirken, anstatt diese weiter zu tradieren (vgl. Franke/Früchtel 2003; vgl. Siegmund/Hölscher 2013)?

Wenn Theater sich in ständiger Aushandlung mit seinem Publikum als offener Diskursraum für diese Fragen entwirft, birgt es das Potenzial, durch die Verbindung aus experimenteller Freiheit und performativem, wirklichkeitskonstituierendem Vollzug (wieder) zur Suchmaske nach neuen demokratischen Formationen zu werden, die sich weder mit automatisierter Teilnahme noch mit verhindernder Verweigerung begnügen.

Verwendete Literatur

- Balme, Christopher (2010): »Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit«, in: Josef Bairlein u. a. (Hg.): *Netzkulturen – kollektiv, kreativ, performativ*, München: epodium, S. 41–54.
- Bauman, Zygmunt (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Bentley, Eric (1966): *The life of the drama*, London: Methuen.
- Bishop, Claire (Hg.) (2006): *Participation*, London: Whitechapel Art Gallery.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Réel.
- Bröckling, Ulrich (2005): »Gleichgewichtsübungen. Die Mobilisierung des Bürgers zwischen Markt, Zivilgesellschaft und aktivierendem Staat«, in: *spw – Zeitschrift für Sozialistische Politik und Wirtschaft* 142, 19–22.
- Burri, Regula Valérie (Hg.) (2014): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld: transcript.
- Czirak, Adam (2012): *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript.
- Deck, Jan (2008): »Zur Einleitung. Rollen des Zuschauers im Postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg, (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9–19.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.) (2008): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Englhart, Andreas (2013): *Das Theater der Gegenwart*, München: Beck.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika/Kreuder, Friedemann/Pflug, Isabel (Hg.) (1998): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: Francke.
- Foucault, Michel (1990): »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, S. 34–46.
- Franke, Ursula/Früchtel, Josef (Hg.) (2003): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Hamburg: Meiner.
- Han, Byung-Chul (2012): *Transparenzgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz.

- Hepp, Andreas u. a. (Hg.) (2006): *Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York: Routledge.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*, Bielefeld: transcript.
- Lefebvre, Henri (1994): *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Machon, Josephine (2013): *Immersive Theatres. Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Miessen, Markus (2012): *Albtraum Partizipation*, Berlin: Merve.
- Mühlhoff, Rainer/Schütz, Theresa (2017): »Verunsichern, Vereinnahmen, Verschmelzen – Eine affekttheoretische Perspektive auf Immersion. Working Paper SFB 1171 Affective Societies 5/17«, auf: http://www.sfb-affective-societies.de/publikationen/workingpaperseries/wps_10/index.html (letzter Zugriff: 15. 11. 2017).
- Otto, Ulf (2013): *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript.
- Siegmund, Gerald/Hölscher, Stefan (Hg.) (2013): *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich: Diaphanes.
- Virilio, Paul (2002): *Rasender Stillstand*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Vrenegor, Nicole (2003): »Kollektive Zerstreung. Ligna experimentiert mit Formen der politischen Intervention«, in: *ak – analyse & kritik – Zeitung für linke Debatte und Praxis* 475, auf: https://www.akweb.de/ak_s/ak475/07.htm (letzter Zugriff: 15. 11. 2017).
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.
- AUAWIRLEBEN (2017): »overexposure«, auf: auawirleben.ch/de/2017/programm/overexposure (letzter Zugriff: 15. 11. 2017).

Anmerkungen

- 1 Zu weiterführenden Diskursen zeitgenössischer performativer Interaktions- und Versammlungsformen vgl. Burri 2014; vgl. Jackson 2011; vgl. Kurzenberger 2009; vgl. Ziemer 2013.
- 2 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *The Money* vom 18. 5. 2017 im Erlacherhof in Bern besucht.
- 3 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Hello Useless – For W and Friends* vom 15. 5. 2017 im Schlachthaus Theater Bern besucht.
- 4 Vgl. weiterführend zu den Ambivalenzen zwischen Aktivität und Passivität die Ausführungen Zygmunt Baumans in *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit* (vgl. Bauman 2008), Byun-Chul Han zur *Transparenzgesellschaft* (vgl. Han 2012) sowie Paul Virilio zum *Rasenden Stillstand* (vgl. Virilio 2002).

Anne Bonfert (Universität Hildesheim) und
Hanna Voss (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

»Outside of Your Day-to-Day Comfort Zone«

**An Interview with Ant Hampton on *The Thing –
An Automatic Workshop in Everyday Disruption***

The Thing – An Automatic Workshop in Everyday Disruption is an unsupervised workshop in four sessions for eight to twelve people. Created by Ant Hampton and Christophe Meierhans, *The Thing* is designed to elicit proactive behaviour from its participants, triggered merely by the contents of a suitcase. Any action taken by the participants will however always involve at least one other person. In light of global problems such as environmental damage and the sense of powerlessness individuals feel when faced with them, the workshop provides the participants with the stimulus to reach out, to leave their comfort zone.

Hanna Voss: As a first but by no means simple question, in order to get an idea of what drives you as an artist: What are you interested in when creating art?

Ant Hampton: That's a big question of course, but I think that I am both dedicated and addicted to liveness. I am interested in what you can only do live. If you can do something better with a film or a book, then it really is better to do that. In making theatre it quickly became clear to me that it's kind of a fool's game, in the sense that you spend all your time and money making work and once the explosion is over, that's it. If you're lucky, you might have quality photographs or maybe a video, but they're not really of much use to anyone.

Anne Bonfert: Looking at your artistic biography of the past twenty years or so, 2007 marks a turning point. In 1998, you and Silvia

Mercuriali founded the performance company Rotozaza. You were working with many different artists at the time and, in a series of scenic arrangements, you explored the use of instructions given to unrehearsed and often non-professional performers via headphones. While those productions were generally presented in front of an audience, in 2007 Rotozaza developed *Etiquette* – a performance for two people which takes place in coffee shops and which is still performed in sixteen languages around the world. This production marked the beginning of your work on more intimate arrangements for only a few people, often only two, performing for themselves. So, there was no longer a non-performing audience watching. This was your first so-called Autoteatro-performance. Can you please describe what the term means in a little more detail?

Ant Hampton: Ten years ago, when we made *Etiquette* and first started using the term ›Autoteatro‹, it was mostly to set our work apart both from other people's – Janet Cardiff's for example – and from formats like audio-walks which I often found inspiring but also considered fundamentally different. The idea of Autoteatro didn't appear out of the blue, however. In fact, it had a long development. In 1999, I was invited to create something for a festival in Paris, I was in my early twenties and only just starting out. I didn't know what to do exactly, but, I had a kind of intuitive urge to work with a friend of mine in Paris, Henri Taïb: I liked the idea of seeing him on stage somehow. But he wasn't an actor at all – he had never done anything on stage and I knew he wouldn't want to accept the responsibility of rehearsing and guaranteeing a performance. Then I thought that perhaps if I just asked him to follow instructions live, with no rehearsal at all, in front of an audience who understands that he's discovering everything at the same time as them, then maybe that could be interesting. We called the show *Bloke*. Right from the start we decided to record all the instructions, so nothing was live on the constructed side; it was all completely fixed. The only variable was this human reaction to the instructions. Which meant that once we had made the piece we could try it with other people, which we did and also carried on doing. It took me a while to realise that there was a practice to explore there, not just a single show.

Hanna Voss: You began working independently from Rotozaza in 2009. Since then, you have realised a number of Autoteatro-performances in collaboration with other artists. *The Thing – An Automatic Workshop in Everyday Disruption* is your first work with Christophe Meierhans who, incidentally, was also a guest at the two previous AUAWIRLEBEN festivals. The world premiere of *The Thing* was in December 2016 in Reykjavík, the French language premiere was in Paris in April 2017, and now the German language premiere is in Bern. The following description is from the AUAWIRLEBEN festival website. It reads: »*The Thing* is both a theatre performance and a workshop. There are no actors but all those present are participants who follow a prefabricated script. In four episodes they try to play another version of themselves« (AUAWIRLEBEN 2017).¹ Could you please tell us something about the concept and how this idea came up?

Ant Hampton: The idea of the workshop originated in Brussels talking with Christopher about a piece I've made called *Someone else* (2015) which essentially encourages the audience to go out in the city and have a conversation with somebody they wouldn't normally speak to. The resulting experience would, I felt, be more interesting than anything I could come up with as an artist just then. So the piece was essentially a challenge, a suggestion: »Why not do this thing?« But it's also possible to think about it as a work of art in the sense that it gives you a kind of legitimacy to act differently and to experience something out of your day-to-day-reality or comfort zone. Christophe and I spoke about this a lot and he suggested that there are surely many other things one could do which would constitute the same kind of ›norm-breaking‹, both for yourself and for the world outside yourself. *The Thing* – your Thing, whatever that turns out to be – does not happen within the workshop. The workshop positions you at the end of it, ›ready to jump‹. That's something you understand halfway through the workshop when you open a box file and read some handwritten pledges by people from other cities, other countries even, who have finished the workshop and write about what they intend to do. They are like ›Things-in-progress‹. We call that folder ›the Book of Things‹. These pledges of intended Things are anonymous and of course very

personal, but they are signed with a phone number, and at the end of the second episode, having read quite a number of them, the group decides on three people to call. There is a phone in the suitcase, so you then call people who have finished the workshop in other cities, in other countries, time-zones etc. These people then suddenly get a call from someone in the workshop saying: »So, have you done this Thing yet? How did it go? Are you still thinking about it? Do you have any advice for us here right now?« So, there is a double jump in time: Not only do you understand the full arc of the piece from where you are to the end of the workshop, and how it finishes. You also realise that the workshop doesn't really ›end‹ and that there is a sustained accountability due to the prospect that, at some point in time, you may receive a phone call like this. This also gives a sense of solidarity. Everyone is in it together, a kind of intimate and growing movement.

Anne Bonfert: How did you develop this workshop? Did you participate in the workshop yourself to try it out? How do you get feedback about the dramaturgy and dynamic of the workshop?

Ant Hampton: We've gone through about two years of testing with different student groups and art academies. We've always had to say: »We are very sorry, it should normally be automated, but we are going to be here, pretending that we are not here, taking notes for four days in silence and then having feedback lessons at the end.« Here in Bern is more or less the real premiere because it will be the first time that neither of us is in the room.

Anne Bonfert: What kind of opportunities arise from being a participant?

Ant Hampton: I can only speak for myself. In conferences such as these, there are often these plastic bottles and plastic glasses. Everyone knows the problem of plastic in the world. But even in a place like Switzerland, even here there is this profusion of plastic, and among the people and institutions who apparently know best. I might want to say: »Enough! From now on, we'll have glass bottles and actual glasses and

wash up afterwards.« But of course this is the kind of thing we don't do. The workshop asks first of all, why on earth not? And secondly, what would be the best way of actually taking that leap? What would ›best‹ be? A way that wouldn't just make a point but which would be effective, beautiful on its own terms, maybe even viral?

Hanna Voss: As a last question, could you please tell us more about the political impact of *The Thing*?

Ant Hampton: The impact depends entirely on what the participants come up with. But in terms of what drove us to create *The Thing*, there's certainly an activist impulse. Broadly speaking, it seems the convergence of art and activism ends up falling between two camps: One involves long-term work with particular communities, which we have a lot of respect for, but that's not what we're doing here. The other often results in rather short-term interventions, single actions, one-offs. That often involves careful antagonism or disruption, but it can also embrace hope and optimism, as well as humour. I think that's more where we are with *The Thing*, certainly in terms of time anyway: there's a strong focus on what's waiting for you to be done, right now – where there's nothing stopping you on an organisational or financial level, just yourself. Things you can do to yourself. Things you can do to the world. Doing the Thing is about finding where those two cross over.

But we also try to avoid simple binaries; Christophe talks about “tri-lectics”, and in fact when the group works to develop criteria for the Thing, they end up with a triangle: the three points are DISRUPTIVE, INCLUSIVE and BEAUTIFUL. These terms can be as contradictory as they are complimentary. And each has a plethora of sub-terms for consideration, but when you're thinking about what your Thing might be, your thoughts end up pinging around this triangle from pole to pole, never allowing themselves to rest on one alone.

Notes

- 1 Vgl. AUAWIRLEBEN 2017. Translation from German into English by the authors.

References

AUAWIRLEBEN (2017): »The Thing – An Automatic Workshop«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2017/programm/the-thing-an-automatic-workshop> (letzter Zugriff: 1. 11. 2017).

»Liebes Publikum« – Vermittlungsformate im Gegenwartstheater

Das Repertoire an Vermittlungsformaten für diverse Publika zeitgenössischer Theaterformen ist variantenreich und kaum erforscht. Nach der Kulturwissenschaftlerin Geesche Wartemann besteht die Hauptfunktion von Theatervermittlung darin

Zuschauer für den sogenannten Ereignischarakter der Aufführung und ihren Beitrag zu diesem Wechselspiel Theater zu sensibilisieren und ihre Fähigkeiten der Wahrnehmung und Sinnzuschreibung zu erweitern. Erst unter diesen Voraussetzungen kann das dynamische Ereignis Aufführung und die damit verbundene Akteursrolle der Zuschauenden lustvoll erlebt und selbstbewusst gestaltet werden. (Wartemann 2003: 154)

Es soll dabei nicht ›gelehrt‹ werden, was Theater ist, sondern dessen Potenziale sollen zusammen mit den Zuschauer_innen untersucht und reflektiert werden. In Theatervermittlungsprojekten herrscht der Zustand eines organisierten Labors vor.

Einen kleinen Einblick in die Vielfalt von Kunstvermittlung bot das Internationale Theaterfestival Bümpliz-Bethlehem out+about, welches vom 3. bis 7. Mai 2017 als Spin-Off von AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern erstmals und einmalig im Berner Stadtteil Bümpliz-Bethlehem durchgeführt wurde.

Eine vergleichende Analyse der Formen der Vermittlungsarbeit von out+about erfolgt im vorliegenden Beitrag sowohl auf der Makroebene der Festivalorganisation als auch auf der Mikroebene des Kunstprojektes *RADIKANT b/*, welches als Teil des Festivalprogramms von Februar bis Ende Mai stattfand. Die Gesamtkonzeption des Festivals

out+about ist darauf ausgerichtet, zeitgenössisches Theater an ein ›neues‹ Publikum zu vermitteln.

Dass beim out+about ein anderes Publikum angesprochen werden soll als beim überregional etablierten AUAWIRLEBEN, wird bereits beim Vergleich der beiden Editorials klar, welche zusammen mit den beiden Festivalprogrammen im selben Programmheft publiziert worden sind: Während dasjenige für AUAWIRLEBEN in medias res geht und das Leitthema ›overexposure‹ erläutert, ist jenes für out+about als Brief an ein zukünftiges Festivalpublikum formuliert. Dieses erhält erste Hinweise zu Gegenwartstheater. Dabei werden sowohl die Formenvielfalt der Ästhetiken als auch die verschiedenen Rollen des Publikums betont: »Liebes Publikum [...]. Die Theaterabende kommen in ganz unterschiedlicher Gestalt daher. Mal schauen Sie dabei als Publikum zu, mal machen Sie die ganze Arbeit selbst« (AUAWIRLEBEN 2017b: 3).

Ebenfalls wird auf das Vorurteil angespielt, dass zeitgenössisches Theater nur etwas für ein ›gebildetes‹, ›trainiertes‹ Publikum sei, sich aber – zumindest in diesem Festivalformat – an ein demokratisches ›Alle‹ richte: »Und alle sind ganz ohne Übung im Theatergucken zu geniessen! Man braucht keine Insider-Informationen und keinen bestimmten kulturellen Hintergrund. [...] Theater für alle halt!« (ebd.).

In Berns Westen die Leidenschaft ›Theater‹ verbreiten

Abseits der in Berns Innenstadt lokalisierten Theaterszene findet am westlichen Rand der Bundesstadt das Festival mit dem illustrierenden Titel out+about statt. In den Kontrasten des Stadtteils Bümpliz-Bethlehem im Kreis VI liegt für die Leiterin beider Festivals, Nicolette Kretz, der besondere Reiz ein Theaterfestival durchzuführen (o. V. 2017a: 3). Etablierte Theaterhäuser mit regelmäßigem Spielbetrieb existieren im Kreis VI bisher nicht. »Bümpliz-Bethlehem ist ein spannendes Quartier, weil es sich am Entwickeln ist« (Rittmeyer 2017), so Kretz. ›Spannend‹, da es sich um einen Stadtteil mit einer heterogenen Bevölkerung handelt: Alteingesessene Bümplizer_innen leben neben hinzugezogenen Migrant_innen aus über 40 Nationen.

Von den vier Bezirken Bümpliz, Stöckacker, Bethlehem und Oberbotigen steht letzterer, ländlicher und vermögender, mit einem Ausländeranteil von 4%, den anderen mit bis zu 46% konträr gegenüber (vgl. Stadt Bern 2015: 5). Der Meltingpot spiegelt sich auch architektonisch wider: Nicht weit von traditionellen Berner Bürgerhäusern prägen graue Hochhäusersiedlungen aus den 1960er-Jahren das Landschaftsbild; günstiger Wohnraum und die Nähe zum Stadtzentrum vereinen sich (vgl. Fankhauser 2016: 2–3). Seit Anfang der 2000er-Jahre weitet sich der städtische Wohnraum aus und teure Neubauten ziehen eine jüngere, einkommensstärkere Generation an. Die Herausforderung für die Leiterin von out+about liegt darin, ein Festival für ein ihr unbekanntes und theaterfernes Publikum zu machen, welches wiederum mit AUAWIRLEBEN im Stadtzentrum nicht vertraut ist. Die Zielsetzung sei nicht primär gewesen, neue Zuschauer_innen für das AUAWIRLEBEN zu gewinnen, denn dieses hat ein treues Stammpublikum und ist stets gut besucht. »Aber wir finden es schade, dass es immer in etwa die gleichen Leute sind, die kommen« (o. V. 2017a: 3), so Kretz, die damit die Selbstreferentialität des Theaterapparats hinterfragt.

Die Anwohner_innen des Westkreis VI sollen »zeitgenössisches Theater entdecken, gerade solche, die in der Schule vielleicht nicht so gute Erfahrungen gemacht haben« (o. V. 2017b). ›Theaterferne‹ Leute zu erreichen, neue Zugänge zu schaffen sowie Neugierde zu wecken, was zeitgenössisches Theater sein kann, ist die Mission. Auf die Frage weshalb überhaupt Theater vermittelt werden soll, reagiert Kretz so:

Wenn ich beim Kiosk einen Kaugummi gekauft habe und immer mehr Fan davon werde, dann schlage ich einem Freund vor, ihn zu probieren. Ich habe das Gefühl, dass er ein besseres Leben hat, wenn er diesen Kaugummi versucht hat. So geht es mir mit Theater. Ich mache es extrem gern und finde, es bereichert mein Leben. Ich glaube nicht, dass ich ein besserer Mensch bin, weil ich Theater mache. Aber vielleicht macht Theater anderen auch Spass, sie wissen es nur noch nicht. (Kretz 2017)

Kretz illustriert mit ihrer Kaugummi-Metapher, wie sie mit dem Theaterfestival out+about ein Angebot schafft, um ihre Begeisterung für Theater zu teilen. Dahinter stecke der Anspruch der Vermittlung ihrer Leidenschaft für Theater und keinerlei sozioethischer Impetus.

Da es schwerer sei, Menschen für ein bestehendes Festival zu begeistern, sollte ein neues entstehen, mit eigener Identität sowie mit Projekten speziell geschaffen für und mit den Anwohner_innen des Kreis VI (vgl. Rittmeyer 2017).

Die Vermittlungsarbeit nimmt in der Gesamtausrichtung des neuen Festivals eine bedeutende Rolle ein. Diese erinnert an die Auffassung von Vermittlungskunst von Theaterwissenschaftler Gerd Taube. Die Kunst liege darin, bei den Publika bewusst zu machen, dass das Vergnügen an Theater erst in der Anstrengung des Entcodifizierens von Theaterzeichen während des Theatererlebnisses entsteht (vgl. Taube 2010:7). Die Aufgaben der Vermittlungsarbeit beschreibt er wie folgt:

Die Herausforderungen an die künstlerischen Praxen der Kunstvermittlung und der Zuschaukunst bestehen darin, bei jedem einzelnen Zuschauer die Lust und den Genuss am Erforschen und Entdecken, am Verknüpfen und Interpretieren zu stimulieren und wachzuhalten. (Taube 2010:7)

Diese Lust am Theater bei ›theaterfernen‹ Publika zu wecken, ist auch zentral für die Vermittlungsarbeit bei out+about.

Veranstaltungs- und Vermittlungsarten

Neben vier Gastspielen, einer Eigenproduktion mit Bümplizer_innen und zwei Konzerten wurde ein breites Vermittlungsprogramm kuratiert. Dieses bestand einerseits aus Stückeinführungen und Publikungsgesprächen, vergleichbar den Vermittlungsangeboten von Stadttheatern, andererseits aus alternativen Formaten: Bei dem Speed-Dating konnten die Zuschauenden mehrere Schweizer Theaterschaffende je sechs Minuten interviewen, bei den drei Vorträgen

von Theaterwissenschaftlerinnen mehr über Themen rund um zeitgenössisches Theater lernen und beim Abschlussgespräch mit dem Festivalteam über Gelungenes und Gescheitertes austauschen.

Kretz kündigt das Festival in der Lokalzeitung *Bümpfiz Woche* folgendermaßen an: »Die Gastspiele sind bestens geeignet für Leute, die mal gucken wollen, wie zeitgenössisches Theater so ist, sie brauchen keinerlei Insider-Wissen oder Vorkenntnisse« (o. V. 2017a: 3).

Auch die Vorträge der Theaterwissenschaftlerinnen zielten nicht darauf ab, Antworten zu liefern, was als Theater bezeichnet werden kann, sondern darauf, Anregungen zu bieten. Verschiedene Definitionen von Theater wurden vorgestellt und die Rolle der Zuschauer_innen historisch wie hinsichtlich der Bühnenarchitektur reflektiert sowie daraufhin zur Diskussion gestellt. Die Festivalleitung öffnete damit den Raum für ein möglichst breites Theaterverständnis, das an das Parallelitäts- und Kontinuitätsmodell des Berner Theaterwissenschaftlers Andreas Kotte erinnert, wonach unterschiedliche Theaterformen nebeneinander existierten und sich mit der Zeit kontinuierlich überlappen würden, statt abrupt aufzutauchen beziehungsweise zu verschwinden (vgl. Kotte 2005: 280–283).

Die Deklaration des eigenen Theaterbegriffs setzt Geesche Wartemann zentral für die gemeinsame Diskussion und Reflexion von Theater, um eine erfolgreiche Vermittlungsarbeit zu erreichen:

Formen und Ziele in der Vermittlung von Theater sind gebunden an den jeweiligen Theaterbegriff. Eine Vermittlung von Theater setzt deshalb die Fähigkeit zur Reflexion theoretischer Implikationen und historischer Bedingungen von Theaterkonzepten voraus. (Wartemann 2013: 159)

Diejenigen Vermittlungsangebote, die unmittelbar nach den einzelnen Aufführungen stattfanden, wurden rege besucht, bei den Zusatzveranstaltungen (Vorträge und Speed-Dating) hingegen nahmen nie mehr als fünf Personen teil. Darunter befanden sich auch Theaterwissenschaftler_innen, die nicht zum Zielpublikum gehörten. Das Angebot im Rahmen des Vermittlungsprogramms für eine theoretische Auseinandersetzung mit Theater, unabhängig von den konkreten

Inszenierungen, wurde demnach kaum wahrgenommen. Trotz vielfältiger Werbeaktionen im Vorfeld, wie Flyer-Wagen mit kostenlosem Kaffee, durch Kontaktaufnahmen mit Quartiervereinen und lokalen Fußballverbänden, Aktionen mit den Anwohner_innen, Pressearbeit sowie der regelmäßigen Streuung in diversen sozialen Medienplattformen, wurden nicht mehr Teilnehmer_innen für diese Formate angeworben. Möglicherweise war ein Grund für die wenigen Besucher_innen dieser Veranstaltungen die ungünstige zeitliche Programmierung. Beispielsweise fand mehr als eine Woche vor dem Festival an einem Montagabend der Vortrag »Zeitgenössisches Theater, was ist das?« statt (24. 4.), ein weiterer parallel zu einer Vorstellung am Samstagnachmittag (6. 5.) und der dritte erst während AUAWIRLEBEN und zudem nicht in Bümpliz, sondern an der Universität Bern (18. 5.).

Mit einem für Schweizer Verhältnisse moderaten Angebot von 13 Franken pro Aufführung, »tiefer als ein Kinoeintritt oder eine DVD!« (AUAWIRLEBEN 2017b: 3), sollte es auch einkommensschwächeren Personen ermöglicht werden, am Festival teilzunehmen. Im Abschlussgespräch mit dem Festivalteam lobten die teilnehmenden Zuschauer_innen das Begleitprogramm als Plattform des Austausches und als Möglichkeit zur Verarbeitung des Gesehenen und Erlebten. Auch die Auswahl der Inszenierungen und die gemeinschaftsbezogenen Aktionen in den Produktionen hätten sowohl in thematischer als auch in formeller Hinsicht ein breites Publikum angesprochen.

Selten bis nie fungierten bei out+about mit theatralen Formen bespielte Orte und Räumlichkeiten als Theaterhäuser. Die Spielorte passten inhaltlich und formal zu den Stücken (›site specific theatre‹) mit Fokus auf das Quartier Bümpliz (Gaststätte Sternensaal, Jugendzentrum Chleehus und Schloss Bümpliz). Es vollzog sich eine Ablösung von Theater als institutionelle und räumliche Fixierung durch eine neue Aufladung des Ortes. Die Spielorte erhielten eine zusätzliche Bedeutung und Funktionalität, indem sie mit den während out+about gemachten Theatererfahrungen assoziiert wurden. Die Flexibilität von Theater(räumen) war eine der Wechselwirkungen, die das Satellitenfestival out+about erreichte.

Dass die Mobilisierung von Zuschauenden als eine Tendenz in den heterogenen gegenwärtigen Theaterformen zu beobachten ist,

bekräftigt der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi in seinem Beitrag »Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis« (Primavesi 2008). Zuschauende würden immer häufiger in Bewegung gesetzt, mit ihrer eigenen Präsenz konfrontiert und in ihrer Rolle befragt (vgl. Primavesi 2008: 85). Der Prozess des Sehens und die Organisation des Blicks sei in derartigen Formaten zentral. Der Fokus liege auf der Situation der Zuschauenden, welche auf das Diskontinuierliche und Fragmentarische der eigenen Wahrnehmung zurückgeworfen würden (ebd.: 103). Den Zuschauenden werde dabei die Aufgabe zugewiesen, das häufig nicht-narrativ gestaltete Geschehen zu ordnen. Zudem bewegten sie sich zwischen verschiedenen Funktionen, die Primavesi mit »Voyeurismus«, »Teilnahme« und »Zeugenschaft« beschreibt (ebd.: 106). Dieses Spiel mit den Positionen ist auch bei den zum Festival out+about geladenen Produktionen zu beobachten, in denen das Publikum je nach Konzept mit einer neuen Rolle konfrontiert wurde.

RADIKANT b/ – Theaterlabor

Um die Arbeit des aus Fribourg stammenden Performancekünstlers Martin Schick analytisch fassen zu können, hilft der von Wilmar Sauter entwickelte Theaterbegriff des ›Ereignisses‹. Der Fokus soll weggerückt werden von der Inszenierung als starres Kunst- beziehungsweise Analyseprodukt und stattdessen die ihr inhärenten Kommunikationsprozesse hervorheben:

Als theoretischer Begriff ersetzt Ereignis ältere Auffassungen der Theateraufführung als Werk oder als Produkt, das einem Publikum angeboten wird. Im Gegensatz zu Werk und Produkt ist Ereignis eine dynamische Kategorie, die von einem gleichzeitigen und wechselseitigen Zusammenwirken von Akteuren und Zuschauern ausgeht. (Sauter 2005: 93)

Ein Großteil von Schicks bisheriger Arbeit zeichnet sich dadurch aus, dass nicht das Resultat, sondern der Prozess im Zentrum steht. Dies ist auch bei den im Rahmen von *RADIKANT b/* erarbeiteten



RADIKANT/ b: Kinderpolizei, *Martin Schick*
Foto: *Martin Schick*

Produktionen der Fall, welche zusammen mit nicht-professionellen Spieler_innen realisiert werden aber ohne einen Aufführungstermin zu kommunizieren: Sie sind plötzlich da und genauso schnell wieder verschwunden.

Gemäß der vorankündigenden Beschreibung der zehn Projekte im Programmheft wird darauf verzichtet, diese als ›Theaterarbeiten‹ zu beschreiben. Stattdessen wird auf den offenen Begriff »künstlerische Arbeiten« (AUAWIRLEBEN 2017b:4) zurückgegriffen, wenn auch im Editorial das Projekt mit dem Überbegriff »Theater« (vgl. ebd.:3) bezeichnet wird.

Martin Schick stellte in seinem zehnteiligen Projekt *RADIKANT b/* die Frage nach den Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum, indem er die Anwohner_innen des Kreis VI zu aktiven Mitspieler_innen werden ließ. Im Kern des Projektes standen die Fragen »Was macht der Stadtteil VI mit diesen künstlerischen Arbeiten?« und »Und was macht *RADIKANT b/* mit dem Stadtteil VI?« (ebd.:4).

Darum herum gliederten sich die zehn Teilprojekte, welche bereits an anderen Festivals oder als eigenständige Produktionen durchgeführt wurden, im Rahmen des out+about aber als Neukonzeption zusammengeführt und im Kreis VI mit neuen Kollaborationspartner_innen umgesetzt wurden. Die Bewohner_innen dieses Kreises wurden mittels der Ausschreibung eines Jobs beziehungsweise Künstlerresidenzen (*Praktikum* und *Nomad (Thinking) Residency*), Einladungen zu einem Apéro (*Kunst für Oberbottigen*) oder direktem Ansprechen auf öffentlichen Plätzen (*Haus der Arbeit*) zum Mitmachen aufgerufen und dadurch als Kommunikationspartner_innen direkt in den künstlerischen Prozess integriert.

Die einzelnen Projekte von *RADIKANT b/* sind mit und für verschiedene Bevölkerungsgruppen konzipiert wie Kinder (*Kinderpolizei*), Bewohner_innen von Altersheimen (*Omomoto*), Asylbewerber_innen (*Freedom of Movement*) oder Anwohner_innen eines spezifischen Viertels (*Theater Barter, Haus der Arbeit*). Die theatralen Interventionen fanden in unterschiedlichen öffentlichen Räumen wie dem multikulturellen Bethlehemer Tscharnergut-Platz, dem ländlichen Oberbottigen oder in privaten Wohnungen statt. Schick arbeitete dabei oft eng mit anderen Kunstschaffenden zusammen, welche – wie beispielsweise im Falle von *Omomoto* – die Regie und/oder Produktionsleitung übernahmen.

Das Publikum wird dabei von Schick mit Hilfe von Techniken und Strategien der gegenwärtigen Vermittlungsarbeit adressiert. Dabei wird auf die Suche nach neuen Theaterformen gegangen, zusammen Theater gestaltet und die Grenze zwischen Vermittlung und Kunstprodukten übertreten.

Wartemann argumentiert, dass die Voraussetzung für eine erfolgreiche Vermittlungsarbeit ist, dass das Publikum vom Festivalteam und den Kunstschaffenden nicht »defizitär bestimmt [wird], sondern mit seinen Fähigkeiten, Erwartungen und Bedürfnissen« (Wartemann 2013:155) ernst genommen wird. Ebenso, dass eine flache Hierarchie zwischen »Leitung und Teilnehmer« aufgebaut wird, denn die »besondere Qualität dieses Vermittlungsmodells« liegt »in der größeren Wechselseitigkeit« (ebd.:157). Darin besteht der Unterschied zu traditionelleren Formen der Theatervermittlung und deren Interesse:

Theatervermittlung zielt traditionell auf die Qualifikation von Zuschauern und nichtprofessionellen Spielern im Sinne einer Erziehung zur Kunst und in einer stärker praxisorientierten Variante zur Erziehung durch Kunst. (ebd.:156)

Dieses Vorgehen entspricht der Tendenz, Theater zu reflektieren, indem es in der Gemeinschaft gestaltet wird. Die Theatermacher_innen befinden sich an einer Schnittstelle zwischen Lektion und Labor, im Gegensatz zu früheren Vermittlungsformen, in denen

Vermittler als Experten des Theaters auf[treten], die weniger theaterversierte, meist jüngere Menschen zum Theater hinführen. Das Theaterlabor versteht sich hingegen selbst als Forschungsvorhaben und möchte das Theater aus den jeweiligen Bedingungen und Kontexten neu entwickeln. (ebd.:157)

Das speziell für out+about konzipierte Projekt *RADIKANT b/* von Martin Schick lässt sich entsprechend in Wartemanns Konzept des Theaterlabors eingliedern, da in seinen Projekten der Versuch unternommen wird, Theater neu zu entwickeln und den Ereignischarakter der Kunstform zentral zu setzen.

Die Abschlusspräsentation der Projekte erfolgte in der abendfüllenden Veranstaltung *x/ made for Bümpliz-Bethlehem*, welche im Sternensaal in Bümpliz durchgeführt wurde. Schick führte während des Abends eine außergewöhnliche Art der Live-Regie: Von den Zuschauern unbeobachtet saß er oben auf dem Balkon und ließ den live von ihm verfassten Text für die Moderationen auf eine über den Köpfen des Publikums befestigten Leinwand projizieren, den die Sprecher_innen von der Bühne aus ablesen konnten. Die Präsentationen folgten einer Nummerndramaturgie, bei welcher die einzelnen Teilprojekte von einem Leitungsmitglied oder einem Mitwirkenden für das Publikum erst zusammengefasst und dann Teile daraus szenisch wiedergegeben wurden. Die *Kinderpolizei* rückte beispielsweise erneut aus und verteilte eine Buße für Unfreundlichkeit an Schicks Praktikant Jonas Schmidt, Fotos vom *Haus der Arbeit* wurden gezeigt, die Clowns in Residence traten mit einem Ausschnitt ihres gemeinsamen Projektes

auf, die finale Version des im Rahmen des Projekts *Omomoto* entstandenen Fluchtfilms wurde im Beisein der Akteurinnen und der Regisseurin gezeigt etc. Nach dieser rund dreistündigen Projektpräsentation spielte die im Kreis VI angesiedelte Countryband Texasbound ein Konzert.

Lediglich die Schlusspräsentation von *RADIKANT b/* kann – wenn überhaupt – als traditionelle Theatersituation mit einem in zwei Gruppen geteilten Raum, bestehend aus Agierenden und Publikum, bezeichnet werden. Dadurch aber, dass wiederholt Zuschauer_innen auf die Bühne traten beziehungsweise die Darsteller_innen von der Bühne in den Zuschauerraum wechselten, ist auch hier die durch die Rampe symbolisierte Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum durchlässig.

Zudem wurden im Rahmen der Präsentation im Sternensaal die Theaterkonvention des stillen, auf die Aufgabe der Rezeption reduzierten Publikums gebrochen: Im Saal befanden sich Hunde, einige Zuschauer_innen filmten und fotografierten während der Aufführung und nahmen Essen und Trinken zu sich. Selbst nach Beginn des »grossen performativen Event[s]« (AUAWIRLEBEN 2017b) wurden Besucher_innen eingelassen, einzelne setzten ihre Unterhaltungen auch während der Aufführungen fort oder gingen im Raum umher. Hier sah man nicht professionellen Schauspieler_innen zu, sondern den eigenen Freund_innen und Bekannten, die ihre Projekte vorstellten – die meisten Zuschauer_innen waren lediglich für eines dieser Projekte gekommen.

Die zusammengefassten Präsentationen am Abschlussabend im Sternensaal lassen sich folglich nicht als Produktionsschau beschreiben, sondern stellt eine speziell für diesen Abend inszenierte Version der Projekte dar, die nur einen Bruchteil der Arbeit zu zeigen vermögen.

Publikumsadressierung und -dialoge

Führt man die erwähnten Punkte zusammen (wie die Zusammenarbeit mit nicht-professionellen Spieler_innen, die konzeptuelle Fokussierung auf den Erarbeitungsprozess sowie die Hervorhebung des Kunstcharakters der Projekte), so zeigt sich, dass *RADIKANT b/*

an der Schwelle zwischen Theater und Vermittlungsarbeit platziert ist. Im Zentrum von Schicks Arbeit steht weder der Versuch, mehr Zuschauer_innen für das Festival oder Theater zu gewinnen, noch der Anspruch, die Vor- beziehungsweise Nachbearbeitung eines Theaterereignisses als Form der Vermittlung zu etablieren. Vielmehr geht es ihm darum, die Möglichkeiten, Bedingungen und Schranken dieser Kunstform zu erforschen. Was macht Theater mit uns und was machen wir mit ihm? Die Arbeitsweise von Schick, welche die Grundkonzeption des Theaterfestivals widerspiegelt, zeigt die Möglichkeiten auf, die Vermittlungsarbeit für das Gegenwartstheater eröffnet:

Vermittlung am Theater soll auch in Zukunft auf möglichst vielfältige Weise möglichst vielen den Zugang zu den hier praktizierten Theaterkünsten eröffnen. Umgekehrt kann das Theater eine Zeitgenossenschaft und künstlerische Innovation im Austausch mit jungen und allen anderen mit Theater nicht vertrauten Menschen gewinnen. (Wartemann 2013: 158)

Genauso wie Schicks Projekt weist die Organisation von einem Theaterfestival außerhalb des Kulturzentrums seiner Stadt Züge einer Laborsituation auf: Das Projekt adressiert Bewohner_innen eines Viertels und wird mit und durch sie realisiert. Die Ergebnisse dieser Experimente sind im Vornherein noch unbestimmt, was für die Beteiligten aber nicht so sehr Risiko bedeutet, als vielmehr unbekannte künstlerische Freiheiten bietet.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2017a): Theaterfestival Bern, 11.–21. 5. 2017. Programmheft.
 AUAWIRLEBEN (2017b): out+about. Internationales Theaterfestival Bümpliz-Bethlehem, 3.–11. 5. 2017. Programmheft.
 Deck, Jan (2008): »Zur Einleitung. Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 9–20.

- Fankhauser, Claude (2016): »Bern West«, in: Puntas Bernet, Daniel (Hg.): *Reportagen. Sonderausgabe. Zu Besuch in Bümpliz-Bethlehem*, Zollikon: Puntas Reportagen AG, S. 2–3.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 280–283.
- Kretz, Nicolette (2017): *Gespräch mit der Festivalleitung*, Transkription der Audiodatei vom 17. 5. 2017 im Rahmen des Doktorierenden-Workshops von »itw : im dialog – Publikum im Gegenwartstheater« in Bern, Privatchiv F. B./C. H.
- o. V. (2017)a: Warum Theater in Bümpliz?, in: *Bümpliz Woche*, 2. 2. 2017.
- o. V. (2017)b: »Bümpliz-Bethlehem statt Dampfzentrale«, auf: <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/buempliz-bethlehem-statt-dampfzentrale> (letzter Zugriff: 11. 5. 2017).
- Primavesi, Patrick (2008): »Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 85–106.
- Rittmeyer, Lena: »Wo die wilden Ideen keimen«, auf: <https://www.derbund.ch/kultur/berner-woche/Wo-die-wilden-Ideen-keimen-/story/29689632> (letzter Zugriff: 16. 10. 2017).
- Sauter, Willmar (2005): »Ereignis«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 92–94.
- Stadt Bern (2015): *Statistik Stadt Bern. Die Wohnbevölkerung der Stadt Bern 2014*, auf: http://www.bern.ch/mediencenter/medienmitteilungen/aktuell_sta/stadt-bern-erneutes-bevoelkerungswachstum-im-jahr-2014/downloads/Bericht%20Wohnbevoelkerung%202014.pdf/download (letzter Zugriff: 11. 5. 2017).
- Taube, Gerd (2010): »Der kompetente Zuschauer«, in: Theater an der Parkaue (Hg.): *Dokumentation zur Konferenz Kunstvermittlung als künstlerische Praxis*, auf: http://www.parkaue.de/media/file/projekte/theaterpaedagogik/Dokumentation_Konferenz_Kunstvermittlung.pdf (letzter Zugriff: 11. 5. 2017).
- Wartemann, Gesche (2013): »Zwischen Lektion und Labor. Perspektiven der Vermittlung am Theater«, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, Bielefeld: transcript, S. 153–162.

Lust auf Nachhaltigkeit

Ein Gespräch mit Nicolette Kretz, Leiterin des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern und des Internationalen Theaterfestivals Bümpliz-Bethlehem out+about

Diskussionsteilnehmer_in: Nicolette Kretz, könnten Sie uns kurz erzählen, seit wann Sie kuratieren und für welche Festivals Sie bisher gearbeitet haben?

Nicolette Kretz: Ich habe am Institut für Theaterwissenschaft in Bern studiert und war bereits während des Studiums auch immer in der Theaterpraxis aktiv: einerseits im Studententheater, andererseits als Slam-Poetin, als Spoken Word Artist. Als ich noch Studentin war, fragte mich AUAWIRLEBEN an, ob ich eine Soap Opera schreiben würde, die während des Festivals jeden Abend im Festivalzentrum eine Viertelstunde lang gespielt werden sollte. Leider wurde dieses Projekt nicht finanziert. Da somit ein Programm für das Festivalzentrum fehlte, kam die Idee auf, ich könnte für dieses eine Reihe aus Spoken-Word-Performances kuratieren. Im Jahr darauf war ich nochmals für das Rahmenprogramm zuständig. Zeitgleich wurde die Stelle der Dramaturgin frei und die Leiterin Beatrix Bühler bot mir an, als Dramaturgin und Organisatorin beim Festival einzusteigen. So arbeitete ich von 2008 bis 2012, parallel zu meiner Promotion am ITW Bern, in dieser Position bei AUAWIRLEBEN. 2013 und 2014 konnte ich dann als Co-Leiterin an der Seite von Beatrix Bühler agieren. Als Trix Bühler 2014 starb, übernahm ich die Alleinleitung. Ich denke, es war gut für das Festival, dass die Stelle nach Trix Tod nicht neu ausgeschrieben werden musste, und stattdessen durch mich als Leiterin eine gewisse Kontinuität gewährleistet werden konnte. Trix war von Beginn an bei AUAWIRLEBEN dabei und hat das Festival über 35 Jahre lang geprägt. AUA ohne Trix war für viele gar nicht vorstellbar.

Diskussionsteilnehmer_in: Ist es in der Schweiz üblich, dass es im Festivalbetrieb eine derartige Kontinuität gibt?

Nicolette Kretz: Nein, die Leitungen für Festivals und Theaterhäuser werden meistens ausgeschrieben.

Diskussionsteilnehmer_in: Würden Sie sagen, dass sich die Bedingungen des Kuratierens in den letzten fünf Jahren stark verändert haben?

Nicolette Kretz: Das ist schwierig zu beantworten. Ich beobachte in jüngerer Zeit einen verstärkten Diskurs ums Kuratieren. Mittlerweile gibt es ja sogar Ausbildungsmodule zum Kuratieren in den Performing Arts. Ich glaube, man kann den Beruf ohnedies nur ausüben, wenn man permanent Selbstreflexion betreibt, sich selbst und sein Tun immer wieder hinterfragt.

Diskussionsteilnehmer_in: Würden Sie sagen, eine Ausbildung zur Kuratorin ist eigentlich nicht besonders sinnvoll?

Nicolette Kretz: Es kommt darauf an, wie diese Ausbildung aussieht. Ich hatte 2011 das Glück, Teilnehmerin eines Workshops zu sein, den die Organisation FIT – Festivals in Transition angeboten hat. FIT war damals ein Netzwerk von acht Festivals in Europa, das für zwanzig ›young festival makers‹ aus ganz Europa diesen Workshop organisierte. Wir waren während eines Jahres auf allen acht Festivals und haben begleitend einen Workshop über das Kuratieren besucht. Für mich war diese Erfahrung sehr hilfreich, weil ich mir dadurch ein großes eigenes Netzwerk aufbauen konnte. Ein wichtiger Teil des Jobs sind gerade informelle Netzwerke.

Diskussionsteilnehmer_in: AUAWIRLEBEN gehört zu den Festivals, die eine thematische Schwerpunktsetzung haben. Was sind die Gründe dafür?

Nicolette Kretz: Ich weiß, dass es Leute gibt, die solche Setzungen nicht mögen. Ich bin aber sehr überzeugt davon. Denn ich wüsste nicht, wie

ich ein Festival in dieser Stadt programmieren sollte ohne thematische Rahmung. Wir sind nicht das Berliner oder Schweizer Theatertreffen, wir wollen kein Best-of machen. Bern ist auch eine zu kleine Stadt, um ein Festival anhand eines formalen Kriteriums zu kuratieren. Die Themensetzung gibt uns inhaltliche Leitplanken beim Programmieren, aber erlaubt uns, eine sehr große formale Bandbreite anzubieten.

Diskussionsteilnehmer_in: Wie bildet sich im Kuratieren ein solcher Themenschwerpunkt heraus? Könnten Sie erklären, wie dieses übergeordnete Thema gefunden wird?

Nicolette Kretz: Meine Dramaturgin und ich verfassen zu allen gesehene Aufführungen schriftliche Berichte, in denen wir jeder Aufführung mehrere thematische Etiketts zuweisen. Sobald wir bereits einige Stücke für die nächste Festivalausgabe in die engere Wahl gezogen haben, versuchen wir, einen gemeinsamen thematischen Nenner zu finden. Das sind dann oft noch große Schlagworte wie Liebe, Gewalt, Krieg. Ab diesem Zeitpunkt suchen wir bereits spezifischere Produktionen, die unter unser Schlagwort subsumiert werden könnten. In der zweiten Hälfte des Programmierens schärfen wir das Thema, während wir weitere Produktionen einladen. Zum Schluss kreieren wir den ›Code‹, unseren Slogan für die jeweilige Festivalausgabe, der im besten Fall eine gewisse Ambivalenz hat. Danach geben wir den Code erstmal ohne Erklärung dem Grafiker, der daraufhin einen ersten Vorschlag für die jährlich wechselnde Grafik macht. Dieser Prozess gibt dem Code dann wiederum eine leicht veränderte Färbung.

Diskussionsteilnehmer_in: Mir fällt auf, dass bei AUAWIRLEBEN mittlerweile nicht-textbasierte Formen dominieren.

Nicolette Kretz: Ja, dieser Eindruck ist richtig, wenn Sie mit Text Dramatik meinen. Aber wir haben auch immer wieder Platz für Gegenwartsdramatik. 2016 zeigten wir zum Beispiel *Und dann kam Mirna*, ein Stück von Sybille Berg in der Inszenierung des Maxim Gorki Theaters. Ich selbst mag Aufführungen, eigentlich immer dann, wenn ich das Gefühl habe, dass da jemand steht, der oder die mir wirklich etwas

zu sagen hat. Oft spüre ich das eher bei performativen Formen, weil da jemand sein oder ihr eigenes Anliegen vertritt. Aber es ist bei Drameninszenierungen natürlich sehr wohl auch möglich.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich würde gerne noch etwas über das dem AUAWIRLEBEN vorgelagerte Festival out+about erfahren, das dieses Jahr erstmals stattgefunden hat.

Nicolette Kretz: Der Ausgangspunkt war, dass wir bei AUAWIRLEBEN immer auch Produktionen zeigen, die man gut ohne irgendwelche Vorkenntnisse genießen kann, sprich: Man braucht keine universitäre Bildung, muss nicht ins Gymnasium gegangen sein, muss auch nicht über Seherfahrungen im Theater verfügen. *The Money* wäre ein gutes Beispiel dafür. Für *The Money* muss man wissen, was Geld ist, und man muss mit Leuten diskutieren können. Man muss nicht wissen, wie Geld, die Banken oder virtuelles Geld funktionieren. Man braucht auch kein philosophisches Hintergrundwissen. Bei solchen Produktionen finde ich es immer ein bisschen schade, dass der Kreis der Leute, die das sehen, ziemlich klein ist, dass das Publikum sich letztlich aus versierten Theatergänger_innen zusammensetzt.

Wir haben out+about nicht ins Leben gerufen, weil wir mehr Zuschauer_innen bräuchten. Bei der letzten Ausgabe von AUAWIRLEBEN im Jahr 2016 hatten wir eine Auslastung von über 90 Prozent. Wir würden aber dennoch gerne ein neues Publikum ansprechen. Bei AUAWIRLEBEN versuchen wir bereits seit Jahren, die Zugänglichkeit niederschwelliger zu gestalten. Wir überlegen immer wieder: Weshalb kommt jemand nicht zu uns? Ein Grund kann sein, dass jemand einfach nicht ins Theater gehen will. Das ist völlig okay. Ein Grund kann aber auch sein, dass jemand Kinder hat und immer einen Babysitter suchen muss. Deshalb haben wir jetzt einen Kinderhüte-Dienst angeboten. Oder ein Grund kann sein, dass jemand Lautsprache nicht versteht, deshalb lassen wir einige Aufführungen in Gebärdensprache übersetzen. Ein Grund ist vielleicht, dass jemand nicht gewohnt ist, bestimmte Theaterorte zu besuchen. Wir wollten deshalb herausfinden, was passiert, wenn wir Aufführungen an Orten zeigen, die nicht ganz klar als Theater konnotiert sind und somit keiner bestimmten

Szene zuzuweisen sind. Was passiert, wenn wir mit unseren Produktionen dorthin gehen, wo viele Leute wohnen, die nicht zu AUAWIRLEBEN in die Innenstadt kämen?

Diskussionsteilnehmer_in: Warum Bümpliz und Bethlehem?

Nicolette Kretz: Der Stadtteil VI ist in Bern der Stadtteil mit dem höchsten Ausländeranteil. Bis vor 100 Jahren war Bümpliz eine selbstständige Gemeinde, die aus finanziellen Gründen von der Stadt eingemeindet wurde. Bern konnte expandieren, und es wurden große Hochhäuser für die vielen Zuwandernden gebaut. Seit den 1960er-Jahren waren das oft Migrant_innen: erst Italiener_innen und Spanier_innen, später Tamil_innen, heute Menschen aus ganz vielen Staaten.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich bin etwas skeptisch, was das Beglücken des sogenannten theaterfernen Publikums betrifft.

Nicolette Kretz: Eine gewisse Skepsis begleitete auch uns während der Arbeit an out+about, und das ist gut so. Man muss wissen: Bümpliz und Bethlehem ging es auch ohne out+about ganz gut. Die dortige Bevölkerung wacht ja nicht jeden Morgen auf und denkt: Hätten wir hier doch bloß zeitgenössisches Theater! Aber das heißt ja nicht, dass wir nicht trotzdem ein paar Leute mit unseren Produktionen erfreuen können. Man muss auch sagen, dass unser Zielpublikum jetzt nicht gerade zum Beispiel die Leute in der lokalen Asylunterkunft waren. Es muss nicht immer das theaterfernste Publikum sein, das man versucht, ins Theater zu holen. Es gibt ja eine ganze Bandbreite von Nicht-Theatergänger_innen.

Diskussionsteilnehmer_in: Wir haben überlegt, wie Vermittlung heute aussehen kann. Funktioniert diese mittlerweile eher über Partizipation?

Nicolette Kretz: Wir haben bei out+about versucht, auf ganz vielen verschiedenen Schienen Vermittlung zu betreiben. Erstens haben wir Vermittlung eng angebunden an Produktionen, also in Form von

Einführungen und Publikumsgesprächen, zweitens haben wir versucht, das Phänomen Festival zu vermitteln. Was ist besonders an einem Festival als Kulturercheinung? Drittens haben wir versucht, zeitgenössisches Theater allgemein auf möglichst unterschiedliche Weisen zu vermitteln: mit Gesprächen, Vorträgen, Diskussionen. Da haben wir gemerkt, dass auch frontale, nicht-partizipative Formate wie Einführungen sehr beliebt sind.

Diskussionsteilnehmer_in: Wie haben Sie versucht, das Phänomen Festival zu vermitteln?

Nicolette Kretz: Wir, also das Kern-Team selbst, waren im Vorfeld von out+about vor Ort mit einer mobilen Kaffeebar unterwegs. Wir stellten uns damit an stark frequentierten Plätzen auf, haben den Leuten Kaffee angeboten und mit ihnen über Theater und über das Festival gesprochen. Wir sind auf die Leute zugegangen, haben unser Programmheft ausgeteilt und ihnen erklärt, was wir machen. Es war interessant zu sehen, worauf die Leute da reagierten. Oft horchten sie bei den Worten «Theater aus ganz Europa» auf. Kultur von außerhalb der Schweizer Grenzen scheint also zu interessieren. Andere interessierten sich eher für die Konzerte oder für die Bar im Festivalzentrum. Einige haben uns natürlich auch geantwortet, Theater sei nichts für sie. Da haben wir, wann immer möglich, nachgefragt, wieso sie dieser Meinung seien. Wir haben also wirklich versucht, mit den Menschen ins Gespräch zu kommen und nicht nur Werbung zu machen. Das ergab einige wirklich interessante Begegnungen!

Diskussionsteilnehmer_in: Welche Formate haben am besten funktioniert?

Nicolette Kretz: Wir nennen uns zwar Theaterfestival, haben aber erstens einen sehr weiten Theaterbegriff und beziehen zweitens immer auch andere Künste mit ein. Ein Format, das hervorragend besucht wurde, war das Familienkonzert einer Band aus der Türkei, das wir zusammen mit dem Konzertveranstalter bee-flat organisiert haben. Zudem haben wir eine Institution einbezogen, die migrantischen

Familien unterschiedliche Angebote vermittelt und zugänglich macht. Der große Theatersaal war für dieses Konzert am Sonntagnachmittag voll mit Familien, vom Kleinkind bis zur Großmutter. Das war wirklich ein sehr besonderes Erlebnis.

Ein weiteres wichtiges Projekt, *RADIKANT b*, stammt von Martin Schick. Er hat bereits vor dem Festival über mehrere Wochen zehn kleinere Projekte lanciert. Für jedes dieser kleineren Projekte hat er mit einer anderen Bevölkerungsgruppe gearbeitet. Einmal hat er mit Kindern eine Kinderpolizei organisiert, die ihre eigenen Gesetze formuliert und versucht hat, diese durchzusetzen. Ein Projekt war eine Flucht mit Bewohner_innen eines Altersheims. Bei einem anderen Projekt, *Fähnle!*, spannten Schick und sein Team eine Fähnchengirlande in einer möglichst geraden Linie durchs Viertel. Wenn ein Haus im Weg stand, klingelten sie und fragten, ob sie mit der Girlande durch die Wohnung gehen durften. Am letzten Tag von out+about gab es dann eine Begehung der Fähnchenstrecke mit dem Publikum. Diese Tour dauerte schließlich einen halben Tag, weil in den Wohnungen und Gärten immer wieder Kaffee und Kuchen oder Schnaps angeboten wurden und die Gastgeber_innen ins Geschichtenerzählen kamen, meist ganz ohne Zutun von Schick und seinem Team.

In diese kleineren Projekte waren natürlich sehr viele Leute involviert, wodurch diese mit dem Festival bekannt gemacht wurden. Martin Schick hat unglaubliche Arbeit geleistet. Denn wenn er zum Beispiel mit dieser Fähnchengirlande durch ein Haus gehen wollte, musste er natürlich jedes Mal erklären, wieso er das tun will und dass es da so ein Theaterfestival gibt und so weiter. Viele Menschen im Stadtteil VI sind so mit out+about in Berührung gekommen, auch wenn sie nicht in die Vorstellungen gegangen sind.

Diskussionsteilnehmer_in: out+about konnte über Mittel der Stadt Bern finanziert werden. War diese Finanzierung die Möglichkeit, etwas zu realisieren, was schon länger als Wunsch vorhanden war?

Nicolette Kretz: Ganz genau. Für die Durchführung von AUAWIRLEBEN sind wir dank eines Leistungsvertrages mit der Stadt finanziell und personell ausgestattet. Wir können jedoch mit diesen knappen

Mitteln nichts Zusätzliches bewältigen, was über den Leistungsvertrag hinausgeht, wie eben so ein kleineres Festival. Damit out+about ein Erfolg werden konnte, brauchte es einen Rieseneffort: aufwändige Projekte, den Kaffeewagen, intensive Medienarbeit, Zusammenarbeit mit Institutionen vor Ort. In Bern gibt es glücklicherweise die Möglichkeit, beim sogenannten Hauptstadtkultur-Kredit für solche Sonderprojekte substanzielle Beiträge zu beantragen. Diese Sondermittel werden von der Stadt Bern und dem Bundesamt für Kultur bereitgestellt.

Diskussionsteilnehmer_in: Wie sieht es mit der Nachhaltigkeit aus? Wird es auch im nächsten Jahr ein Festival in Bümpliz geben?

Nicolette Kretz: out+about wird es in der Form im nächsten Jahr nicht nochmal geben können, weil die Finanzierung aus dem Hauptstadtkultur-Kredit leider nicht für wiederkehrende Projekte vorgesehen ist. Was wir uns vorstellen könnten, ist, dass wir eine Spielstätte in Bümpliz und Bethlehem in Zukunft als eine Spielstätte von AUAWIRLEBEN bespielen. Wir würden also teilweise mit dem Festival aus der Innenstadt an die sogenannte Peripherie gehen. Ich hätte große Lust, im Stadtteil VI etwas Nachhaltiges zu etablieren.

Wider das System

Zur ›Nützlichkeit‹ von Benny Claessens *Hello Useless – For W and Friends*

Ob man ›useless‹ nun mit ›nutzlos‹ oder ›sinnlos‹ übersetzt, in beiden Fällen verweist dieses Wort im Titel der Performance *Hello Useless – For W and Friends* von und mit dem belgischen Theaterkünstler Benny Claessens auf ein entsprechendes Antonym, nämlich ›nützlich‹ oder ›sinnvoll‹ – und diese Verweisstruktur wird hier durch den Gestus der ›Begrüßung‹ des offenkundig ›Neuen‹ noch verstärkt. Im Genter Kunstzentrum CAMPO in Koproduktion mit dem Königlichen Niederländischen Theater (NTGent) entstanden, war diese Solo-Performance nach ihrer Premiere im März 2016 in verschiedenen ›alternativen‹ Spielstätten und im Rahmen von Festivals zu sehen: in Belgien (Antwerpen, Löwen), in den Niederlanden (Groningen), in Deutschland (Frankfurt am Main, Köln, Berlin) und zuletzt im Mai 2017 in der Schweiz beim AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern. Es ist eine Performance über das Aussteigen (»stopping«), die bedeutungslos sein möchte, ohne Worte, ohne Wissen und ohne Struktur, und die versucht, »to offer a moment to breathe and take the time to look at things again with fresh eyes« – so verspricht es zumindest der englische und für das Berner Gastspiel überwiegend wortwörtlich ins Deutsche übersetzte Ankündigungstext (vgl. CAMPO 2017; AUAWIRLEBEN 2017). In Bern wurde den Besucher_innen vonseiten des Festivals zudem eine Ankündigung in ›leichter Sprache‹ offeriert, die indikativischer formuliert und in ihrer Zuspitzung bemerkenswert ist, denn dort heißt es: »Dieses Stück entspricht nicht den Erwartungen, die man an ein Theaterstück hat. Benny versucht für einmal nicht, allen Zuschauer*innen zu gefallen. Stattdessen spielt er ein Stück ohne Bedeutung« (AUAWIRLEBEN 2017). Mit Normalitätserwartungen operierend und Form und Inhalt dabei ineinander

verschränkend, eröffnen die ›Paratexte‹ der Performance so in auffälliger Weise Dichotomien – nämlich nützlich/nutzlos, bedeutungsvoll/bedeutungslos oder strukturiert/unstrukturiert –, welche die Wahrnehmung der Performance potenziell beeinflussen. Hiervon ausgehend sei das gut einstündige Aufführungsgeschehen daher im Folgenden zunächst umrissen und die Performance dann im Hinblick auf das Thema ›Publikum im Gegenwartstheater‹ perspektiviert und auf ihre ›Nützlichkeit‹ hin diskutiert.¹

Während die Besucher_innen sich einen Sitzplatz auf der ansteigenden Tribüne des Schlachthaus Theater Bern suchen, befindet sich Benny Claessens bereits auf der weitgehend leeren Bühne; über ihm prangt in überdimensionalen, silbern-glitzernden Buchstaben das Wort »JOY«, beide Teile des Raumes sind hell erleuchtet. Claessens läuft betont ›privat‹ herum, trinkt etwas, prüft den bereitstehenden Laptop und fährt sich wiederholt durch die blonden Haare. Dann wendet er sich direkt an die Zuschauer_innen und erklärt ihnen zunächst den Titel der Performance: »Hello Useless« sei eine Antwort auf das Buch *Bonjour Tristesse*; er fragt daher, ob es jemand kenne und wovon es handle. Nach einer entsprechenden Erläuterung seitens einer Zuschauerin bedankt sich Claessens bei ihr, das sei sehr interessant, denn er habe das Buch selbst nicht gelesen – die Zuschauer_innen lachen.² Das »W« im zweiten Teil des Titels stehe für einen Theaterkritiker namens Walter H., der einem befreundeten Theaterkünstler gesagt beziehungsweise über ihn geschrieben habe, er solle aufhören, Theater zu machen. Da jedoch niemand jemand anderem zu sagen habe, was er machen solle – und erst recht kein weißer heterosexueller Mann –, sei diese Performance eine Demonstration dagegen. Es handle sich zwar um ein Solo, doch die Zuschauer_innen könnten später an einer Stelle ›partizipieren‹. Nicht nur diese letzte Formulierung, sondern auch die Bemerkung, dass man sich ›gemeinsam in einem Raum‹ befinde, sowie der im weiteren Verlauf der Performance geäußerte, fast schon ›stolze‹ Kommentar, dass dies jetzt eine ›Interaktion‹ gewesen sei (zuvor hatte er eine Zuschauerin ihr Befinden auf einer Skala von eins bis zehn einschätzen lassen), wirken dabei wie dem kleinen ›Theaterwissenschaftseinmaleins‹ entnommen. So gehört die im Kontext einer phänomenologischen Zugriffsweise

auf Theater etablierte Vorstellung von der Aufführung als durch die ›leibliche Kopräsenz‹ von Akteur_innen und Zuschauer_innen beziehungsweise Co-Akteur_innen gemeinsam hervorgebrachte heute zu den Grundlagen des Faches (vgl. Fischer-Lichte 2004; Roselt 2008), die in den letzten Jahren jedoch zunehmend durch sog. ›partizipative‹ Theaterformen herausgefordert wird. Zudem weist Claessens explizit darauf hin, dass an diesem Abend ja auch viele Theaterwissenschaftler_innen (wie auch »W« einer sei) im Publikum wären. Danach geht er durch den Bühnenraum und ›benennt‹ die ihn umgebenden Dinge, um den Zuschauer_innen glaubhaft zu machen, die theatersemiotische Grundannahme, dass Theaterzeichen immer ›Zeichen von Zeichen‹ sind und einen symbolischen Mehrwert haben, sei für die Dauer dieser Aufführung außer Kraft gesetzt. Regula Fuchs beschreibt dies in ihrer in der Schweizer Tageszeitung *Der Bund* erschienenen Rezension folgendermaßen:

Bei ihm [Claessens, H. V.] bedeuten die Dinge nichts anderes, als sie sind. Will heißen: Die Sitzecke mit weissen Plastikstühlen suggeriert nicht, dass es um Osteuropa geht oder um Menschen, die zu viel trinken. Die Kleider, die Claessens trägt, sind seine eigenen; auch das Mobiltelefon, mit dem er noch rasch ein Selfie macht. Das Holz in der Ecke liegt nur dort, weil man es sonst nirgendwo habe verstauen können. Und die riesigen glitzernden Lettern über der Bühne, die das Wort ›Joy‹ formen? Ein Restbestand aus dem Nachlass des verstorbenen Bühnenbildners Bert Neumann, quasi als Hommage. Die Rauchmaschine übrigens solle später für etwas Magie sorgen, wobei, das hätte er natürlich nicht verraten dürfen, prustet Claessens. (Fuchs 2017)³

Dieser ersten rund fünfzehnminütigen Sequenz folgt eine ganze Reihe verschiedener, mitunter abrupt wechselnder Szenen, die weit aus weniger ›textlastig‹ sind, sondern ihre Wirkung primär im Zusammenspiel von Musik, Körper, Licht, Bewegung und Nebel entfalten. Dabei wechseln sich virtuos und gefühlvoll vorgetragene Popsongs mit tänzerischen Folgen von Gesten und Bewegungen ab, die nur bedingt ›dechiffrierbar‹ oder kulturhistorisch zuordenbar sind und die überwiegend sehr ernsthaft und zugleich charmant präsentiert werden,

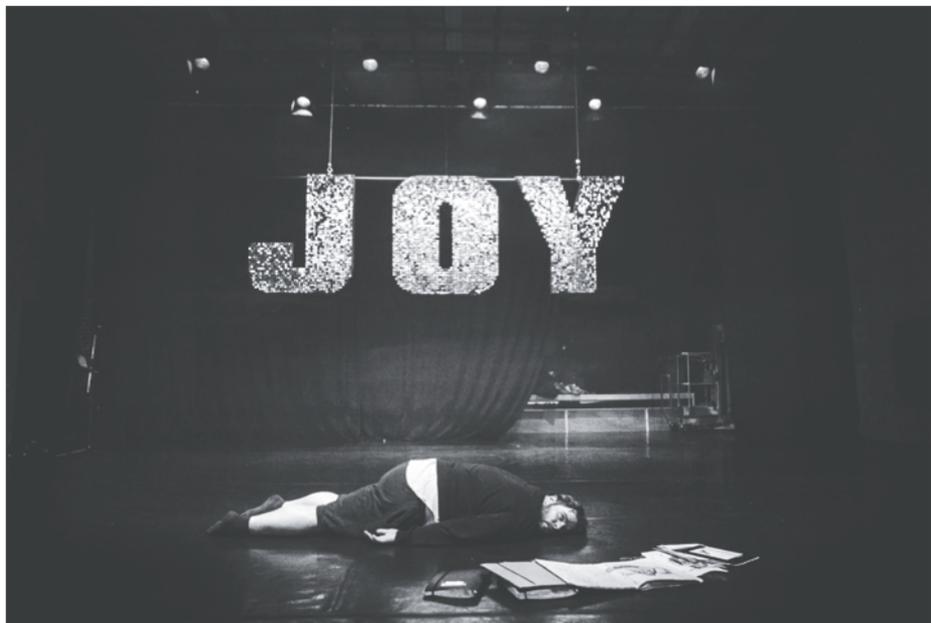
teilweise von Musik begleitet. In der Bewegung lässt Claessens, dabei einem Kinde gleich, auch einmal seine Hose kurz fallen oder zeigt seinen ›massigen‹ Bauch durch Hochziehen des Pullovers. Zudem gibt er zu einem bekannten Schlagersong eine unterhaltsame Cross-Genre-Playback-Einlage am Gartentisch, blättert am Boden sitzend in einem scheinbar selbst gebastelten Buch und mimt die dort abgebildeten Tiere nach oder kommentiert Kinderzeichnungen harsch, als ob es sich um Kunstwerke handle. In diesem Kontext trägt Claessens auch den folgenden, zwischen Gedicht, Parabel und Witz changierenden Text vor:

Letter to W | a nightingale and a crow in a singing contest | a pig walks by | they engage the pig to be the jury of the contest | the pig says okay | the nightingale sings | flawless | beautiful | the crow sings | squeaking and horrible | the pig says the crow wins and leaves | the nightingale cries | why are u crying the crow asks | are u crying because u didn't win | I am not crying because I didn't win | the nightingale answers | I am crying because I got judged by a pig. (CAMPO 2017)

Das mit der Beurteilung beauftragte Schwein urteilt hier also zunächst ›falsch‹ und gerät dann aufgrund seiner ›Person‹ selbst in die Kritik. Ihren hör- und spürbaren Reaktionen nach zu urteilen, fühlen sich die Zuschauer_innen von diesen kleinen Aktionen überwiegend gut unterhalten, während sie teilweise die in Plastik eingeschweißten Cracker essen, die Claessens zu Beginn der Performance verteilt hat. Als dieser gegen Mitte der Performance jedoch eine längere Zeit still und reglos mit dem Rücken zum Publikum auf dem Bühnenboden sitzt, werden die Zuschauer_innen zunehmend unruhig. Daraufhin dreht Claessens sich kurz um und ›erlaubt‹ ihnen zu reden, denn es dauere noch ein paar Minuten. Während dies von einigen sofort dankbar aufgegriffen und so manches Handy hervorgeholt wird, folgen die Zuschauer_innen seiner Aufforderung gegen Ende der Performance, die ›Sitze zu verlassen‹ und gemeinsam mit ihm auf der Bühne zu Musik im Kreis zu rennen, weitaus zögerlicher – gut die Hälfte widersetzt sich letztlich seiner wiederholt und lautstark geäußerten

Aufforderung. Wieder allein auf der Bühne kniet Claessens schließlich seitlich nieder, entblößt sich fast komplett und kriecht unendlich langsam von der linken zur rechten Bühnenseite. Ein einzelner Zuschauer beginnt in diese Stille hinein langanhaltend und laut zu klatschen, es kommt auf Deutsch zu einem kurzen Wortwechsel zwischen ihm und dem Performer, dann kriecht dieser jedoch langsam weiter; erst auf Claessens Zeichen hin, dass er nun fertig sei, kommt das Black.

Es kann somit zunächst festgehalten werden, dass die Performance ihr paratextuelles ›Versprechen‹ nur bedingt einlöst, da sie weder gänzlich wortlos, ›unwissend‹ oder strukturlos ist noch die Zuweisung von Bedeutung vollends kontrollieren kann, die aus phänomenologischer Sicht sowieso nur vom »Zwischen« von Bühne und Publikum her zu denken ist (vgl. Roselt 2008: 17). Instruktiv ist an *Hello Useless* im Hinblick auf das Thema ›Publikum im Gegenwartstheater‹ nun zum einen, dass im theaterwissenschaftlichen Diskurs zwar viel von der veränderten ›Rolle des Zuschauers‹ die Rede ist (vgl. u. a. Deck 2008), dabei jedoch normalerweise nicht zwischen nicht-professionellen und professionellen Zuschauer_innen unterschieden wird, zu denen neben Künstler_innen eben auch Wissenschaftler_innen und Kritiker_innen gehören. So hat allein die Anwesenheit der am ›Publikum‹ interessierten Theaterwissenschaftler_innen Claessens hier zu einer scherzhaften Thematisierung des Partizipationsdiskurses verleitet, die insofern nicht überinterpretiert werden sollte. Nicht nur im Sinne einer (hier nicht zu leistenden) Dekonstruktion tradierter idealisierter Betrachterperspektiven, sondern ganz grundsätzlich erscheint es daher aber als lohnenswert zu hinterfragen, inwiefern die professionellen Zuschauer_innen und deren Körper, Theorien, Diskurse und wissenschaftlichen wie journalistischen, mithin selbst künstlerischen Artefakte die Kunstproduktion und -rezeption beeinflussen.⁴ Was hat es beispielsweise für einen Effekt auf etwaige Zuschauer_innen, wenn Regula Fuchs in ihrer mit »Hallo Nutzlosigkeit? Hallo Freude!« überschriebenen Rezension zunächst differenziert beschreibt, dass Claessens hinsichtlich der ästhetischen Mittel »ein ganzes Potpourri des zeitgenössischen Theaters« einsetzt, dann aber fast schon erleichtert zu dem Schluss kommt: »Ergibt das Sinn? Nein. Muss es hier auch nicht« (Fuchs 2017)? Denn damit reproduziert sie letztlich einseitig die eingangs aufgezeigte



Hello Useless – for W and Friends, *Benny Claessens/Campo*
Foto: *Radovan Dranga*

dichotome Sichtweise auf ›Theater‹, obgleich genau diese von der Performance eigentlich thematisiert beziehungsweise unterlaufen wird. So ließe sich hier vielmehr die Frage anschließen, ob solche dichotomen und latent wertenden Kategorien überhaupt dazu geeignet sind, angemessen über Theater zu sprechen. Zum anderen bewegt sich Claessens Performance hinsichtlich der Raumsituation und Rollenaufteilung in Akteur_innen und Zuschauer_innen weitgehend im Rahmen des traditionellen Illusionstheaters, weshalb *Hello Useless* für eine Untersuchung des ›Publikums im Gegenwartstheater‹ zunächst ›unverdächtig‹ wäre – werden dabei doch zumeist offensichtlichere und ›ungewöhnlichere‹ Formen der Publikumsbeteiligung adressiert und die Notwendigkeit ›neuer‹ Methoden der Aufführungsanalyse nicht selten (strategisch) mit dem Aufkommen ›neuer‹ Theaterformen begründet (vgl. insb. und zugleich kritisch: Kolesch 2017). Doch gerade durch die formale Konventionalität verweist die Arbeit Claessens im Kontext des Festivals und des Symposiums auf die Bedeutung institutioneller Rahmungen und damit verbundener, je unterschiedlicher

und dementsprechend zu erforschender Publika und Erwartungshaltungen. So hat Claessens, der unter der Intendanz von Johans Simons von 2010 bis 2015 im Ensemble der Münchner Kammerspiele und danach in jenem des NTGent engagiert war, in einem Gespräch hinsichtlich der Frage nach dem Politischen in seiner Arbeit darauf hingewiesen, dass es viel interessanter sei, diese Arbeit (*Hello Useless*) in einem Stadttheater zu zeigen als zum Beispiel in Hebbel am Ufer in Berlin, denn: »Politisch heißt, dass man versucht, an einem Ort etwas zu machen, was der Ort nicht erträgt, dass man sieht, wie weit man gehen kann.«⁵ Diese Idee eines künstlerischen Forschens geht für Claessens aber auch mit einer bestimmten rezeptionsästhetischen Absicht einher: »Theater ist dazu da, damit Leute etwas anderes sehen, was sie nicht in ihrem Alltag sehen. Es ist keine Bestätigung der Alltäglichkeit, es ist kein Spiegel der Realität, es ist eine andere Realität« (Voss 2018). In dieser Weise ließe sich wahrscheinlich auch das Klatschen des einzelnen, offensichtlich provozierten Zuschauers erklären. Diese fast schon programmatischen Überlegungen Claessens schließen dabei erstaunlich genau an jene des Soziologen Dirk Baeckers bezüglich der gesellschaftlichen Funktion von Theater an:

Das Theater mag immer noch eine Institution sein, aber diese Unverzichtbarkeit verdankt es nicht seiner Absicherung in den Institutionen der Kunstförderung und Kulturpolitik, sondern seiner Arbeit am Format seiner Arbeit. Es variiert Darstellung, Publikum, Ort und Ästhetik und kann nur so sicher sein, dass es gegenüber politischen Interessen, kommerziellen Rücksichten, religiösen Botschaften, pädagogischen Absichten und wissenschaftlichen Fragestellungen hinreichend unabhängig bleibt. Es kann sich all diesen Zugriffen und Zumutungen der Gesellschaft anverwandeln, die die Wirklichkeit definieren, in der sich auch das Theater bewegt, muss aber zugleich sicherstellen, dass es als Theater nicht mit dieser Wirklichkeit verwechselt wird. Die gesellschaftliche Funktion des Theaters [...] besteht darin, dass das Theater wie keine andere soziale Form zur Beobachtung zweiter Ordnung herausfordert und die Beobachtung zweiter Ordnung vorführt. (Baecker 2013:7)

Genau hierin könnte also die ›Nützlichkeit‹ von *Hello Useless* liegen – eine Arbeit, die mit viel Fingerspitzengefühl am Theater als System ›kratzt‹, das zumindest jenseits von Festivals immer noch bestimmte Körper, Ästhetiken, Narrative und Zuschauordnungen priorisiert.

Verwendete Literatur

- AUAWIRLEBEN (2017): »Hello Useless – For W and Friends«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2017/programm/hello-useless-for-w-and-friends> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Baecker, Dirk (2013): *Wozu Theater?*, Berlin: Theater der Zeit.
- Boenisch, Vasco (2008): *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*, Berlin: Theater der Zeit.
- CAMPO (2017): »Hello Useless – For W and Friends«, auf: <https://www.campo.nu/en/production/1954/hello-useless-for-w-and-friends-> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Deck, Jan (2008): »Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: Transcript, S. 9–19.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fuchs, Regula (2017): »Hallo Nutzlosigkeit? Hallo Freude!«, auf: <https://www.derbund.ch/kultur/theater/hallo-nutzlosigkeit-hallo-freude/story/13967186> (letzter Zugriff: 25. 8. 2017).
- Kolesch, Doris (2017): »Re/produktionsmaschine Theaterwissenschaft. Herausforderungen durch immersive Theaterformen«, in: Friedemann Kreuder/ Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: Transcript, S. 31–47.
- Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Stegemann, Bernd (2013): *Kritik des Theaters*, Berlin: Theater der Zeit.
- Voss, Hanna (2018): »Krisenmomente in der ›Guckkastenbühne‹. Ein Gespräch mit Benny Claessens zu *Hello Useless – For W and Friends*«, in diesem Band.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Hello Useless – For W and Friends* vom 15. 5. 2017 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

- 2 Der Roman *Bonjour Tristesse* stammt von der französischen Autorin Françoise Sagan und erschien im Jahre 1954.
- 3 Die Rezension von Regula Fuchs bezieht sich auf die Vorstellung am Vorabend.
- 4 So formuliert Bernd Stegemann in seiner essayistischen Schrift *Kritik des Theaters* pointiert, dass die Theaterwissenschaft seit den 1980er-Jahren »in einer doppelten Bewegung [...] die Deutungshoheit über die Theatermittel übernommen und in der ›angewandten‹ Theaterwissenschaft die Produktion von Theater gleich selbst in die Hand genommen« habe: »So stehen auf den Studiobühnen der Theaterwissenschaften junge Menschen meistens in ihrer Alltagskleidung im Scheinwerferlicht und performen die Erkenntnisse des Seminars vor Zuschauenden, die selbst im Seminar saßen. Eine ideale Theatersituation also: Akteure wie Zuschauer verfügen über einen gleichen Wissenshorizont, mit dem in der Theatersituation spielerisch Einvernehmen und Differenzen erzeugt werden können« (Stegemann 2013: 236–237). Und Vasco Boenisch zeigt in seiner empirischen Studie *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*, dass 40 Prozent der Kritiker_innen sich – mit Schwankungen zwischen der regionalen und überregionalen Presse – »in erster Linie als professionelle Zuschauer«, aber auch als »Vermittler« zwischen den Theatern und Leser_innen verstehen. Dabei gibt es jedoch auch ›Rückkopplungen‹ in die Praxis, wie die Antwort Peter Michalzik's, nach seiner Selbstverortung befragt, stellvertretend zeigt: »Es gibt die ehrliche und die unehrliche Antwort. Die unehrliche, aber richtige Antwort ist: Natürlich bin ich der Stellvertreter des Publikums. Eigentlich ist das auch die einzig legitime Antwort. Aber: Der Teil des Publikums, der am stärksten auf das reagiert, was man schreibt, kommt nun mal aus dem Theater« (Boenisch 2008: 95).
- 5 Diese Aussage stammt aus dem Künstlergespräch mit Benny Claessens, das am 16. 5. 2017 im Festivalzentrum von AUAWIRLEBEN im Rahmen des dem Symposium »itw : im dialog« zugehörigen Doktorandenworkshops stattfand, vgl. hierzu weiterführend die redigierte und auszugshafte Veröffentlichung des Gesprächs in diesem Band (Voss 2018).

Krisenmomente in der ›Guckkastenbühne‹

Ein Gespräch mit Benny Claessens zu *Hello Useless* –
For W and Friends

Diskussionsteilnehmer_in: Ich habe mich nach der gestrigen Aufführung von *Hello Useless* gefragt, warum es zu Beginn diese relativ lange ›Vorrede‹ von Ihnen gibt. Haben Sie gemerkt, dass das Publikum diese Erklärungen zum Raum, den darin befindlichen Gegenständen usw. braucht? Oder wäre es auch eine Option, direkt mit der Musik einzu-steigen?

Benny Claessens: Nein, denn in dieser Szene zu Beginn geht es eigentlich nicht ums ›Erklären‹, es ist keine Einführung. In dieser Szene geht es um das ›Benennen‹, und zwar im Sinne eines Gedankens von Susan Sontag, den sie im Anschluss an Rilke formuliert hat: »Human beings are so ›fallen‹ that they must start with the simplest linguistic act: the naming of things«. Man muss die Sachen daher als das benennen, was sie sind, und den Zuschauer_innen erst einmal sagen: »Das ist das – also interpretiere das nicht«. Man braucht diese Szene zu Beginn also wirklich.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich fand es aber auch schön am Anfang, dass das Licht im Zuschauerraum an war und es in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen Bühne und Zuschauerraum gab. Ich hatte das Gefühl, dass Sie so die Distanz zwischen Ihnen und uns verringern. Als es dann dunkel wurde, war plötzlich wieder diese Bühnensituation da und danach gab es immer ein Hin und Her von Nähe und Distanz, diese Lichtregie fand ich sehr spannend.

Benny Claessens: Also ich habe jetzt mittlerweile vier Techniker gehabt für diesen Abend und die wollten natürlich immer so ›Cues‹ wissen. Wichtig war mir tatsächlich, dass am Anfang der ganze Raum ›ein‹ Raum ist und dass es dann zwei Räume werden und man denkt: »Okay und jetzt fängt die ganze Show an«. Aber es gibt nur zwei ›Cues‹, ansonsten macht der Techniker, was er will, also er macht zum Beispiel die Nebelmaschine an, wann er will. Es ist somit kein Konzept und ich finde es toll, dass man spürt, wie der Techniker ›spielt‹. Also ich kann's natürlich nicht sehen, versuche aber trotzdem damit zu spielen. Ich glaube, deswegen habe ich gestern auch das Saallicht angemacht, weil es mir zu düster war. Na, es ist schon so ein Zusammenspiel mit den Dingen.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich hatte gestern das Gefühl, dass Sie das Publikum sehr gut im Griff hatten und sehr genau die ›Knöpfe‹ kennen, die Sie ›drücken‹ müssen. Sind Sie überrascht von den Reaktionen oder sind sie kalkulierbar für Sie?

Benny Claessens: Ich bin schon überrascht. Jedes Mal staune ich, dass überhaupt Leute mitlaufen. Ich beschäftige mich überhaupt nicht mit irgendwelchen Zuschauermanipulationen – auch wenn ich gestern einen Witz darüber gemacht habe.

Diskussionsteilnehmer_in: Aber Sie sprechen ja am Anfang über die Möglichkeiten, die im Raum stehen: »Da sind zwei Stühle, da kann sich jemand hinsetzen, muss aber nicht.« Und ich habe mich die ganze Zeit gefragt, ob Sie darauf warten, dass sich da jemand hinsetzt. Ich kam mir kurzzeitig vor wie in einem Game Theatre und habe gedacht, wenn ich mich jetzt auf den Stuhl setze, ist das der Knopf, der etwas Anderes auslöst, oder nicht?

Benny Claessens: Na ja, klar, es sieht anders aus.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich habe mich gefragt, was die Optionen sind, die während der Performance zur Verfügung stehen, und was passiert, wenn ich diese wahrnehme oder eben nicht. »Kommt und

rennt mit« – das war dann das erste Mal eine ›direkte‹ Aufforderung, und ich war nicht mehr verunsichert.

Benny Claessens: Der Abend handelt tatsächlich, wie ich es zu Beginn auch sage, von ›Joy‹, beziehungsweise er versucht, eine große Freiheit zu eröffnen. Am Anfang habe ich immer gesagt: »Feel free to join whenever you want«, doch in der zweiten Genter Vorstellung waren Theaterstudierende, die gehört hatten, dass man mitmachen darf. Die haben dann sehr kreative Sachen gemacht: sind plötzlich gejoggt, saßen am Gartentisch auf der Bühne oder haben dann so ›Theater gespielt‹ – alles, was ich verweigere. Das war interessant – und ziemlich peinlich für ›die‹. Mir macht es keinen Spaß, neben Leuten zu stehen, die wirklich Theater spielen, deswegen bin ich 2015 ja auch von den Münchner Kammerspielen weggegangen. Wenn ich jetzt auf Festivals spiele und es dort Theaterstudierende gibt, dann fordere ich nicht mehr zum Mitmachen auf. Ein Abend, der wirklich versucht, nicht kreativ zu sein, braucht auch keine Kreativität von Seiten der Zuschauenden. Man muss die Leute deutlich einladen, aber man muss den Abend auch schützen für Leute, die nicht mitmachen, sondern nur zuschauen wollen. Ein gutes Beispiel für die Freiheit des Abends ist, dass gestern ein Mann während der letzten Szene geklatscht hat.

Diskussionsteilnehmer_in: Sie meinen, als Sie ganz langsam und fast unbekleidet über den Boden gekrochen sind?

Benny Claessens: Genau. Daraufhin habe ich ja gesagt: »Wieso glaubst du, dass du das machen kannst?«, und der Mann hat geantwortet: »Ich glaube, ich kann das machen«. Und wer bin ich dann zu sagen, dass er damit aufhören soll? Dann soll er auch weitermachen, denke ich.

Diskussionsteilnehmer_in: Für mich war es sehr eindringlich, dass dieses Klatschen am Ende dieses Abends passiert ist. Ich habe sogar darüber nachgedacht, ob es intendiert war, weil das so ein starker Moment war und weil es für mich irgendwie alles hat kollabieren lassen. Ich hatte zwei Krisenmomente in der Aufführung. Der erste war

die Aufforderung, gemeinsam mit Ihnen und den anderen Zuschauer_innen auf der Bühne im Kreis zu laufen. Dagegen habe ich mich standhaft gewehrt, weil ich daran keine Freude habe. Irgendwann habe ich angefangen, es zu genießen, dass ich Ihnen mein Mitmachen versage. Der zweite Moment war dann dieses lang anhaltende Klatschen in die Stille hinein, vor allem, weil ich irgendwie den Affekt nachvollziehen konnte, warum der Mann geklatscht hat. Es war, als ob damit markiert worden wäre, dass auch ich gerade mit mir zu kämpfen habe beziehungsweise mit dem, was auf der Bühne passiert. Ich versuche mir ›Sinn zu machen‹, den Sie mir aber verweigern. Das hat dieses Klatschen – als eine Art Unmutsbekundung – für mich so deutlich gemacht, das fand ich unglaublich stark, dass ich eben sogar dachte: »Mensch, vielleicht ist er so clever gewesen, mich quasi in die Falle zu locken mit diesem inszenierten Klatschen«. Ich habe mich in diesem Zuschauer wiedererkannt, fühlte mich kurzzeitig vorgeführt.

Benny Claessens: Nein, es war kein manipulativer Akt, es ist einfach passiert. Es ist aber interessant, dass wir jetzt über die Realität reden. Also der Mann, das ist Realität, das hat nichts mit dem Theaterabend zu tun, und trotzdem reden wir darüber, als ob es Theater sei.

Diskussionsteilnehmer_in: Na ja, es ist Teil davon!

Benny Claessens: Eigentlich sollte immer mehr im Zuschauerraum stattfinden als auf der Bühne. Deshalb mag ich auch diese Momente, in denen die Zuschauer_innen reden dürfen. Es gibt immer Schauspieler_innen, die angeödet sind, wenn die Zuschauer_innen im Zuschauerraum reden oder husten. Ich denke aber: »Haha – sie leben, sie leben!« Schauspieler_innen sagen immer: »Ah, die sind so laut!« – aber eigentlich sollte man sich doch freuen!

Diskussionsteilnehmer_in: Für mich war ein Krisenmoment, als Sie meinten: »Jetzt könnt ihr auch gerne reden«, was dann auch gleich passierte. Aber man merkte trotzdem, wie stark und wirkungsmächtig die Konvention ist. Sie drehten uns auch noch den Rücken zu und ich dachte: »Okay, er schaut nicht her, wir könnten theoretisch alles

machen, was wir wollen«. Können wir aber nicht, weil uns das Theater fesselt und wir aus dieser Konvention nicht rauskommen.

Benny Claessens: Ich glaube wirklich daran, dass man die Theatergebäude als Gemeinschaftsorte wieder gebrauchen sollte, anstatt dass Leute dort vor allem selbstreferenziell kontemplieren über das, was der Herr Schiller um 700 vor Christus geschrieben hat. Manchmal habe ich das Gefühl, dass das Theater so eine ›Burg‹ geworden ist und dass dieses Theater nichts für mich ist. Es ist tatsächlich nicht für schwule Menschen, erzählt werden nur heteronormative Geschichten. Es kostet wahnsinnig viel Geld und die Künstler_innen auf der Bühne oder die Regisseurinnen und Regisseure, die es gemacht haben, behaupten trotzdem, dass es für ›die‹ Leute ist. Ich habe immer das Gefühl: »Ja, für deine Leute, aber nicht für meine Leute«. Es wäre ein toller Versuch, einen Ort wieder zu benutzen, wie zum Beispiel auch dieses Schlachthaus gestern. Wenn ich einen Abend machen würde im Schlachthaus, würde ich etwas machen ›über‹ das Schlachthaus. Ich habe nun drei Stücke über Stillstand gemacht, und jetzt ist es Zeit, etwas über Bewegung zu machen. Ich glaube, Bewegung könnte in diesem Sinne bedeuten, dass man versucht, einem Ort seine Funktion wieder zurückzugeben.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich frage mich, welches Publikum dorthin gehen würde.

Benny Claessens: Das ist mir egal! Theater ist dazu da, damit Leute etwas anderes sehen, was sie nicht in ihrem Alltag sehen. Es ist keine Bestätigung der Alltäglichkeit, es ist kein Spiegel der Realität, es ist eine andere Realität. Ich würde es aber fantastisch finden, wenn man es irgendwie schaffen würde, dass die Zuschauer_innen in einem Theater – Stadttheater oder Festival – stärker durchmischt sind, dass es zum Beispiel alte Leute und junge Leute gibt.

Diskussionsteilnehmer_in: Also einerseits wollen Sie, dass das Publikum differenziert und vielfältig ist und alle daran beteiligt sind, aber andererseits sagen Sie auch, dass das Theater kein Spiegel der

Realität sein soll. Wie passt das zu der Idee von Theater als ›Spiegel der Gesellschaft‹, das ja ›das‹ Totschlagargument im kulturpolitischen Diskurs ist?

Benny Claessens: Warum gibt es dann so viele weiße Schauspieler_innen in den Ensembles der Stadttheater? Wenn ich durch die Straße laufe oder am Bahnhofsviertel bin, dann gibt es dort nicht nur weiße, blonde, gesunde Menschen. Das Theater ist nie ein ›Spiegel der Gesellschaft‹ – vielleicht soll's mal wirklich einer sein. Ich meine, dass das Theater nicht ein Spiegel dessen sein soll, was es schon gibt. Es soll auf der Bühne nicht versuchen, irgendetwas zu bestätigen.

Diskussionsteilnehmer_in: Das Theater soll demnach nicht der Spiegel meines Alltags sein, sondern der Spiegel von anderen Alltagen?

Benny Claessens: Genau.

Vera Nitsche

(Universität Hildesheim/Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

***69 positions* – ein Archiv für Utopien?**

Mit *69 positions*¹ leitete die dänische Tänzerin, Choreografin und Konzeptkünstlerin Mette Ingvarsten ihren dreiteiligen Performancezyklus *The Red Pieces* ein (vgl. Ingvarsten o. J.a). In diesem ersten Teil führt Ingvarsten die Zuschauer_innen durch ein selbst zusammengestelltes Archiv der Performancegeschichte. Das archivarische Material, das sich aus Texten, Videoaufnahmen und Fotografien zusammensetzt, wird von der Performerin im Laufe der Aufführung kommentiert und kontextualisiert. Die Dokumente, erklärt Mette Ingvarsten eingangs, habe sie »for the way how they expose an explicit relationship between sexuality and public sphere« ausgewählt. Betrachtet man das im Archiv zusammengestellte Bildmaterial, fällt auf, dass der nackte menschliche Körper das zentrale Motiv aller Darstellungen ausmacht. *69 positions* nimmt größtenteils die Form einer Ausstellungsführung an, welche in drei Abschnitte gegliedert ist: Im ersten Teil beschäftigt sich Ingvarsten mit Performances von verschiedenen Künstler_innen aus den 1960er-Jahren, im zweiten Teil zeigt sie eine Auswahl ihrer eigenen früheren Arbeiten und im letzten Abschnitt widmet sie sich gegenwärtigen performativen Praktiken. Die Exponate sind auf Stellwänden an den Außenseiten eines ansonsten leeren Raumes angebracht. Innerhalb dieses Ausstellungsraumes wird das Publikum von einer Station zur nächsten geführt. Die leere Fläche in der Mitte dient als Bühne für die Darbietungen der Performerin. Diese verbindet ihre Erläuterungen mit fragmentarischen Reenactments und Lecture Performances. Die Zuschauer_innen werden immer direkt angesprochen und teilweise auch in die performativen Handlungen eingebunden.

Das erste Ausstellungsstück, das Ingvarsten in ihrer Führung durch die Performancegeschichte der 1960er-Jahre vorstellt, ist der

Ausdruck einer E-Mail der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann, deren Performance *Meat Joy* (1964) die Öffentlichkeit durch explizit ausgestellte Nacktheit und Sexualität schockierte. Die Idee, Schneemanns Performance mit der Originalbesetzung zu wiederholen, sei der Ausgangspunkt des Projekts *69 positions* gewesen, erklärt Mette Ingvartsen dem Publikum. In den neoavantgardistischen Performances der 1960er-Jahre galt der entblößte, exponierte Körper als Politikum. Die ostentative Nacktheit sollte »die sexuelle[n] Starrheiten« einer vermeintlich »sex-negative[n] Gesellschaft« (Schneemann/McPherson 1997:194) aufbrechen. Der Einsatz des nackten Körpers stand für die Utopie einer befreiten, befreienden und selbstbestimmten Sexualität. Die Form der »guided tour«, die Mette Ingvartsen für ihre Performance wählt, erinnert an eine Museumsführung. Ebenso verweist die Bezeichnung der Dokumentensammlung als Archiv auf die Historizität des Gegenstands. Dies wirft die Frage auf, ob die den Performances der 1960er-Jahre eingeschriebene Utopie der Nacktheit der Vergangenheit angehört und nur noch als ideelles Artefakt Interesse verdient. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern das utopische Potenzial der historischen Performances in Ingvartsens Archiv konserviert oder im Reenactment zu neuem Leben erweckt werden kann. Vermag ihr spezifischer Umgang mit den historischen Quellen gar ein neues utopisches Potenzial hervorbringen?

Die Utopie der Nacktheit

In den Performances der 1960er-Jahre galt der nackte Körper »as a vehicle for political resistance and social transformation« (Osterweil 2014:144). Er entfaltete sein politisches und utopisches Potenzial durch die Schockwirkung, die der öffentlich zur Schau gestellte bloße Körper verursachte und die Grenzüberschreitung, die er darstellte. Heute jedoch, so Mette Ingvartsen, wäre der Anblick explizit ausgesetzter Nacktheit (in den Medien) zu einer alltäglichen Erfahrung geworden:

We are surrounded by images of sexual bodies. Commercials, cinema, magazines, internet, all kind of media expose the intimate and the erogenous. Flesh, fluids, skin, tits and muscles belong [...] to our daily life input. (Ingvarstsen o. J.b).

Medial vermittelte Nacktheit entfaltet eine andere Wirkung als die direkte Konfrontation mit einem entblößten Körper im Rahmen einer theatralen Aufführung. Von einem gewissen Gewöhnungseffekt kann dennoch ausgegangen werden. Mette Ingvarstsens Nacktheit in *69 positions* hat jedenfalls nichts Skandalöses oder Provokantes an sich. Das liegt allerdings nicht (nur) daran, dass der nackte Körper zu einem ›alltäglichen‹ Anblick geworden wäre, sondern (auch) an der Art und Weise, wie er in der Performance eingesetzt wird. Wenn Ingvarstsen beispielweise eine Szene aus *Dionysus in 69* (1968) der Performance Group nachspielt, während dabei eine Videoaufnahme der Originalszene im Hintergrund auf einem Fernsehbildschirm gezeigt wird, findet eine Art Doppelung statt: Der nackte Körper der Performerin weist über sich hinaus auf denjenigen des Dionysus-Darstellers William Finley und beide Körper scheinen sich zu überlagern. Was Mette Ingvarstsen im weiteren Verlauf der Performance über ihre Produktion *50/50* (2004) aussagt, könnte ebenso für diese Szene gelten: »Nudity is worn as a costume«. Auch schafft die Darstellungsweise der Performerin, die ihren Körper zu einem Demonstrationsobjekt werden lässt, Distanz zu ihrer Nacktheit. In Ingvarstsens Spiel überwiegt der Zeige-Gestus – sie agiert als »Demonstrierende« (Brecht 1963a: 71) im Sinne Brechts, die ein vergangenes Ereignis nachspielt, um es dem Publikum zu vergegenwärtigen und zur Beurteilung anheimzugeben. Ingvarstsens theoretisch-interpretative Erläuterungen der ausgestellten Dokumente nimmt dabei einen quasi wissenschaftlichen Charakter an. Dieser rationale Umgang mit den Quellen des Archivs sowie der freundlich-neutrale Tonfall ihres Vortrags entsexualisieren ihren Körper auch dann, wenn sie sich orgiastisch zuckend auf dem Boden wälzt. Denn bereits im nächsten Moment fährt sie mit klarer Stimme in ihren Beschreibungen und Kontextualisierungen fort. Der abrupte Wechsel zwischen Darstellung und Kommentar zeigt eine ähnliche Wirkung, wie Brecht sie mit dem Verfremdungseffekt beabsichtigt (vgl. Brecht



69 positions, *Mette Ingvarsten*

Foto: *Fernanda Tafner*

1963b:155–164): Er verhindert, dass sich das Publikum emotional auf das theatrale Geschehen einlässt. Die intendierte Wirkung der Original-Performance kann sich somit in Ingvarstens Reenactment nicht oder lediglich in sehr abgeschwächter Form entfalten.

In anderen Szenen zeigt sich jedoch die Wirkungsmächtigkeit, die die performativ ausgestellte Nacktheit einstmals entfaltet haben mochte. Zum Beispiel wenn die Performerin versucht, die Schallwellen musikalischer Darbietungen mit schlackernden Bewegungen ihres Pos sichtbar werden zu lassen oder wenn sie in einer »very available position«, wie Ingvarsten selbst es nennt, mit weit gespreizten Beinen vor ihrem Auditorium liegt und damit Einsichten gewährt, die auch heute noch die Toleranzgrenzen des in der Öffentlichkeit Zeigbaren überschreiten. Das hin und her wabernde Gesäß sowie das ostentativ ausgestellte Genital der Performerin zeugen davon, wie wenig der öffentlich exponierte straff-glatte Hochglanz-Körper mit dem real existierenden gemein hat. Die auf diese Weise ausgestellte Nacktheit entlarvt die Normativität der in Werbung und Medien präsentierten Körper, die Modelle von Jugend und Makellosigkeit propagieren. In

jenen Momenten, in denen den Zuschauer_innen ihre Verlegenheit deutlich anzusehen ist, scheint der nackte Körper seine politische Sprengkraft wiederzuerlangen.

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass die Utopie der Nacktheit sich aufgrund der grundsätzlich verschiedenen gesellschaftlich-moralischen Ausgangssituation in gegenwärtigen Performances anders als in den 1960/70er-Jahren artikulieren muss. Da das unmittelbare Einlassen der Zuschauer_innen auf das performative Geschehen in *69 positions* sehr viel weniger gegeben ist, als es in den neoavantgardistischen Performances der Fall gewesen sein mochte, kommt die (utopische) Wirkkraft des nackten Körpers der Performerin nicht auf dieselbe Weise zur Geltung wie beispielweise in *Dionysus in 69*. Durch das Reenactment wird die Nacktheit zum Zitat und schafft Distanz. Dennoch scheint der spezifische Umgang Mette Ingvartsens mit Nacktheit seinerseits utopische Dimensionen erzeugen zu können.

Die Utopie der Virtualität

In *Die Kunst des Kollektiven* thematisiert der Theaterwissenschaftler Kai van Eikels die Dysfunktionen partizipatorischer Dynamiken in den mit Nacktheit experimentierenden Performances der 1960er-Jahre wie *Dionysus in 69* (1968) oder *Paradise Now* (1968) (vgl. van Eikels 2013:177–190). Gemäß dem Gründer der Performance Group, Richard Schechner, hätten die Zuschauenden sich angesichts der partizipatorischen Angebote häufig Freiheiten herausgenommen, welche die Performer_innen zu Objekten degradierten (vgl. Schechner 1994:41). Auch Judith Malina, die Mitbegründerin des Living Theatre, habe laut Kai van Eikels von »Übergriffen an der Grenze zur Vergewaltigung« berichtet (van Eikels 2013:183). Aus den Zeugnissen dieses Fehlverhaltens folgert der Theaterwissenschaftler, dass die »Diplomatie des Aushandelns« (ebd.:183), die in partizipativen Performanceformaten die Interaktion zwischen Darsteller_innen und Zuschauer_innen bestimme, »angesichts des sexuellen Begehrens« (ebd.) versagt hätte. Das »Ideal eines ›respektvollen‹ Umgangs miteinander,

einer Moderation von Annäherung und Wahrnehmung von Distanz« (ebd.:182) ergebe sich offenbar, entgegen der damals vorherrschenden Annahme, nicht »von selbst« (ebd.). Obwohl auch in *69 positions* einzelne Zuschauer_innen mit dem nackten Körper der Performerin interagieren, scheint sich hier der respektvolle Umgang miteinander und insbesondere mit dem entblößten Körper der Performerin tatsächlich wie von selbst zu ergeben. Die Berührungen und Interaktionen finden ausschließlich unter der expliziten Anleitung von Mette Ingvarsten statt. Sie gibt ihrem jeweiligen Spielpartner klare Anweisungen und setzt dessen Handlungsspielraum somit klare Grenzen. Im Gegensatz zu der Performancekunst der 1960er-Jahre findet die Einbeziehung des Zuschauers nicht mittels dessen unmittelbarer (körperlicher) Involvierung statt, sondern dadurch, dass Wissen geteilt und Perspektiven eröffnet werden. Auch findet Partizipation häufig als imaginärer Akt statt. In der zweiten Archiv-Sektion kommentiert Mette Ingvarsten beispielsweise ihre Performance *to come* aus dem Jahr 2005. In dieser Arbeit stecken die Performer_innen in hautenganliegenden blauen Ganzkörperanzügen und finden sich zu immer neuen Gruppenkonstellationen zusammen, die Bebilderungen des Romans *Justine* (1791) von Marquis de Sade nachstellen. In Anlehnung an *to come* schlägt Mette Ingvarsten den Zuschauer_innen vor, ebenfalls eine »huge orgy-sculpture« zu bilden. Die dabei entstehenden Kontakte sollten einen »highly sexual« Charakter haben, wie beispielsweise eine »hand-to-penis-« oder »lip-to-breast-connection«. Das Zusammenfinden zu dieser Orgien-Skulptur findet in *69 positions* allerdings als ein »entirely imaginary« Akt statt. Die Skulptur nimmt ausschließlich auf sprachlicher Ebene, mittels Mette Ingvarstens Beschreibung, und dadurch ausgelöst in der Fantasie der Zuschauer_innen, Form an. Da die Performerin die Zusammensetzung und Gestalt der Skulptur im Detail erläutert sowie einzelne Personen aus dem Publikum direkt anspricht und dazu auffordert, sich in einer bestimmten Position darin einzugliedern, wird die virtuelle Teilhabe zu einer quasi realen Erfahrung. Gleichzeitig dient die Virtualität als Schutzraum, der die Zuschauer_innen vor dem vermutlich Verlegenheit und Scham auslösenden realen Kontakt bewahrt.

Die Utopie des Wohlbefindens

In den Performances der 1960er-Jahre wurde mit Techniken der Verstärkung und des Schocks gearbeitet. Häufig wiesen sie destruktive Tendenzen dem (eigenen) Körper gegenüber auf. In *69 positions* zeigt sich hingegen eine vorwiegend positive Sichtweise. Anstatt den Körper als Schlachtfeld zu begreifen, in und auf dem gesellschaftliche Kämpfe ausgetragen werden, begibt sich Ingvarsen auf die Suche nach körperlichen Freuden, an denen sie auch das Publikum teilhaben lassen möchte. Man könnte die freundlich-dominante Spielhaltung der Performerin als die einer Gastgeberin beschreiben, die ihre Gäste – deren Wohlbefinden immer im Blick behaltend – sicher und bestimmt durch den Abend geleitet. Dadurch, dass Ingvarsen ihre Schwierigkeiten beim Durchführen der Reenactments (wie zum Beispiel die Schwierigkeit, sich aus- und wieder anzuziehen, ohne dabei den Blickkontakt zu einer Zuschauerin beziehungsweise einem Zuschauer zu unterbrechen) dem Publikum kumpelhaft augenzwinkernd mitteilt, stellt sie Nähe und Vertrautheit her. Das Teilen ihrer (vermeintlich) persönlichen Befindlichkeiten lässt so etwas wie Komplizenschaft² als eine »affektive und gleichzeitig kreative, aber immer temporäre« (Ziemer 2013: 9) Gemeinschaft entstehen. Die Gemeinschaftsbildung findet auf der Basis des geteilten Interesses an Kunst und Kunstgeschichte, der geteilten Zeitgenossenschaft sowie des gemeinsamen Menschseins als sinnlich-intellektuellem Zwitterwesen statt. Statt Schmerz, Ekel oder Unbehagen steht in *69 positions* das körperliche Wohlergehen und Lustempfinden im Vordergrund, sowohl thematisch als auch in der Interaktion zwischen der Performerin und den Zuschauenden.

Die Utopie des ›living archive‹

Das Konzept des ›living archive‹, wie es sich beispielsweise in den Projekten des Berliner Instituts für Film und Videokunst Arsenal abzeichnet, geht davon aus, »dass ein Archiv nur in Bezug auf die künstlerische Praxis der Gegenwart Bedeutung haben kann« (Arsenal o. J.).

Ein zeitgemäßer Umgang mit Archiven und dem Archivieren würde demnach nicht nur dem Erhalt, sondern ebenso der innovativen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dienen. Im Rahmen des Living-Archive-Projekts (2013-2015) lud das Arsenal 38 Künstler_innen und Kurator_innen ein, die – ausgehend von den Beständen seines Archivs – eigene, neue Kunstprojekte wie Performances, Installationen oder Filmvermittlungsveranstaltungen entwickelten.³

Die Idee, aus dem Umgang mit archivarischem Material etwas Neues entstehen zu lassen, zeichnet sich auch in der Performance *69 positions* ab. Zwar muss die Utopie der Nacktheit, wie sie sich in den Performances der 1960er- und 1970er-Jahre artikuliert, als historisch-gesellschaftlich bedingtes Phänomen betrachtet werden, das sich nur schwerlich konservieren lässt und dessen Wirkungsmacht sich im Reenactment nur als schwaches Echo entfalten kann. Im spezifischen Umgang Mette Ingvartsens mit Nacktheit zeigt sich jedoch ein neues, zeitgenössisches utopisches Potenzial, beispielweise in der virtuellen Körper(kontakt)erfahrung oder der Betonung des körperlichen Wohl- und Lustempfindens. Somit kann man sagen, dass die Utopie des nackten Körpers in *69 positions* als einer Form des ›living archive‹ zu neuem Leben erweckt wird.

Verwendete Literatur

- Arsenal. Institut für Film und Videokunst (o. J.): »living archive«, auf: <https://www.arsenal-berlin.de/living-archive/ueber-living-archive/allgemein.html> (letzter Zugriff: 27. 9. 2017).
- Arsenal. Institut für Film und Videokunst (2013): *Living Archive: Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*, Berlin: b_books.
- Brecht, Bertolt (1963a): »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: Hecht, Werner (Hg.): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater* 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69–86.
- Brecht, Bertolt (1963b): »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt«, in: Hecht, Werner (Hg.): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater* 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 155–164.
- Eikels, Kai van (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Fink.

- Ingvartsen, Mette (o. J.a): »69 positions«, auf: www.metteingvartsen.net/performance/69-positions/ (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Ingvartsen, Mette (o. J.b): »to come«, auf: www.metteingvartsen.net/performance/to-come/ (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Osterweil, Ara (2014): *Flesh Cinema. The corporeal turn in American avant-garde film*, Manchester: Manchester University Press.
- Schechner, Richard (1994): *Environmental theater. An expanded new edition including »Six axioms for environmental theater«*, New York: Applause.
- Schneemann, Carolee/McPherson, Bruce Rice (Hg.) (1997): *More than meat joy. Performance works & selected writings*, Kingston/New York: McPherson.
- Ziemer, Gesa (2013): *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript.

Verwendete Aufzeichnung

Ingvartsen, Mette (2014): *69 positions*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 10. 10. 2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv V. N.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *69 positions* vom 16. 5. 2017 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Ingvartsen 2014).
- 2 Komplizenschaft soll hier nicht nur im Sinne Gesa Ziemers verstanden werden, sondern sich auch an dem französischen Begriff ›complicité‹ orientieren, der die affektive Verbundenheit und das Vertrauen zwischen den Komplizen betont.
- 3 Eine Dokumentation der verschiedenen Projekte des Living Archive findet sich in dem gleichnamigen Katalog (vgl. Arsenal 2013).

Von ausbleibender und virtueller Partizipation

Modi der Involvierung in Mette Ingvarthsens *69 positions*

Es ist derzeit nicht nur im Bereich des zeitgenössischen Tanzes, sondern auch im europäischen Gegenwartstheater immer häufiger üblich, dass sich Performer_innen und Zuschauer_innen den Bühnenraum teilen; dass die im Illusionstheater traditionelle Zweiteilung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben ist. So bewegen sich die Tänzer_innen in Sebastian Matthias *x / groove space* (2016) um die Zuschauer_innen herum, berühren sie oder laden sie zu einer Kontaktimprovisation ein. In den Produktionen *Tri Sestre/Drei Schwestern* (2016) von Maruša Kink aus Slowenien und *Hedda Gabler* (2011) von Juni Dahr aus Norwegen werden jeweils theaterferne Orte gesucht, die dann zu begehbaren Schauplätzen der Dramenhandlung werden, sodass sich ortsspezifische Kunst und traditionelles Illusionstheater verbinden. Eine dritte Spielart geteilter Bühnenräume sind immersive Performanceinstallationen des Kollektivs SIGNA. Hier werden Zuschauer_innen in die Fiktion miteinbezogen, indem ihnen mit Betreten der Aufführungssituation eine Rolle zugewiesen wird. Als eine vierte Variante geteilter Bühnenräume in der Gegenwartskunst ließen sich Arbeiten von Christian Falsnaes, Tino Sehgal oder Anne Imhof nennen, die in Museen oder Galerien stattfinden und in ein Ausstellungsdispositiv eingelassen sind.

Allen Beispielen gemeinsam ist eine räumliche oder zeitliche Entgrenzung der Aufführungssituation sowie ein besonderer Fokus auf den Aufführungsraum oder die Szenografie. Sehr verschieden ist allerdings die jeweilige Konzeption der Betrachter_innen beziehungsweise der Zuschauer_innen und mit ihr auch der Grad ihrer Involvierung. Es handelt sich um relationale Kunstformen, die – nach Nicolas Bourriaud – theoretisch wie praktisch auf menschliche Relationen

und ihre sozialen Kontexte rekurrieren (vgl. Bourriaud 2002: 14). Hier wird Kunst im wortwörtlichen Sinne zum Ort der (vermeintlich) unmittelbaren, sozialen Begegnung und Betrachter_innen werden zu aktiven Gesprächs- oder Interaktionspartner_innen (vgl. ebd.: 43). Wolfgang Kemp entwickelte hierfür das Konzept des ›expliziten Betrachters‹, »der im Gegensatz zum impliziten und im Werk nur vorgesehenen Betrachter, vom Werk adressiert und zur physischen Beteiligung aufgefordert wird« (Kemp 2015: 50).

Im Folgenden möchte ich am Beispiel von Mette Ingvartsens Performance *69 positions*, die sich gleichfalls einer relationalen Ästhetik bedient und explizite Zuschauer_innen konzeptionell integriert, um verschiedene Modi der Publikumsinvolvierung herauszuarbeiten.¹ Dabei lasse ich mich von meiner Beobachtung leiten, dass es vor allem Sequenzen ausbleibender und virtueller Partizipation – im Sinne intensivierter Reflexion und Imagination – sind, die eine ästhetische Erfahrung ermöglichen.

Von der Führung durch die Ausstellung zur ›expanded choreography‹

An der Schwelle zu einem, zu vier Seiten hin abgetrennten, Ausstellungsraum begrüßt uns die dänische Tänzerin und Choreografin Mette Ingvartsen zu ihrer Lecture Performance *69 positions*, die sich als erster Teil des 2014 begonnenen Zyklus *The Red Pieces* mit dem Verhältnis von Körper, Sexualität und Politik auseinandersetzt. Ingvartsen beschreibt die Arbeit selbst als »discursive practice performance« (Cvejić 2014). Es steht dem Publikum insofern eher eine diskursive Trainingseinheit als eine Lehrstunde bevor, bei der Ingvartsen Material weniger referierend vorstellen als körperlich demonstrieren wird, welches dann gemeinsam angeeignet, variiert und hinterfragt werden kann.

Im ersten Teil stellt uns Ingvartsen ausgewählte Positionen aus der Performancekunst der 1960er-Jahre vor (u. a. Carolee Schneemanns *Meat Joy* (1964), Richard Schechner/The Performance Group *Dionysus in 69* (1968) und Yayoi Kusamas *Grand Orgy to Awaken The Dead at*

MoMA (1969)), als Nacktheit in der Kunst noch eminent politisch war: ein Zeichen der sexuellen Befreiung, des sozialen Wandels und des politischen Widerstands, der zu Aufführungsverboten führte. Dabei nutzt sie an den inneren Seitenwänden ausgestellte Briefe, Fotografien oder Videomitschnitte als materielle Impulsgeber und Erinnerungstützen. Im zweiten Teil widmet sie sich Archivmaterial ihrer eigenen Werke (*Manual Focus* (2003), *50/50* (2004) und *to come* (2005)), in denen der nackte Körper eher die Funktion einer Projektionsfläche oder eines Kostüms einnimmt und Nacktheit, Erotik und Bestrebungen sexueller Emanzipation getrennt voneinander erscheinen. Durch Biopolitik und -technologie manipulierte Körper sind Thema des dritten Teils, dessen Herzstück eine kurze szenische Lesung aus Paul Beatriz Preciados *Testo Junkie* bildet, worin der Selbstversuch einer Anwendung von Testogel, einem Testosteron-Präparat, beschrieben wird, das durch die Haut einzieht und sexuelles Begehren manipuliert (vgl. Preciados 2016: 68–70).

Das Ausstellungsdispositiv, in das wir Zuschauer_innen zu Beginn eingelassen werden, wird von Ingvarstsen nach und nach aufgebrochen. In der Rolle des ›guide‹ entscheidet sie über Reihenfolge, Verweildauer und Grad der kontextuellen Einbettung und reguliert damit Aufmerksamkeits-, Wissens- und Blickökonomien. Gleichzeitig rückt sie immer stärker sich selbst, ihr subjektives Erkenntnisinteresse an den Materialien wie auch ihren eigenen Körper in den Vordergrund. So verschiebt sich auch der Fokus der Zuschauer_innen im Raum: Die Betrachtung der Exponate an den Seitenwänden weicht einer verstärkten Betrachtung der Performerin und begünstigt schließlich auch ein vermehrtes, gegenseitiges Betrachten der Zuschauer_innen untereinander. Um die historischen Beispiele anschaulicher zu machen, werden fotografisch festgehaltene Szenenbilder von Ingvarstsen entweder durch verbale Ausführungen oder körperliches Reenactment ergänzt. Zudem nutzt sie auch unsere Körper, positioniert uns im Raum, um uns an szenische Konstellationen durch körperlichen Nachvollzug heranzuführen. Hinzu kommt die vielfältige Involvierung durch Blicke und Blickbegegnungen. Mit Rekurs auf eine Arbeit von Anna Halprin (*Parades and Changes* (1965)) hatte sich Ingvarstsen bereits im ersten Teil gänzlich entkleidet und sich damit in situ aktualisierender

Wirkweisen von Blickregimes angesichts weiblicher Nacktheit ausgestellt: Wo schaue ich wie lange hin? Wann und warum weiche ich einem Blick aus? Welche Macht- und Begehrensrelationen sind in eine Blickbegegnung eingeschrieben?

Die Involvierung des Publikums umfasst schließlich auch noch direkte Handlungsanleitungen. So werden zum Beispiel vier freiwillige Zuschauer_innen zu einem Reenactment des multiplen ›orgasm choir‹ aus Ingvarstsen's *to come* eingeladen. Und um die Übung ›sexual mummification‹ zur autoerotischen Stimulation zu demonstrieren, benötigt Ingvarstsen eine_n Zuschauer_in, welche_r ihren immobilisierten Körper komplett mit Kreppband umhüllt und auch ihren Mund für eine vorgegebene Zeit mit dem Tape verschließt. Darüber hinaus fordert und fördert Ingvarstsen mittels kleiner Imaginationsübungen die Vorstellungskraft der Zuschauer_innen. Zur Konzeption der Publikumsinvolvierung in *69 positions* ließe sich also zusammenfassend feststellen: Der Gang durch die Ausstellung weitet sich zu einer Choreografie im geteilten Bühnenraum aus, welche eben nicht nur betrachtet, sondern die mit der eigenen Bewegung und Bewegtheit, den eigenen Positionen und Positionierungen im Raum gleichsam (mit)ausgeführt wird. Hier ließe sich mit Ingvarstsen's Konzept der ›expanded choreography‹ (vgl. Ingvarstsen 2016) anschließen.² Ausweitung (›expansion‹) bezieht sich zum einen auf das zu choreografierende Material, das eben nicht nur menschliche Körper umfassen muss, sondern auch Artefakte, Diskurse und Relationen. Zum anderen ist die Ausweitung in den Bereich der Imagination und der Virtualität angesprochen.

Die Produktivität ausbleibender und virtueller Partizipation

Abschließend möchte ich auf zwei weitere Involvierungsstrategien eingehen, die ich eingangs als ausbleibende und virtuelle Partizipation bezeichnet habe:

Im ersten Teil initiiert Ingvarstsen ein Reenactment einer Szene aus *Dionysus in 69*. Dazu animiert sie die Zuschauer_innen zur Bewegung im Raum, beschreibt Aktionen der Performer_innen in der Aufführung von 1968/69 und beginnt dabei, sich (erneut) zu entkleiden. Aus

den Lautsprechern hören wir die Tonspur der ritualhaften Klänge aus der Aufführung und die entsprechenden Bilder flimmern über einen der Monitore.³

Dionysus in 69 gilt heute nicht zuletzt wegen seiner orgiastischen Zuschauerpartizipation als ikonisch, ja geradezu mythisch-legendär. Schechners »environmental theater« (Schechner 1973) fokussierte Strategien der Interaktion, um mit der systematischen Vermischung der Sphäre der Zuschauer_innen und der Sphäre der Performer_innen für alle Beteiligten intensive, gemeinschaftsstiftende und transformative Erfahrungen zu ermöglichen. Bei *69 positions* tritt ein auch nur im Ansatz vergleichbarer Moment energetischer, affektiver und leiblicher Ansteckung des Publikums nicht ein. Natürlich primär deshalb, weil es sich um gänzlich andere Produktionsbedingungen in veränderten gesellschaftspolitischen Verhältnissen handelt. Meines Erachtens hinterlässt jedoch just die kollektiv ausbleibende Partizipation einen frappierenden Eindruck, der Fragen aufwirft wie: Warum macht hier niemand mit? Ist es die Nacktheit, die abschreckt? Unter welchen Umständen würde ich mitmachen?

In der vorletzten Szene von *69 positions* leitet Ingvartsen eine kollektive Imaginationsübung an. Die einzelnen Zuschauer_innen sollen die Augen schließen und sich vorstellen, wie sie eine Frau in einem dunklen Raum auf eine Art Chaiselongue führt und – äußerlich wie innerlich – Elektroden zwischen ihren Beinen platziert:

As the low-frequency electric stimulation starts entering your body, you feel your nerve endings respond. [...] As the frequency of the impulses increases, you start to feel a pumping or stroking of your sexual organs. [...] You feel an overwhelming pleasure entering your body.

Es ist eine Herausforderung, sich umgeben von anderen Zuschauer_innen im quasi-öffentlichen Theaterraum, auf diese privaten, intimen Vorstellungen einzulassen. Auch wenn dies nicht gelingt, man vielleicht lieber anderen Zuschauer_innen dabei zusieht, öffnet sich durch das vermeintliche Scheitern ein Reflexionsraum, der seinerseits Zugang zu einer Form virtueller Partizipation ermöglichen kann.

Vom Lateinischen ›virtualis‹ abgeleitet, meint ›virtuell‹ eine vorhandene Kraft, eine Potenz, die aktualisiert werden kann. Das Verhältnis von Virtualität und Aktualität ist von zentraler Bedeutung für die Affekttheorie, auf die sich Mette Ingvarsten in ihren theoretischen wie praktischen Arbeiten vielfach bezieht. Die Spinoza-Deleuze-Linie innerhalb der Affekttheorie steht dabei – verkürzt gesprochen – für eine Ontologie von Wirkungsrelationen und einem sehr weiten Körperbegriff, das heißt Subjekte lassen sich durch ihre je spezifische Weise, zu affizieren und affiziert zu werden, beschreiben. Der Affekt ist eine Art Zwischenphänomen, der das Verhältnis des Körpers zur Welt anzeigt:

Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. (Gregg/Seighworth 2010:1)

Darüber hinaus ist mit Deleuze das Verhältnis von Virtualität und Aktualität nicht als eines von ›nicht wirklich‹ versus ›verwirklicht‹ zu denken, vielmehr steht »[d]as Virtuelle [...] nicht dem Realen, sondern bloß dem Aktuellen gegenüber. Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles« (Deleuze 1992: 264). Wenn man Körper nicht als Identität(en) denkt, sondern als Teile eines dynamischen und relationalen Wirkungszusammenhangs, dann bildet das Virtuelle gleichsam ›den Pool‹ potentieller innerweltlicher Ausdrucks-, Empfindungs- und Erfahrungsqualitäten eines Individuums und die Aktualisierung ist eine je spezifische Differenzierung. Virtuelle Partizipation meint also nicht am ›Nicht-Wirklichen‹ zu partizipieren, sondern an der Potentialität eigener Wirkungsvermögen qua ästhetischer Erfahrung teilzuhaben.

Die Fähigkeit meines Körpers zu affizieren und affiziert zu werden, ist dabei zugleich Resultat komplexer biopolitischer Sozialisierungs- und Regulierungsprozesse. Und dies erfahre ich konkret und in situ an meiner Re-Aktion auf Mettes Imaginationsübung. Sie wird als Effekt und Zeugnis dieser Regulierungsprozesse erfahrbar und stimuliert eine reflexive Auseinandersetzung mit der gesellschaftspolitischen, diskursiven Re-Produktion von Begehrensmustern: Auf welchen

Sozialisierungsfundamenten fußt ›meine‹ Sexualität? Von welchen Narrationen, Bildern und Erfahrungen ist sie geprägt? Wen oder was begehre ich und wie kann Begehren modifiziert werden?

69 *positions* klärt diese Fragen nicht, sondern verharrt in einer produktiven, offenen Ambivalenz: Erzählt Ingvarstsen mit ihrer künstlerisch-genealogischen Spurensuche eine Verfallsgeschichte, an deren Ende das vereinzelte, postmoderne Subjekt steht, das Sexualität und Erotik voneinander abgekoppelt hat und sich an Technologien anschließen muss, um Lustempfinden zu stimulieren? Oder wird eher eine Welt der Möglichkeiten präsentiert, in der Sexualität explorativ und experimentell jenseits gesellschaftlicher, heteronormativer Werte im Sinne des ›anything goes‹ immer wieder neu und anders erprobt werden kann? Dies zu reflektieren oder auch zu praktizieren, regt der implizite Handlungsauftrag von Ingvarstsen »I wish you a very pleasurable night« zum Ende der Performance an.

Verwendete Literatur

- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel.
- Cvejić, Bojana (2014): »69 positions – Interview with Mette Ingvarstsen«, auf: www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/69-positions-interview-with-mette-ingvarstsen-by-bojana-cvejic/ (letzter Zugriff: 6. 8. 2017).
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink.
- Ingvarstsen, Mette (2016): »Expanded Choreography. Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions«, auf: [http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-artificial-nature-project-and-69-positions\(4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-artificial-nature-project-and-69-positions(4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37).html) (letzter Zugriff: 10. 8. 2017).
- Kemp, Wolfgang (2015): *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Preciado, Paul Beatriz (2016): *Testo Junkie. Sex, Drogen, Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*, Berlin: b_books.
- Schechner, Richard (1973): *Environmental theater*, New York: Applause.
- Seigworth, Gregory J./Gregg, Melissa (2010): »An inventory of Shimmers«, in: dies. (Hg.): *The Affect Theory Reader*, Durham, London: Duke University Press, S. 1–25.

Verwendete Aufzeichnungen

Ingvartsen, Mette (2014): *69 positions*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 10./11. 10. 2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privataarchiv T. S.

Palma, Brian de/Schechner, Richard (1970): *Dionysos in 69*, Film basierend auf Videoaufzeichnungen zweier Aufführungen von *Dionysos in 69* von 1968/1970 o. O. auf: <https://www.youtube.com/watch?v=K9MFd3Tgins> (letzter Zugriff: 8. 8. 2017).

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *69 positions* vom 16. 5. 2017 in der Dampfzentrale besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Ingvartsen 2014).
- 2 Mette Ingvartsen absolvierte ihren PhD in Choreografie an der Lund University Schweden mit *Expanded Choreography. Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* (vgl. Ingvartsen 2016).
- 3 Es handelt sich hierbei um Auszüge aus Brian de Palmas Film *Dionysus in 69* (vgl. de Palma 1970).



She She Pops *50 Grades of Shame* als Schule des unvoreingenommenen Blicks

Das Performance-Theater Kollektiv She She Pop ist seit seiner Gründung in den 1990er-Jahren am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen damit bekannt geworden, die unsichtbare und doch so verbindliche Grenze zwischen Akteur_innen auf der Bühne und Publikum im Zuschauerraum brüchig werden zu lassen. In *What's Wrong? [it's ok]* von 2003 zum Beispiel war das Publikum angehalten, die Performer_innen bei ihren fiesen Wahrheit-oder-Pflicht-Spielen auf der Bühne durch Zurufe zu unterstützen; 2004 mussten in *Warum tanzt ihr nicht?* diejenigen, die nicht aufpassten, selbst über das Parkett des performativen Ballsaals schweben; die Performance *Familienalbum* von 2008 wiederum versammelte Publikum und Performer_innen an einer großen Festtafel, an der auch Zuschauer_innen souffierte Rollen aus dem »Verwandtschaftsrepertoire« der fiktionalen Großfamilie zu übernehmen hatten.

All diese Theaterabende bezogen ihren Reiz durch die bewusst in Kauf genommene Peinlichkeit, die stets mit dem Übertreten der konventionalisierten Grenzen des Theaters verbunden ist. Durch das programmatische Spiel mit der Trennung von Akteur_innen und Publikum, die im Dispositiv des traditionellen Illusionstheaters regelt, wer wann bis zu welchem Grad für wen und auf welche Weise sicht- und hörbar ist, spielte im Theater von She She Pop die Scham als kalkulierter Affekt immer schon eine Rolle. In ihrer jüngsten Arbeit *50 Grades of Shame*¹ wendet sich das Kollektiv nun erstmals explizit der Scham zu, interessanterweise ohne dabei, wie in früheren

¹ *50 Grades of Shame*, *She She Pop*

Foto: Doro Tuch

Arbeiten, das Publikum explizit in das szenische Geschehen einzubeziehen. Auf der Ebene des Textes verhandeln acht Performer_innen ihr individuelles Verhältnis zur Scham anhand der Struktur von Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen*. Eigens erarbeitete, autobiografisch gefärbte Textpassagen werden zusammen mit Anleihen aus der Buchreihe *50 Shades* der britischen Autorin E. L. James in den Handlungsverlauf von Wedekinds Drama eingeflochten und zu einem ausgeklügelten Spiel mit wechselnden Rollen und Identitäten verknüpft.

Zu Beginn der Performance sind zunächst nur die Stimmen der Performer_innen zu hören, die abwechselnd auf die wiederholt gestellte Frage »Was ist verboten?« antworten. Als Zuschauer_in mag man über die meisten der vorgeschlagenen Verbote belustigt sein, tatsächlich wird man jedoch den allermeisten davon unumwunden zustimmen: Man sollte weder auf dem Schoß eines Fremden im öffentlichen Personennahverkehr Platz nehmen, noch vor einem Bild im Museum masturbieren, auch wird man sich wohl davor hüten, über den Körper des Sexualpartners zu lachen, oder »irgendetwas mit dem Haustier zu machen«. Ihre Komik entfalten die Textrepliken durch die Ambivalenz von Wunsch und Verbot. Die Performer_innen üben sich in Selbstzensur, sie verbieten sich, was ihre Fantasie im freien Spiel der Assoziationen als geheimen Wunsch ans Licht befördert hat und transformieren so den Wunsch im Angesicht der Scham als sozialer Kulturschranke in ein Verbot. Die beschämende Macht der Sprache offenbart und verbietet zugleich; sie ist im Theater von She She Pop nicht wie in Wedekinds Drama Anlass für ein schweigendes Verbot, das die Figuren in die Katastrophe taumeln lässt, sondern Auslöser einer permanenten Selbstveräußerung, die ein Spiel mit Inszenierungen des Selbst, ein Grundpfeiler der Arbeit She She Pops, erst in Gang setzt. »Du bist, wofür du dich schämst!«, (Matzke 2005: 101) das von Mieke Matzke in Bezug auf frühere Arbeiten der Gruppe aufgestellte Diktum, gilt auch für die Herausbildung der Spiel-Identitäten in *50 Shades*. Indem die Darsteller_innen Geständnissen gleich, ihre sexuellen Erlebnisse und Wünsche zum Gegenstand der Performance machen, erzeugen sie Authentizitätseffekte, welche die Unterscheidung zwischen Bühnenfigur und realer Person veruneindeutigt. Das Spiel mit der eigenen Schamgrenze und das Offenlegen intimer Details ist in diesem Kontext

nicht zufällig besonders wirkungsstark. Der authentische Kern moderner Subjektivität wird in der abendländischen Kultur, darauf hat nicht zuletzt Michel Foucault (vgl. Foucault 1987) hingewiesen, in den verborgenen Begehrensstrukturen der Sexualität vermutet. Jede sich über die Schamgrenzen hinwegsetzende Handlung oder Äußerung ist für die Entwicklung der Spiel-Identitäten in *50 Shades* besonders produktiv, da sie vorgibt, etwas vom wahren Kern des Subjekts aufscheinen zu lassen und somit die Schaulust des Publikums und die Spiellust der Performer_innen im Ausloten von Subjektivität befeuert.

Nach allgemeiner Definition versteht man unter Scham eine »unangenehme Emotion, die damit verknüpft ist, dass entweder ein inneres Idealbild von der eigenen Person nicht erfüllt werden konnte oder die Ehrbarkeit der eigenen sozialen Rolle angetastet wird« (o. A. 2001: 511). Sich schämen geht einher mit der unbewussten Rötung der Gesichtshaut und dem Wunsch, sich in sich zurückzuziehen. Neben dem Aspekt des subjektiven Gefühls hat Scham auch noch eine wichtige soziale Bedeutung, indem sie hilft, das menschliche Zusammenleben zu regulieren: »Ungehemmte Schamlosigkeit, das heisst Übertretung einer kollektiv vereinbarten Schamgrenze, kann nicht geduldet werden. Sie wird deshalb gesellschaftlich sanktioniert, was für die Betroffenen mit der Herabminderung ihres Ansehens einhergeht« (Jacoby 2003: 356). In der Theorie des Psychoanalytikers Leon Wurmser wird der Begriff der Scham tiefenpsychologisch weitergehend differenziert. Wurmser entwickelt in seinem Text *Die Maske der Scham* (vgl. Wurmser 1998) das Konzept zweier Partialtriebe im Subjekt, die er mit den Begriffen Theatophilie und Delophilie bezeichnet. Der erste bezeichnet »[d]as Verlangen zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen, Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen« (ebd.: 258). Der zweite bezeichnet den »Wunsch sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken« (ebd.).

Nun sind laut Wurmsers psychoanalytischer Theorie beide Triebe im Subjekt blockiert beziehungsweise gehemmt, sodass sie sich nicht in ihr Extrem ausweiten und Theatophilie in Voyeurismus beziehungsweise Delophilie in Exhibitionismus umschlägt (vgl. ebd.: 262). Die

Scham nimmt in dieser Konstellation eine Scharnierfunktion ein. Sie tritt dann auf, wenn das Drängen des Triebes zu einem Konflikt mit der sozialen Rolle des Subjekts führt. Zum einen sorgt sie dafür, dass aus Neugier und Schaulust nicht ein hilfloses durch andere Überwältigt- und Fasziniertsein entsteht, zum anderen verhindert sie, dass aus dem Wunsch, sich zu zeigen und zu gefallen, Bloßstellung und Selbstexponierung werden. Scham, so kann man verallgemeinernd festlegen, hält das Subjekt in den Grenzen dessen, was in der kulturellen Ordnung akzeptiert ist. Sie schützt das Subjekt vor dem Selbst-Verlust und sichert so die Anerkennung durch das Gegenüber im Sozialen.

Das Performance-Theater Kollektiv She She Pop fordert mit ihrem der Scham gewidmeten Theaterabend nun jene Grenze heraus, die das Subjekt im Möglichkeitsraum des gesellschaftlich Akzeptierten hält.

Das eigentliche Vorhaben des Abends beschreibt zu Beginn der Ausführung die Performerin Johanna Freiburg wie folgt:

Es wäre am einfachsten, wenn wir uns jetzt alle ausziehen könnten und miteinander Sex haben, dann könnte jeder oder jede dem anderen etwas beibringen oder zeigen und wir hätten auch gleich ein ganzes Spektrum an unterschiedlichen Körperformen, Erfahrungen und Hemmungen, aber das geht eben nicht. Eine solche Schule der Liebe ist in unserer Kultur nicht vorgesehen, und wenn wir es trotzdem versuchen würden, dann würden die meisten dabei vor Scham vergehen.

Die daran anschließende Theaterhandlung entwickelt sich also zunächst als ein Verzicht. Anstatt dem Wunsch nach unmittelbarer Triebbefriedigung nachzugeben und ein körperliches Ritual im Sinne dionysischer Verausgabung anzuzetteln, setzen She She Pop aus Respekt vor der Scham auf die Mittel des Theaters als Spiel mit der Erzeugung von Bedeutung. Theatrale Darstellung bezieht ihre Wirkung in der Regel aus dem zeichenhaften Wechselspiel dessen, was materiell anwesend ist, und dem abwesenden Sinngehalt, auf den die Zeichen verweisen. Die Maske, die einerseits den realen Körper der Darsteller_in verbirgt und andererseits die dargestellte Figur besonders plastisch erscheinen lässt, symbolisiert wie kein anderes Theatermittel exemplarisch jene Dialektik von Zeigen und Verbergen, die Lyotard

als Grundlage aller Theatralität beschrieben hat: »Verstecken-Zeigen, das ist Theatralität« (Lyotard 1982: 11). Indem die Scham als konstitutive Kulturschranke das verhindert, was laut Freiburg »am einfachsten« wäre, setzt sie in einem Akt der Sublimierung die Dialektik der theatralen Darstellung als maskenhafte Verstellung erst in Gang.

Eine Verbindung zwischen der psychoanalytischen Theorie der Scham und Theater hat Hans-Thies Lehmann in seinem Artikel »Das Welttheater der Scham« (vgl. Lehmann 2002) vollzogen. Er schreibt in Bezug auf die Theorie Wurmser von einer Analogie der psychodynamischen Grundkräfte von Scham und Theater. Mit Theatophilie (dem Wunsch zuzuschauen) und Delophilie (dem Wunsch sich zu zeigen) sind eben auch die Grundpfeiler jeder theatralen Kommunikation bezeichnet, wie sie in der Gegenüberstellung von Schauspieler_in und Publikum ihre Verwirklichung findet. Theater wird als kulturelle Form aus dem doppelten Bedürfnis des Subjekts, zu schauen und angeschaut zu werden, verständlich (vgl. ebd.: 52). Lehmann schlägt vor, Scham in Bezug auf Theater eher als Anti-Affekt zu begreifen, da sie nicht expressiv ist, sondern eine Ausdruckshemmung im Sinne der maskenhaften Verstellung hervorruft und so das Spiel mit Verhüllung und Ablenkung des Blicks der Anderen bedingt (vgl. ebd.: 45). Wenn eine Person Scham empfindet, verbirgt sie sich hinter der Darstellung eines Anderen. Der Monolog der Schauspielerin Susanne Scholl, die als Gastperformerin in *50 Grades of Shame* auftritt, verdeutlicht dieses Maskenspiel der Rollen, wie es für die westliche Schauspieltradition so signifikant ist:

Mein Name ist Susanne Scholl und ich bin Schauspielerin. Vor 50 Jahren bin ich auf die Schauspielschule gegangen in der Hoffnung, ich könnte auf der Bühne meine Scham vergessen. Ich habe dann auf der Schauspielschule gelernt, wie man eine Figur spielt und mich im Schutz dieser Figur ohne Scham vor Publikum zu zeigen. Denn was ich hier bin und sage, das meine ja nicht ich, sondern jemand anderes. [...] Aber plötzlich bin ich mir da nicht mehr so sicher. Denn wenn ich meinen entblößten Körper hier so sehe, dann denke ich, nein eben nicht, denn in dem Moment, wo ich hier die Hosen fallen lasse, stürzt meine Figur doch zusammen, und dann steht da in diesem Moment nur noch Susanne Scholl ohne Hose.

Die für She She Pop so typische Verunklärung von Bühnenfigur und realer Person ermöglicht das bewusste Auftauchen und Ausspielen von Scham als ästhetischer Strategie. Wo im klassischen Repräsentationstheater alles auf die Wahrung der Illusion, jemand anderes zu sein, ausgerichtet war und Scham dort nur als Fehlleistung, als Versprecher, Ausrutscher oder Hänger spürbar wurde, führt die Spielart des Performance-Theaters von She She Pop zu einer Auseinandersetzung mit Scham als unbewussten Konstituenten der theatralen Situation und der eigenen Subjektivität. Indem es zu einer kalkulierten Entblößung auf der Bühne kommt, teilt das Publikum die Unsicherheit der Susanne Scholl. Nicht nur die Figur auf der Bühne stürzt in sich zusammen, sondern auch der Schutz der Zuschauer_in vor dem eigenen Sehen, das sich nun nicht mehr unerkant an das durch das Theater vermittelte Andere der Figur und deren Fiktion anheften kann, sondern sich mit der Blöße der Performer_innen konfrontiert sieht. Allerdings ist das ›Hosenrunterlassen‹ nie unvermittelter Selbstzweck. Im Spiel der Performer_innen entstehen »Spiel-Identitäten« (Matzke 2005: 101), die Masken nicht unähnlich, die durch schamhafte Offenlegung gewonnen Ein- und Ansichten zum Material ihrer Performance werden lassen, das sie mit Figurenfragmenten aus Wedekinds Drama und James Romantrilogie zu neuen Patchwork-Figuren kompilieren. Die an sich beschämende Geste der Entblößung wird als Prinzip ausgestellt, in das Spiel mit Identitäten integriert und die unangenehme Wirkung der Scham somit abgewendet.

Auf das Verhältnis von Beschämung und Entblößung verweist auch die Performerin Fanni Halmburger zu Beginn des Stücks. Sie erzählt, wie die Scham in ihren Körper gekommen ist. Ihre Mutter habe sie einmal ermahnt, nachdem sie ohne Unterhose nur mit einem Rock bekleidet kopfüber vor einem Mitschüler an der Teppichstange baumelte, dass sie doch bitte in Zukunft nicht mehr ohne Unterhose herumlaufen solle: »Fanni das geht jetzt nicht mehr, ohne Unterhose. Da ist mir schlagartig klar, ich bin obszön«. Die Obszönität ist hier die Nacktheit des entblößten Körpers, die es hinter den Masken der Scham – der sorgfältigen Bekleidung, dem adäquaten Benehmen, der Ableitung des Triebes – zu verbergen gilt. Was im Alltag als unmögliches Verhalten ausgeschlossen ist, kann aber unter Umständen

im Theater zur Darstellung gebracht werden. Hans-Thies Lehmann schreibt hierzu:

Das Todessymbol Maske wird zur Abwehr der Angst [vor Entblößung, F. M.], Theater manifestiert einen Sieg der Wünsche nach Zeigen und Sehen über die Schamdrohung. Es erlaubt zugleich, Tabu, Schamangst und Tabubruch ›auszuspielen‹ und so das Verpönte zu ›umspielen‹. (Lehmann 2002: 47)

Neben der Verwendung von kompilierten Spiel-Identitäten gelingt jene ›Umspielung der Schamgrenze‹ in *50 Grades of Shame* vor allem auch durch den Einsatz von Video-Projektionen. Aus den live abgenommenen Bildern von Körpern, Gesichtern und einzelnen Gliedmaßen werden auf der Bildebene neue Körpergebilde kompiliert. Die entblößten Körperteile mehrerer Performer_innen werden zu einem grotesken Bilderreigen montiert, in dessen Rahmen zum Ende des Abends polymorphe Zwitterwesen in traumgleichen Sequenzen ein burleskes Eigenleben entwickeln. Die Nacktheit der einzelnen Körper erfährt somit eine Transponierung auf die Ebene der Bildprojektion, wo sie einer kollektiv erzeugten Körperpoesie zuarbeitet. Diese live erzeugten Bilderwelten helfen die individuelle Schamgrenze der Performer_innen spielerisch zu überwinden und ermöglichen dem Publikum ein Nachdenken über Körper und kollektiv geteilte Körperpraxen jenseits von Schamempfinden und kultureller Restriktion.

Ein Theater, das sich der Schamdrohung durch das lustvolle Ausspielen von Möglichkeitsräumen im Verhältnis von Zeigen und Anblicken stellt, kann statt eine ›Schule der Liebe‹ eine Schule des unvoreingenommenen Blicks sein, der es vermag, hinter den Mechanismus sozialer Beschämung zu blicken, ohne sich schamhaft abwendend vom Körper des Anderen zu distanzieren.

Verwendete Literatur

- o. A. (2001): »Scham«, in: *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*, Mannheim: Brockhaus, S. 511.
- Foucault, Michel (1987): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jacoby, Mario (2003): »Scham«, in: Lutz Müller/Anette Müller (Hg.): *Wörterbuch der Analytischen Psychologie*, Düsseldorf: Patmos, S. 356–357.
- Lehmann, Hans-Thies (2002): *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit.
- Lyotard, Jean Francois (1982): *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve.
- Matzke, Mieke (2005): »Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop«, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript, S. 93–106.
- Wurmser, Léon (1998): *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Berlin: Springer.

Verwendete Aufzeichnung

- She She Pop (2016): *50 Grades of Shame*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 20./21.10.2016 im HAU Hebbel am Ufer Berlin, zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt von AUAWIRLEBEN.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *50 Grades of Shame* vom 19.5.2017 in der Dampfzentrale in Bern besucht.

Künstler_innen und ihr Publikum

Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines ›Singulär Plural Seins‹ im Theater

Die Probleme des Individualismus unserer Gesellschaft, die sich unter anderem im weltweiten Aufschwung des Rechtspopulismus offenbaren, stellen die Funktionen der gegenwärtigen Gesellschaft(en) zur Disposition (vgl. Gertenbach u. a. 2010: 35–36, 47). Nicht zuletzt diese Entwicklungen lassen auch das Interesse von Theaterschaffenden an der Gemeinschaft des Publikums, innerhalb derer die subjektive Rezeption der einzelnen Zuschauenden erfolgt, erwachen. Das künstlerische Forschungsinteresse an der Form subjektiv-gemeinschaftlicher Rezeption findet seine paradigmatische Beschreibung in der Wendung »Singulär Plural Sein« des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy (Nancy 2004).¹

Die einzigartige subjektive Wahrnehmung überlagert sich mit ihrer Verortung innerhalb einer Wahrnehmungsgemeinschaft, dem Publikum, das sich wiederum in unterschiedliche Rezeptionsgemeinschaften unterteilen kann. Dabei ergeben sich nicht nur mehrere Ebenen der Wahrnehmung, sondern es bilden sich zugleich soziale Formationen heraus. Die Bewusstwerdung über diesen Umstand führt in den Darstellenden Künsten zunehmend zu einer dezidierten Reflexion der Aufführungssituation und der unterschiedlichen sich in diesen konstituierenden Publikumsgemeinschaften. Die Beziehung zwischen Bühne, Publikum und einzelnen Zuschauer_innen ist daher nicht nur als relationale (vgl. Bourriaud 2006; vgl. Wischhoff 2013), sondern auch als mehrdimensionale zu betrachten.

Wenngleich mit dem Blick auf *Applied Theatre*, weisen die Herausgeber_innen des gleichnamigen Sammelbandes auf die Verantwortung der Theaterschaffenden hin: »Mit Theater werden Situationen initiiert, die diejenigen, die sie angestoßen haben, dann auch verantworten

müssen – obwohl diese Situationen auf eigenartige Weise ihrem Zugriff und ihrer Kontrolle entzogen scheinen« (Warstat u. a. 2017: 9). Die Verantwortung der Theaterschaffenden umfasst damit auch die sich im Kontext einer Aufführung konstituierenden sozialen Formationen. Durch die Haltung der Künstler_innen ihren Zuschauer_innen gegenüber entscheidet sich zudem, welche Gemeinschafts- und Gesellschaftsentwürfe sich in der Aufführungssituation entfalten und wie diese verhandelt werden. Die Analyse von Aufführungssituationen im Sinne eines »Singulär Plural Seins« nimmt daher nicht nur die von Theaterschaffenden angewandten Strategien der Begegnung mit ihrem Publikum, sondern auch die diesen Begegnungen implizierten Visionen von Gesellschaft in den Blick.²

Beim Besuch der Performance *Hello Useless – For W. and Friends*³ finde ich mich in einer tradierten Publikumsanordnung wieder: Eine schwach erleuchtete Tribüne weist uns als Zuschauende unsere Plätze in eng bestuhlten Reihen zu. Ausgerichtet ist die Tribüne auf eine ebenfalls schwach beleuchtete ebenerdige Bühne, auf der sich der Performer Benny Claessens bereits aufhält. Er macht Fotos von sich selbst, seinem Publikum und einzelnen Zuschauenden, zieht seine Schuhe aus und informiert das sich unterhaltende Publikum, dass es sich ruhig weiter unterhalten könne, weil die Performance noch nicht begonnen habe. Kurz darauf schlägt er vor, wir könnten die Abendspielzettel lesen, um besser zu verstehen, was wir gleich zu sehen bekämen. Er lacht über seinen Vorschlag. Dieser Einstieg in die Performance steht exemplarisch für den Umgang Claessens mit dem Publikum in *Hello Useless*. Er kokettiert mit den tradierten Regeln des Theaters, um sein Publikum mit seinem vermeintlichen »Habitus der Rezeption« (Rebentisch 2013: 173) zu konfrontieren. In seinem Prolog bezeichnet er seine Performance als Reaktion auf ein weißes, männliches Selbstverständnis, künstlerische Arbeit nicht nur zu bewerten, sondern Künstler_innen auch das Recht zur Ausübung ihrer Kunst abzusprechen.⁴ Er setzt seine Performance damit dezidiert in den Kontext eines Machtkampfs um Deutungs- und Bewertungshoheit zwischen Künstler_innen und ihrem Publikum beziehungsweise Kritiker_innen als professionellen Zuschauer_innen. Gleichzeitig unterläuft er die

semiotische Theatertradition, indem er eine Viertelstunde lang scheinbar ohne dramaturgische Motivation vorstellt, was im Anschluss passieren wird und im Zuge dessen auch das Bühnenbild als eine lediglich pragmatische Funktion übernehmende, willkürliche Anordnung präsentiert.⁵ Die Gegenläufigkeit von scheinbar verweigerter Relevanz der Bühnenelemente samt ironischen Verweisen auf theaterästhetische Trends⁶ und dem Rückgriff des Performers auf tradierte Regeln zieht sich in immer neuen Variationen durch die Aufführung. So provoziert die Performance unterschiedliche Haltungen der Zuschauenden: Bin ich als Zuschauer_in bereit, die Wirkmächtigkeit des Theaterdispositivs und das eigene eingeübte Zuschauerverhalten zu reflektieren, kann ich Claessens Performance als Versuch begreifen, die Spielregeln des Theaterfeldes und den damit einhergehenden Rezeptionshabitus zu kritisieren. Ich kann mich als Zuschauer_in allerdings auch vom Bühnengeschehen distanzieren, immerhin wurde ich von Claessens selbst in dieser Anordnung platziert, um nun als Repräsentant_in des tradierten Theaterdispositivs und der dazugehörigen Kultur düpiert zu werden. Insofern funktioniert *Hello Useless* auch als Publikumsbeschimpfung, die mir als Zuschauerin eine Positionierung abverlangt. Entweder ich kann mich mit dem Performer gegen die von ihm konstruierte Publikumsgemeinschaft solidarisieren oder mit anderen Zuschauenden gegen den Performer. Der Performer spielt mit der Rezeptionshaltung des Publikums. Ob und wie weit ich als Zuschauerin auf dieses Spiel eingehe, mich provozieren lasse und wie ich mich zu dieser Provokation innerhalb der konventionellen Publikumsfiguration positioniere, wird so zu einem zentralen Moment der individuellen ästhetischen Erfahrung. Diese individuelle Verortung innerhalb einer konfrontativen Situation zwischen Performer und Publikum evoziert heterogene Rezeptionshaltungen innerhalb der Publikumsgemeinschaft. Es entstehen antagonistische Gemeinschaften, die sich im Zuschauerraum gegenseitig überlagern. *Hello Useless* fordert sein Publikum heraus, diese mehrdimensionale Spannung auszuhalten – sowohl als Individuum gegenüber dem Präsentierten als auch als Mitglied einer Rezeptionsgemeinschaft gegenüber einer anderen. »Singular Plural Sein« wird so durch den konfrontativen Umgang des Künstlers mit seinem Publikum als Wahrnehmungszustand und Verhandlungsraum erfahrbar.

Eine ganz andere Strategie, dem Publikum zu begegnen, wählt Mette Ingvarstsen in ihrer Performance *69 Positions*.⁷ Im Gegensatz zur konventionellen Publikumsanordnung bei *Hello Useless* betrete ich hier einen Theaterraum, der weder eine traditionelle Theaterbühne noch einen markierten Zuschauerbereich aufweist: Ein rechteckiger, mit weißem Tanzboden ausgelegter Gerüstkorpus steht inmitten des Raums. Am Zugang zu diesem steht die Performerin Mette Ingvarstsen und begrüßt ihre Zuschauer_innen einzeln. Der hell erleuchtete Innenraum des Gerüstkorpus gleicht einem mit Schrift- und Bildtafeln sowie einigen Bildschirmen bestückten Ausstellungsraum. Diese räumliche Anordnung verhindert kalkuliert, dass sich die Zuschauer_innen auf die Rezeptionshaltung der im Dunkeln sitzenden, stillen Beobachter_innen zurückziehen können. Die persönliche Begrüßung Ingvarstsens fungiert angesichts dieser Verunsicherung als vertrauensbildende Maßnahme der Performerin ihrem Publikum gegenüber.

Im Gestus einer Museumspädagogin beginnt Ingvarstsen anhand von Beispielen der Performancekunst eine in drei Teile gegliederte ›Tour‹ durch die Geschichte der Beziehung von Sexualität und Öffentlichkeit, die von den 1960er-Jahren bis in die Zukunft reichen soll. Zunächst berichtet sie, wie sie der Künstlerin Carolee Schneemann vorgeschlagen habe, ihre Performance *Meat Joy* (1964) in der Originalbesetzung wiederaufzunehmen. Da diese ablehnte, beginnt Ingvarstsen *Meat Joy* in einer Art Lecture Demonstration selbst nach zu performen. Sie erläutert den Aufbau von *Meat Joy* und vollzieht das Geschehen der Performance dabei so genau nach, wie ihr dies als Einzelperformerin möglich ist.⁸ Zur Veranschaulichung ihres Berichts gruppiert sie einige Zuschauer_innen als Mitakteur_innen in einem kleinen Kreis, wie es ihrer Beschreibung nach in *Meat Joy* die Performer mit den Performerinnen tun. Ingvarstsen ermuntert die involvierten Zuschauer_innen, ihre eigenen Bewegungen aufzugreifen und die Arme ausgestreckt langsam über dem Kopf hin und her zu wiegen.

Aus dieser gemeinschaftlichen Bewegung heraus lässt sich Ingvarstsen für die zuvor als Mitperformer_innen angeleiteten Zuschauer_innen überraschend, auf den Boden sinken. Die mitperformenden Zuschauer_innen müssen nun selbst entscheiden, ob sie es Ingvarstsen gleich tun und sich ebenfalls auf den Boden legen, um das von der

Performerin beschriebene Bild zu realisieren, oder ob sie ihre performative Partizipation beenden. In diesem Moment der Unsicherheit offenbart sich das zu Beginn der Performance stark ausgeprägte Machtgefälle: Der über den Ablauf und die Partizipationsangebote der Performance wissenden Performerin steht ein unwissendes Publikum gegenüber, das sich nicht auf den normativen Rezeptionshabitus des Theaters berufen kann.

Bei der Beschreibung, wie eine Performerin von *Meat Joy* einen toten Fisch in ihrem Bikinioberteil positioniert, zieht Ingvarlsen kurz darauf den Ausschnitt ihres Pullovers so tief herunter, dass eine Brust sichtbar wird. Um zu veranschaulichen, wie ein Performer ein totes Hühnchen in seiner Unterhose positioniert, öffnet sie Knopf und Reißverschluss ihrer Hose und schiebt den Bund ihres Slips bis zur Sichtbarkeit ihres Schamhaars nach unten. Für einen Auszug aus Anna Halprins *Parades and Changes* (1965) ent- und bekleidet sie sich kurz darauf einmal komplett, ohne dabei den Augenkontakt mit einer Zuschauerin beziehungsweise einem Zuschauer zu verlieren. Nach etwa 30 Minuten zieht sich Ingvarlsen beim ›reperformen‹ von *Dionysos in 69* (1969) dann bis auf Socken und Schuhe aus, um die verbleibenden 75 Minuten von *69 Positions* nackt zu performen. Während ihre ersten Entblößungen das Publikum überraschen und zunächst die Machtposition der wissenden Performerin betonen, entsteht mit der fortwährenden Nacktheit der Performerin inmitten eines bekleideten Publikums nun ein zweites, reziprokes Machtgefälle, in dem die Performerin ihrerseits ihrem Publikum ausgeliefert ist. Dieses unterstreicht Ingvarlsen, indem sie sich zur Veranschaulichung der Praktik ›sexual mummification‹ von einem Zuschauer⁹ mit Klebeband einwickeln lässt und ihn mit den ermahnenden Worten »I trust you« auffordert, auch über ihrem Mund Klebeband anzubringen, bis 60 zu zählen und sie dann wieder zu befreien.

Obwohl Ingvarlsen immer wieder einen Teil der Verantwortung für das Gelingen der Performance auf die Zuschauenden überträgt, hält sie zugleich stets die Verunsicherung darüber aufrecht, wie weitreichend die von der Performerin jeweils vorgesehene Partizipation sein wird. Daher sind alle Anwesenden permanent an ihr orientiert, bewegen und verhalten sich stets im Verhältnis zu ihr. Die Performerin

wiederum ist immer in Kontakt mit ihrem Publikum und sondiert fortwährend, wer zu welcher Form von Partizipation Bereitschaft mitbringt und wen sie zur Übernahme welcher Aktion ermuntern kann. Diese Beziehungsarbeit zu ihren Zuschauer_innen ermöglicht es ihr denn auch, physische Grenzen zu überschreiten, etwa wenn sie eine Zuschauerin als Statue imaginiert und liebkost oder einen Zuschauer am Arm leckt.

Der behutsame Umgang der Performerin mit dem Publikum, ihre individuelle Wahrnehmung einzelner Zuschauer_innen und der permanent aufrechterhaltene Kontakt – Aspekte, die James Thompson als Parameter einer »Ästhetik der Fürsorge«¹⁰ benennt – bilden als relationale Anordnung die Basis für die thematische Auseinandersetzung der Performance mit der Politik¹¹ der Nacktheit seit den 1960er-Jahren. Insofern ist die Nacktheit der Performerin in *69 Positions* keine willkürliche Setzung, sondern spiegelt die Auseinandersetzung mit der Beziehung von Sexualität und Öffentlichkeit ästhetisch. Durch die Anordnung im interaktiven Museumsdispositiv sind die Zuschauer_innen bei *69 Positions* permanent aufgefordert, sich physisch im Raum zu verorten. Dazu kommt die Aufgabe, permanent die eigene Interaktionsbereitschaft zu überprüfen. Auf der Basis des in der Aufführungssituation etablierten umsichtigen Umgangs miteinander, bietet die Performance die Gelegenheit, über die Auseinandersetzung mit historischen Positionen der Performancekunst die eigene ›Politik der Nacktheit‹ zu befragen und individuelle Schwellenerfahrungen zu machen. So wird eine individuelle inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Performance und dessen gesellschaftspolitischer Dimension möglich.

Beide Performances arbeiten mit einer Reflexion der feldinternen Regeln und fordern ihr Publikum dazu auf, sich von eingeübten Rezeptionshaltungen zu lösen. Claessens wählt eine konfrontative Strategie. Mit dem Spannungsverhältnis, das er zwischen Performer, Publikumsgemeinschaft und der individuellen Verortung in dieser etabliert, stellt er den Habitus der Rezeption zur Disposition und wirft seine Zuschauer_innen auf sich selbst zurück.¹² *Hello Useless* fokussiert damit die Empfindung eines Unvernehmens (vgl. Rancière 2002), einer Uneinigkeit, die Rancière als das wahrhaft politische¹³ Moment

definiert. Die Performance funktioniert als fortwährender Kampf um Deutungshoheit und entspricht der bourdieuschen Perspektive auf Gesellschaft als (sozialem) Kampf. 69 *Positions* hingegen basiert mit Ingvarsens affirmativ-fürsorglicher Strategie auf einer Utopie von Gesellschaft, in der mittels individueller Erfahrung gemeinsam um die Ausgestaltung der Gesellschaft gerungen wird. Gesellschaft wird hier nicht als sozialer Kampf an sich betrachtet, sondern vielmehr als gemeinschaftlicher Kampf um ihre spezifischen Politiken.

Obwohl die Anordnungen beider Performances mit der doppelten Perspektive auf das Publikum als Mehrzahl von Singularitäten spielen und sich damit auf ein »Singular Plural Sein« des Publikums beziehen, stehen die Arbeiten zugleich exemplarisch für gegensätzliche Strategien im Umgang mit dem Publikum und bilden grundverschiedene Gesellschafts- und Gemeinschaftsentwürfe aus.

Verwendete Literatur

- Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (2010): *Das Politische und die Politik*, Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*, Konstanz: UVK.
- Bourriaud, Nicolas (2006): *Relational Aesthetics*, Dijon: Presses du réel.
- Campo (2016): »Hello Useless – For W. and Friends«, auf: <https://www.campo.nu/nl/production/1954/hello-useless-for-w-and-friends-> (letzter Zugriff: 29. 8. 2017).
- Fischer-Lichte, Erika (2005): »Politisches Theater«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 242–248.
- Gertenbach, Lars u. a. (2010): *Theorien der Gemeinschaft zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): »Wie politisch ist das postdramatische Theater?«, in: *Theater der Zeit* 55 (10), S. 10–14.
- Nancy, Jean-Luc (2004): *Singular Plural Sein*, Berlin: Diaphanes.
- Rancière, Jacques/Steurer, Richard (2002): *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg: Junius.
- Rehbein, Boike/Saalmann, Gernot (2009): »Feld (Champs)«, in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 99–103.
- Thompson, James (2017): »Für eine Ästhetik der Fürsorge«, in: Matthias Warstat u. a. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen*, Berlin: Theater der Zeit, S. 90–108.
- Warstat, Matthias u. a. (2017): »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Applied Theatre. Rahmen und Positionen*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–28.
- Wischhoff, Mona (2013): »Geäußerte Künstlerkritik der Gegenwart. Das politische Potenzial einer ›relationalen Ästhetik‹«, in: *Die Nadel* [Online] 1, S. 60–82.

Anmerkungen

- 1 In seiner Differenzierung zwischen Singularität und Individualität konstatiert Nancy, ohne die »Unterscheidung von anderen Singularitäten« (Nancy 2004: 61) müssten wir Menschen uns nicht nur absolut selbst genügen, sondern könnten auch keine qualitative Differenzierung zwischen Menschen vornehmen. Es bliebe einzig die numerische Differenz zueinander. Auf der Basis dieser Unterscheidung ergibt sich für Nancy auch die Bedeutung der Mitmenschen für den Einzelnen. Er postuliert entsprechend eine plurale »Wesensverfasstheit des Seins« (ebd.: 57).
- 2 Um diese Strategien mit ihren sozialen Dynamiken als Teil des Theaterdispositivs beschreibbar zu machen, eignet sich ein Blick auf das Instrumentarium Bourdieus. Der Soziologe betrachtet das Feld als sozialen Raum, in dem über soziale Kämpfe zwischen Akteur_innen um Regeln und Macht in Form unterschiedlicher Formen von Kapital gerungen wird (vgl. Bourdieu 1982). Den Habitus beschreibt er als inkorporierte Verhaltensweisen, die sozial vermittelt und konkret auf ein spezifisches Feld bezogen von Akteur_innen entwickelt werden. Regeln bezeichnen nach Bourdieu die normativen Verhaltenserwartungen eines Feldes, hier des Theaterfeldes (vgl. Bourdieu 1998: 19). Der Rückgriff auf die wissenschaftlichen Hilfskonstruktionen Bourdieus bietet die Möglichkeit, die normativen Regeln eines Feldes nicht als unveränderliche Parameter zu betrachten, sondern die sich in Relation zueinander stets verändernden Dynamiken anzuerkennen (vgl. Rehbein 2009: 101).
- 3 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Hello Useless – For W. and Friends* vom 15. 5. 2017 im Schlachthaus Theater Bern besucht.

- 4 Zu Beginn der Performance trägt er seinen »Letter to W« vor, mit dem er auf einen Kritiker reagierte, der von einem Künstlerkollegen forderte, mit seiner Kunst aufzuhören (vgl. Campo 2016).
- 5 So gefalle ihm die links am Bühnenrand stehende weiße Plastik-Gartentischgarnitur eben und er würde sich freuen, wenn auch wir eine Assoziation von Urlaub hätten, falls wir während der Show gedanklich abdriften. Auch erklärt er, sein Kostüm sei dunkelblau, weil der Fotograf gesagt habe, schwarz würde man nicht sehen.
- 6 Claessens kündigt mehrfach an, dass es selbstverständlich auch eine Mitmachszene gebe.
- 7 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *69 Positions* am 16. 5. 2017 im Kesselhaus der Dampfzentrale Bern besucht.
- 8 So legt sich die Performerin Mette Ingvarstsen zu Beginn ihrer Beschreibung von *Meat Joy* auf den Boden, breitet die Arme aus, hebt die Beine und bewegt sie radelnd, während sie die Situation, die parallelen Handlungen der anderen Performer_innen und deren Wirkung, beschreibt. Immer wieder wechselt sie zwischen den unterschiedlichen Performer_innenpositionen. So gelingt es Ingvarstsen auch als Einzelperformerin, Gruppenbilder aus *Meat Joy* zu reenacten.
- 9 Sowohl in der von mir besuchten Aufführung als auch im vorliegenden Mitschnitt handelte es sich jeweils um einen männlichen Zuschauer.
- 10 In seinem Plädoyer »Für eine Ästhetik der Fürsorge« (vgl. Thompson 2017) reflektiert James Thompson, dass er für die Beschreibung von »Qualitäten der Berührung« und »Achtsamkeit« im physiotherapeutischen Umgang miteinander auf ästhetische Begriffe zurückgreift. Über eine Bezugnahme auf Bourriauds Perspektive, die »das Persönliche und Zwischenmenschliche« (Thompson 2017: 94) als Ausgangspunkte unserer Politiken anerkennt, entwickelt Thompson die Idee einer Ästhetik der Fürsorge. Im Anschluss an Joan Tronto, Marian Barnes sowie Maurice Hamington und Dorothy Miller, die sich mit der Ethic of Care auseinandersetzen, begreift er Fürsorge als einen »Habitus, der auf unterschiedliche Art und Weise erlernt und praktiziert wird, in verschiedenen Umfeldern je andere Wirkungen zeigt und dabei unweigerlich die Grenzen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen verschwimmen lässt« (ebd.: 96).
- 11 Im Rekurs auf den Diskurs um die politische Differenz steht der Begriff Politik hier für die ordnungspolitischen Normen, also die Machtstrukturen der herrschenden Ordnung zur Durchsetzung derselben. In Abgrenzung zum Begriff der Politik greife ich, dem frankofonen Diskurs folgend, für das

- Moment der Infragestellung und Verhandlung der herrschenden Ordnung auf den Begriff das Politische zurück (vgl. Bedorf 2010).
- 12 Die Irritation oder Neudefinition des Verhältnisses zwischen Bühnenakteur_innen und Zuschauer_innen wird als ästhetische Reflexionsstrategie auch im Diskurs um das Politische des Theaters beschrieben. So erklärt Erika Fischer-Lichte, »durch eine spezifische Gestaltung des Verhältnisses von Akteuren und Zuschauern werden alle Aufführungsteilnehmer zu einer Reflexion der Bedingungen ihrer eigenen Subjektivität, einer Standortbestimmung in komplexen politischen Gegenwartsdiskursen und zu einer Auseinandersetzung mit der Rolle des Zuschauers in einer medial vermittelten Politik animiert« (Fischer-Lichte 2005: 243). Und Hans-Thies Lehmann erklärt, das Politische im Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts sei vor allem als Erschütterung von Wahrnehmungsgewohnheiten und damit der Theaterregeln zu denken, um die Zuschauer_innen die »schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren zu lassen« (vgl. Lehmann 2001: 14).
 - 13 Rancière benutzt in Abgrenzung zu anderen Vertreter_innen im Diskurs um die politische Differenz den Begriff *Policey* für die ordnungsrechtliche Dimension. Den Begriff Politik reserviert er für das im Diskurs als das Politische bezeichnete Veränderungspotential (vgl. Bedorf 2010).

Geld und Gravitas

Untersuchung von Einflussfaktoren auf die Compliance des Publikums anhand Kaleiders *The Money*

In der Task Performance *The Money* der britischen Gruppe Kaleider erschafft Regisseur Seth Honnor ein »showgame«-Setting (Kaleider o. J.), in dem die Teilnehmer_innen innerhalb einer Stunde unter Einhaltung bestimmter Spielregeln zu einem einvernehmlichen Beschluss über den Verwendungszweck eines Bargeldbetrags kommen sollen. Die Teilnehmer_innen fällen die erste Entscheidung bereits beim Kartenkauf. Sie wählen zwischen zwei Eintrittspreisen und entscheiden so über ihre Zugehörigkeit zu einer von zwei Personengruppen: den günstigeren Players¹ (Spieler_innen) und den teureren Silent Witnesses (stille Beobachter_innen). Diese erfüllen unterschiedliche Aufgaben (Tasks): Erstere verhandeln gemeinsam über den Verwendungszweck der Abendeinnahmen, während letztere die Entscheidungsfindung der Players stumm verfolgen.

Die Aufführungen finden jeweils in »places of civic decision making« (Kaleider 2015: o. S.) wie beispielsweise Gerichtssälen, Regierungssitzen, Wahl- oder Vereinslokalen statt. Beide Gruppen finden sich vor dem zu bespielenden Raum ein und werden von zwei uniformierten Gastgeberinnen, sogenannten Hosts (Kaleider 2015: o. S.), nacheinander in den Raum geführt: zuerst die Players, welche sich in der Regel an einen im Zentrum des Raumes stehenden Tisch setzen, auf welchem eine Handglocke platziert ist; dann die Silent Witnesses, welche ihre Sitzplätze in der Peripherie einnehmen. Im Raum vorhanden sind ein großer Gong mit Schläger und eine gut sichtbare Digitaluhr, die in leuchtend roten Ziffern einen Countdown von 60 Minuten² anzeigt. Die Silent Witnesses können zu jedem beliebigen Zeitpunkt der Vorstellung ihre Beobachterposition aufgeben, indem sie die Handglocke auf dem Tisch läuten und einen kleinen Aufpreis

in bar zahlen. So werden sie zu Players und dürfen ebenfalls über den Verwendungszweck der Abendeinnahmen entscheiden. Den Players steht es ebenfalls zu, ihren Status aufzugeben und als Silent Witnesses das weitere Geschehen zu verfolgen, indem sie den Gong schlagen.

Die Players müssen folgende Spielregeln beachten: Das Geld darf nicht für Illegales eingesetzt werden, es darf nicht einer wohlätigen Organisation³ zugutekommen und es darf nicht aufgeteilt werden. Es gibt keine Vorgaben oder Hilfsmittel für ein konkretes Abstimmungsverfahren. Wird von den Players nach Ablauf der Zeit ein einstimmiger Konsensentscheid schriftlich festgehalten und unterschrieben, werden die Abendeinnahmen dem bestimmten Verwendungszweck zugeführt. Vor Ablauf der 60 Minuten wird ein Konsensentscheid nicht akzeptiert. Kann kein einmütiger Beschluss gefasst werden oder wird der Vorschlag nicht von allen Players fristgerecht unterzeichnet, fließen die Abendeinnahmen in den Geldtopf der nächsten Vorstellung. Im Anschluss an die Entscheidungsfindung haben die Teilnehmer_innen die Möglichkeit, während 20 Minuten bei Getränken und Snacks miteinander über das Geschehen ins Gespräch zu kommen, bevor alle ihrer Wege gehen (vgl. Kaleider 2015: o. S.).

Compliance

Mir fiel beim Besuch der Performance⁴ auf, dass die Players vorsichtig, beinahe unsicher agierten. So lasen sie das ausgeteilte Regelwerk sehr aufmerksam durch und diskutierten die Auslegung der Spielregeln intensiv. Während der Diskussion erinnerten sie sich gegenseitig immer wieder an den exakten Wortlaut derselben und rätselten über die potenziellen Folgen bei (un-)beabsichtigten Regelverstößen. Nach längerem Zögern wurde sogar eine der beiden Hosts explizit nach der genauen Auslegung einer Regel gefragt, da die Players fürchteten, einen ungültigen Konsens zu finden. Die Silent Witnesses hingegen schienen sich ihrer Aufgabe sicher, wenn sie entspannt das Geschehen im Raumzentrum verfolgten.

Die Zweiteilung des Publikums in Players und Silent Witnesses korrespondiert mit der tradierten Rollenaufteilung von »aktiven«



The Money, Kaleider/Seth Honnor

Foto: Steve Tanner Kaleider

Schauspieler_innen und ›passiven‹ Zuschauer_innen. Letztere Rolle wurde den Theaterbesucher_innen im 18. Jahrhundert im Zuge des Illusionismus zugewiesen und ging ihnen durch strenge Disziplinierung in Fleisch und Blut über (vgl. Heßelmann 2012). Während also die Silent Witnesses durch das 200 Jahre alte implizite Regelwerk der Publikumsdisziplinierung genau wussten, welches Verhalten von ihnen erwartet wurde, orientierten sich die Players in ihrer, für Theaterbesucher_innen ungewohnten Position, stark an den expliziten Spielregeln von *The Money*, um ihre Unsicherheit zu reduzieren.

Bemerkenswert ist dabei, dass die Players in der von mir besuchten Aufführung zu keinem Zeitpunkt die Silent Witnesses direkt adressierten oder versuchten, diese von ihren Vorschlägen zu überzeugen. Dabei hätte, konzeptuell betrachtet, bereits ein einziger Silent Witness den Konsentscheid boykottieren können, indem sie beziehungsweise er sich vor Ablauf der Zeit ›einkauft‹, so zum Player wird, und dann die Ratifizierung des Entscheids durch Verweigerung der Unterschrift verhindert. Allem Anschein nach hatten sich also auch

die Players an der tradierten Rollenaufteilung orientiert, indem sie die Rolle ›aktiver‹ Schauspieler_innen annahmen, die vor dem Hintergrund der Vierten Wand ihr Publikum ignorieren.

Die Bereitschaft der Performancebesucher_innen, das theatrale Setting zu akzeptieren und explizite wie implizite Spiel- und Verhaltensregeln einzuhalten, ist meines Erachtens entscheidend für den Erlebnischarakter und das Funktionieren von Aufführungen solcher Theaterformen wie Task Performances, Game Theatre und Immersive Theatre. Für die Untersuchung des Publikumsverhaltens in den genannten Theaterformen bietet sich daher das aus den Rechts- und Gesundheitswissenschaften entlehnte Konzept der Compliance an.

Der Begriff Compliance – »to comply with« heisst erfüllen, einhalten« (Roth 2015: 2) – stammt ursprünglich aus dem US-amerikanischen Rechtssystem und bezeichnet ein systematisches Konzept, das gesetzestreu und ethisches Verhalten in Finanzwesen und Waffenhandel sicherstellen soll (vgl. Roth 2016: 90).⁵ In den frühen 1990er-Jahren fand er auch im deutschsprachigen Raum Verwendung und hat seither eine Erweiterung erfahren – unter dem Begriff werden grundsätzlich »Strategien [...] für das ordnungsgemäße Verhalten im Einklang mit geltenden Spielregeln« (Roth 2015: 2) verstanden. Compliance geht über ein reines Rechtskonzept hinaus, da es auch die Befolgung von Regeln beinhaltet, die nicht gesetzlich verankert sind, sondern Fragen der Integrität und des Respekts für den Kontext einbezieht (vgl. ebd.: 5–9).

Auch in der Medizin und der Pharmakologie ist der Begriff gebräuchlich. Dort beschreibt er die Bereitschaft von Patient_innen, den Anweisungen und Empfehlungen der Ärzt_innen und Therapeut_innen Folge zu leisten, sowie durch Mitarbeit (beispielsweise durch das Einnehmen von Medikamenten oder die Durchführung von Übungen) zum Therapieerfolg beizutragen: die sogenannte Verordnungsstreue (vgl. Schulte-Steinicke 2017).⁶

Beim Compliance-Konzept geht es um das (Nicht-)Erfüllen von Verhaltenserwartungen einer Partei gegenüber einer anderen, welche sowohl in einem Vertrauens- als auch in einem Autoritätsverhältnis zueinander stehen: Patient_innen vertrauen darauf, dass Ärzt_innen sie nach bestem (Ge-)Wissen behandeln, während Ärzt_innen darauf

vertrauen, dass ihre Therapie von den Patient_innen verordnungstreu umgesetzt wird.

Die Etablierung und Aufrechterhaltung eines gegenseitigen Vertrauensverhältnisses ist Bedingung für das Funktionieren von Task Performances, Game Theatre und Formen immersiven Theaters: Die Theatermacher_innen zählen prinzipiell darauf, dass sich die Theaterbesucher_innen auf das Setting inklusive expliziter und impliziter Spiel- und Verhaltensregeln einlassen und die Aufführung nicht absichtlich boykottieren. Gleichzeitig müssen sie jedoch damit rechnen, dass die Grenzen des Settings von den Theaterbesucher_innen ausgetestet oder die Regeln zurechtgebogen werden. Die Theaterbesucher_innen ihrerseits vertrauen darauf, dass ihre geistige und körperliche Integrität gewahrt wird und Sanktionen bei Regelverstößen verhältnismäßig ausfallen.

Gravitas

Anhand von *The Money* untersuche ich, inwiefern die Erzeugung von Gravitas das notwendige gegenseitige Vertrauensverhältnis stärkt und so Compliance fördern kann.

Unter Gravitas wurde in der Latinistik der 1950er-Jahre eine mystische Kraft, das ›Mana‹ einer Person oder eines Ortes verstanden (vgl. Lévy 1965: 49); eine Deutung die sich gemeinhin bis heute halten konnte. Der Philologe Georges Dumézil und der Rechtswissenschaftler Jean-Philippe Lévy lehnten diese Lesart jedoch vehement ab und stärkten Gravitas als einen rein juristischen Begriff (vgl. ebd.; vgl. Dumézil 1952). Gravitas, eine von vielen römischen Tugenden (vgl. Korpany 1991: 439), war im römischen Recht für die Beurteilung der Glaubhaftigkeit von Zeugen ausschlaggebend.

Sie [Gravitas, G. B.] drückt [...] Gewicht, Ernsthaftigkeit und Beständigkeit aus, ist Wesensart der Tragödie und Politik. Sie gehört zum Alter und ist unvereinbar mit jeder lächerlichen oder auch allzu familiären Haltung. (Steck 2009: 183)

Der Begriff ist außerhalb des englischen Sprachraums heutzutage kaum mehr gebräuchlich. Eine Erklärung für diesen Umstand könnte eine These des Historikers Philip Mason aus dem Jahr 1982 liefern. Laut Mason spielte *Gravitas* im Zuge der Antiken-Begeisterung im viktorianischen Zeitalter bei der Ausbildung des Ideals des ›English Gentleman‹ eine tragende Rolle.

[...] the Roman, in the high days of the Republic, added a stern admiration for duty and something they called *gravitas*, dignity, seriousness, the rejection of the trivial. The English picture of a gentleman came to differ in various ways from the European, but that strand from Greece and Rome was common to both and one of the strongest in the English ideal. (Mason 1982: 22, Hv. i. O.)

Obschon sich *Gravitas* immer noch vermehrt auf die Be- oder Zuschreibung einer personellen Eigenschaft bezieht, kann der Begriff, wie beispielsweise auch im Dossier von Kaleider, die Wirkung eines Raumes beziehungsweise Ortes benennen:

It [*The Money*, G. B.] has worked best to date at Houses of Parliament, and Exeter Guildhall – a building in which civic decisions have been made for around 10 centuries. Exeter Council still holds public meetings there. The *gravitas* of the space itself is important. (Kaleider 2015: o. S.)

Meine These lautet, dass die primär durch den Raum evozierte *Gravitas*, verstärkt durch rituelle Handlungen, Kostüme, Gestus und die Präsenz von Bargeld, die Compliance des Publikums erhöht.

Räume konstituieren sich, gemäß der Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert, durch den »Gebrauch des Orts, [in] seiner kulturellen Kodierung, seiner individuellen Bedeutung – die mit seiner Geschichte zu tun haben kann –, seiner vorübergehenden Funktion oder auch nur Wahrnehmung« (Lehnert 2011: 12). Ein konkreter Ort wiederum kann von unterschiedlichen Räumen nacheinander oder auch gleichzeitig überlagert und so zu einer Vielzahl an Räumen werden, abhängig davon, wann und wie der Ort von wem ›bespielt‹ wird

(vgl. ebd.:12). Gemäß dem Soziologen Markus Schroer kanalisieren die sich überlagernden Räume,

in welche Situationen wir kommen und welche Erwartungen wir haben können; sie strukturieren Interaktionsabläufe, machen einige wahrscheinlich, andere unwahrscheinlich. Räume dienen insofern der Komplexitätsreduktion. (Schroer 2008:141)

Dass *The Money* an Orten bürgerlicher Entscheidungsfindung stattfindet, dient meines Erachtens der Komplexitätsreduktion; es werden gezielt Räume der zivilgesellschaftlich-politischen Entscheidungsfindung ausgewählt, um so die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, dass die ihnen ein- oder zugeschriebenen (und von der Regie erwünschten) Verhaltensmuster vom Publikum bereitwilliger angenommen und ausgeführt werden.

In *The Money* markieren das Schlagen eines Gongs beziehungsweise das Läuten einer Glocke einen Statuswechsel zwischen *Players* und *Silent Witnesses*. Solche »Bausteine der klanglichen Ebene« (Goppold 2007: 35) markieren oft den Beginn eines Rituals oder zeigen bei komplexeren Ritualen den nächsten Schritt an (vgl. ebd.). Diese klanglich-rituellen Elemente dienen nicht nur dazu, »Unsichtbares sichtbar« (Wulf 2004: 50) zu machen, sondern verweisen zudem auf die zivilgesellschaftlichen Praxen der sich überlagernden Räume. Der Vorgang erhält dadurch einen offiziösen Charakter, welcher durch das gemeinsame Unterzeichnen des ›Vertrags‹ vor Ablauf der 60 Minuten verstärkt wird und so zur Intensivierung von Gravitas beiträgt.

Der Gestus der beiden Hosts ist ernst und würdevoll, sie bewegen sich simultan, quasi als Einheit. Dies wird besonders augenfällig, wenn sie im Gestus von Reisebegleiter_innen mit choreografierten Handbewegungen auf die Ausgänge hinweisen. Es handelt sich dabei laut der Künstlergruppe stets um Frauen, die »powerfully dressed« (Kaleider 2015: o .S.) sind. Sie tragen eine elegante Uniform mit farblich aufeinander abgestimmten Accessoires und einem *The Money*-Logo am Revers. Die Uniformierung in Kostüm und Gestus betont ihre dramaturgische Funktion als weisungsbefugtes Personal und rückt so eine autoritäre Instanz in den Vordergrund.

Geld

Das titelgebende Geld ist bei *The Money* keine abstrakte Größe, sondern liegt von Beginn an in bar auf dem Tisch.⁷ Die Anwesenheit von Bargeld ist für die Performance essenziell – einerseits sorgt sie für eine Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung des Einsatzes, andererseits bezeugt das Bargeld die ›Ernsthaftigkeit‹ der Situation: Da es sich nicht um Spielgeld handelt, reduziert sich für die Teilnehmer_innen der Spielanteile der theatralen Situation. Der zur Debatte stehende Betrag hängt von der Anzahl und Höhe der jeweils bezahlten Ticketpreise, der Anzahl der Wechsel von Silent Witnesses zu Players und von den gescheiterten Konsensfindungen früherer Aufführungen ab. Die Höhe des Betrags beeinflusst die Konsensfindung wesentlich: Eine kollektive Entscheidungssituation zeichnet sich dadurch aus, dass eine Gruppe gemeinsam aus einer insgesamt zur Verfügung stehenden Alternativmenge an Vorschlägen einen Vorschlag für die Gruppe auswählt. In einer Formel ausgedrückt sollte die Anzahl der an der Entscheidung beteiligten Personen (n) gleich oder größer sein als zwei und die Alternativmenge (Ω) nicht gleich null: » $n \geq 2$; $\Omega \neq 0$ « (Bossert/Stehling 1990:74). In *The Money* vergrößert sich Ω , die Menge aller prinzipiell zur Verfügung stehenden Alternativen, mit dem zunehmenden Geldbetrag. Die Erhöhung der Alternativmenge wiederum beeinflusst die Entscheidungsfindung (vgl. ebd.: 233–234).

Vertrauen, so der Philosoph Wolfgang Pircher, sei der Grund, warum das Geldsystem prinzipiell so gut funktioniere (vgl. Pircher 2009:189). Der Philosoph Bruno Accarino betrachtet die Gesellschaft im Sinne Georg Simmels als »riesige[n], kollektive[n] Vertrauen-und-Versprechen Mechanismus« (Accarino 1995:127), der den individuellen Entscheidungen der Personen eine gewisse Sicherheit verleiht. Gemäß Pircher kann so die Kenntnis der sozialen Rollen jene des persönlichen Kennens ablösen (vgl. Pircher 2009:190):

[...] so wird man darauf vertrauen – bis man allenfalls eines Besseren belehrt wird – dass der Richter, den man persönlich nicht kennt, nicht bestechlich ist, dass der Bankbeamte das erhaltene Geld nicht unterschlägt. Aber es braucht eine Inszenierung, wir vertrauen

keinem Richter, der im Kaffeehaus Recht spricht oder einem Bankbeamten, der das Geld im Hinterzimmer einer Spelunke einsammelt. (ebd.:190)

Die Kenntnis der sozialen Rollen ist insofern auch für *The Money* entscheidend, als die Zerteilung in (un-)gewohnte Zuschauerrollen ebenfalls Compliance auslösen kann. Für Pircher ist die soziale Rolle allein jedoch nicht hinreichend – der Ort muss mit den sozialen Rollen korrespondieren. Wenn also nun Theaterzuschauer_innen an einem Ort wie dem Erlacherhof, der im Laufe von fast 200 Jahren immer wieder Raum politischer Entscheidungsfindungen auf nationaler und städtischer Ebene gewesen ist,⁸ versuchen, eine gemeinsame Entscheidung zu treffen, verdeutlicht dies einerseits eine Ambivalenz gegenüber den sich während der Performance überlagernden theatralen und zivilgesellschaftlich-politischen Räumen. Andererseits wird eine regelkonforme, entscheidungsorientierte Diskussionskultur und die Compliance der Players an einem solchen Ort wahrscheinlicher als an einem Ort ohne jene ein- und zugeschriebenen zivilgesellschaftlich-politischen Räume.

Durch eine solche Inszenierung des Vertrauens kann in *The Money* die Compliance der Zuschauer_innen gefördert werden. In dieser Performance sind die Faktoren, welche das Vertrauen der Zuschauer_innen in den theatralen Rahmen und seine Regeln durch Gravititas stärken: Ort, rituelle Handlungen, Kostüme, Gestus und Geld. Wie ich anhand von *The Money* aufgezeigt habe, kann die Compliance des Publikums zum einen durch die Zerteilung von sozialen Rollen und zum anderen durch das Evozieren und Verstärken von Gravititas beeinflusst werden.

Verwendete Literatur

- Accarino, Bruno (1995): »Vertrauen und Versprechen. Kredit, Öffentlichkeit und individuelle Entscheidung bei Simmel«, in: Heinz-Jürgen Dahme/Ottheim Rammsted (Hg.): *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- AUAWIRLEBEN (2017a): Theaterfestival Bern, 11.–21. 5. 2017. Programmheft.
- AUAWIRLEBEN (2017b): »The Money«, auf: <https://auawirleben.ch/de/2017/programm/the-money> (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Bossert, Walter/Stehling, Frank (1990): *Theorie kollektiver Entscheidungsfindung. Eine Einführung*, Berlin: Springer.
- Dumézil, Georges (1952): »Maiestas et gravitas. De quelques différences entre les Romains et les Austronésiens«, in: *Revue de Philologie de Littérature et d'Histoire anciennes* 3 (24), S. 7–29.
- Goppold, Uwe (2007): *Politische Kommunikation in den Städten der Vormoderne. Zürich und Münster im Vergleich*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Hauschka, Christoph E./Moosmayer, Klaus/Lösler, Thomas (2016): »Einführung«, in: dies. (Hg.): *Corporate Compliance. Handbuch der Haftungsvermeidung in Unternehmen*, München: Beck, S. 1–85.
- Heßelmann, Peter (2012): »Der Ruf nach der ›Policey‹ im Tempel der Kunst. Das Theaterpublikum des 18. Jahrhunderts zwischen Andacht und Vergnügen«, in: Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): »*Das Theater gleich einem Irrenhause*«. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter, S. 77–94.
- Janda, Constanze (2016): *Medizinrecht*, München/Konstanz: UVK.
- Kaleider (o. J.): »The Money«, auf: <https://kaleider.com/projects/the-money/> (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Kaleider (2015): »The Money. Tour Pack«, auf: <http://kaleider.com/wp-content/uploads/2015/09/The-Money-Tour-Pack-Kaleider1.pdf> (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Korpanty, Józef (1991): »Römische Ideale und Werte im augusteischen Prinzipat«, in: *KLIO* 73, S. 432–447.
- Lehnert, Gertrud (2011): »Raum und Gefühl«, in: dies. (Hg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld: transcript, S. 9–25.
- Lévy, Jean-Philippe (1965): »Dignitas, Gravitas, Auctoritas Testium«, in: *Studi in onore di Biondo Biondi*, Bd. 2, Milano: A. Giuffrè, S. 27–94.
- Mason, Philip (1982): *The English Gentleman. The Rise and Fall of an Ideal*, London: André Deutsch.

- Pircher, Wolfgang (2009): »Die Inszenierung von Vertrauen. Zur Theatralität des Geldes«, in: Ralf Bohn/Heiner Willharm (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld: transcript, S. 189–205.
- Roth, Monika (2015): *Compliance. In a Nutshell*, Zürich/St. Gallen: Dike.
- Roth, Monika (2016): *Compliance. Voraussetzung für nachhaltige Unternehmensführung. Ein branchenübergreifendes und interdisziplinäres Handbuch mit Fallstudien*, Zürich/St. Gallen: Dike.
- Schroer, Markus (2008): »Bringing space back in« – Zur Relevanz des Raums als soziologische Kategorie«, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript, S. 125–148.
- Schulte-Steinicke, Barbara (2017): »Compliance«, auf: <https://www.pschyrembel.de/Verordnungstreue/T0163/doc/> (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Stadt Bern: »Erlacherhof«, auf: www.bern.ch/zu-gast-in-bern/bern-stellt-sich-vor/erlacherhof (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Steck, Ulrike (2009): *Der Zeugenbeweis in den Gerichtsreden Ciceros*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Wulf, Christoph (2004): »Ritual, Macht und Performanz. Die Inauguration des amerikanischen Präsidenten«, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, München: Wilhelm Fink, S. 49–61.

Verwendete Aufzeichnungen

- Kaleider (2017): »The Money by Kaleider. How to play«, auf: https://www.youtube.com/watch?v=7D_WxWUakww (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).
- Kaleider (2016): *The Money*, Videoaufnahme der 13. Episode am 16. 10. 2016 in der Footscray Town Hall Melbourne im Rahmen des Melbourne Festivals, auf: www.facebook.com/TheKaleider/videos/vb.655171271163900/1414696365211383/?type=2&theater (letzter Zugriff: 3. 11. 2017).

Anmerkungen

- 1 Im Programmheft und auf der Website von AUAWIRLEBEN wird die Bezeichnung »Benefactor« mit der Übersetzung »Wohltäter*in« verwendet, obwohl Kaleider bereits Ende 2016 den Begriff zu »Player« änderte (vgl.: AUAWIRLEBEN 2017a: 16; vgl. AUAWIRLEBEN 2017b; vgl. Kaleider o. J.). Der Umstand, dass die Players weniger bezahlen als die Silent Witnesses,

- soll vermutlich einen Anreiz für die Besucher_innen schaffen, sich als Players aktiv in das Geschehen einzubringen.
- 2 Die Zeitspanne für die Entscheidungsfindung wurde von 90 Minuten auf 60 Minuten reduziert (vgl. Kaleider 2015: o. S.; vgl. Kaleider 2017).
 - 3 Zur Problematik im Kontext der Übersetzung von »no charity« vgl. Nitsche, Vera (2018): »The Money – Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?«, in diesem Band.
 - 4 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *The Money* vom 18. 5. 2017 im Erlacherhof in Bern besucht.
 - 5 Die Juristen Hauschka, Moosmayer und Lösler verorten die Herkunft des Konzeptes hingegen im angelsächsischen Raum (vgl. Hauschka/Moosmayer/Lösler 2016: 6).
 - 6 Die Compliance ist wiederum als ›Mitwirkungspflicht‹ der Patient_innen im Medizinrecht verankert und schließt neben der erwähnten Mitwirkung am Therapieerfolg auch die wahrheitsgetreue Angabe der medizinischen Vorgeschichte mit ein (vgl. Janda 2016: 147).
 - 7 Moderne Ticketing-Systeme erlauben den bargeldlosen Kauf von Tickets. Um das in dieser Performance benötigte Bargeld bereitstellen zu können, werden im Vorfeld der Aufführung die digitalen Einnahmen in Bargeld umgetauscht.
 - 8 Der Erlacherhof ist ein Stadtpalais im Herzen der Altstadt Berns und wurde Mitte des 18. Jahrhunderts von der einflussreichen Patrizierfamilie von Erlach erbaut, jedoch bereits Ende des 18. Jahrhundert verkauft. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts diente das Gebäude als Hauptquartier, Schulhaus und französische Botschaft. Er war von 1848 bis 1857 Sitz der Bundesverwaltung, vorübergehend sogar Sitz der nationalen Regierung (Bundesrat). Heute ist er wöchentlicher Tagungsort der Stadtregierung (Gemeinderat) und Sitz des Stadtpräsidenten, der Präsidialdirektion und der Stadtkanzlei (vgl. Stadt Bern o. J.).

***The Money* – Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?**

*The Money*¹ ist eine »context specific show« (Kaleider o. J.) der britischen Projektgruppe Kaleider. Die Performance findet an »places of civic decision making« (ebd.), beispielsweise in Rathäusern oder Parlamentsgebäuden, statt. Es handelt sich um eine Art Gesellschaftsspiel, bei dem das Publikum innerhalb einer Stunde über den Verwendungszweck eines bestimmten Geldbetrags (die Abendeinnahmen) entscheiden muss. Beim Kartenkauf dürfen die Zuschauer_innen selbst entscheiden, ob sie als Players (Spieler_innen) aktiv an den Verhandlungen teilnehmen oder diesen als Silent Witnesses (stille Beobachter_innen) beiwohnen wollen. Die Aufgabenstellung an die Players lautet, innerhalb des vorgegebenen Zeitrahmens zu einer einstimmigen Entscheidung zu gelangen. Dabei gelten drei Regeln: Das Geld darf weder für ungesetzliche noch für wohlthätige Zwecke ausgegeben und auch nicht aufgeteilt werden. Zu Beginn der Performance wird eine entsprechende Spielanleitung von zwei streng dreinblickenden Performerinnen an die Gruppe der Players übergeben. Die beiden Performerinnen bleiben während der gesamten Diskussion im Hintergrund anwesend und scheinen über die Einhaltung der Regeln zu wachen. Den Silent Witnesses kommt neben der Beobachter- eine Art Kontrollfunktion zu. Am Ende der Diskussion werden sie von den Performerinnen gefragt, ob ihrer Meinung nach die von den Players getroffene Entscheidung tatsächlich auf einem Konsens beruhe. Den Möglichkeiten der jeweiligen Räumlichkeiten entsprechend befinden sich die Spieler_innen an einem exponierten Ort innerhalb des Raumes, an dem sie von den Beobachter_innen gesehen und gehört werden können. Im Berner Erlacherhof saßen die Players beispielsweise an einem Tisch in der Mitte des Raumes und die Silent Witnesses auf

um diesen mittigen Bereich herum platzierten Stühlen. Die Rollenverteilung in *The Money* ist durchlässig: Die stillen Beobachter_innen können sich jederzeit in die Diskussion einkaufen und umgekehrt können die Spieler_innen zu den Silent Witnesses überwechseln. Ist nach Ablauf der sechzig Minuten keine einstimmige Entscheidung zustande gekommen, wird das Geld dem Spieleinsatz der nächsten Aufführung hinzugefügt. Im Anschluss an die Spielzeit sieht die Performance eine zwanzigminütige Diskussionszeit vor, bei der sich alle Zuschauer_innen, bei einem Glas Wein oder Saft, über ihre Erfahrungen austauschen können.

Der Player als emanzipierter Zuschauer?

Der Philosoph Jacques Rancière versteht den Rezeptionsakt der Zuschauer_innen im Rahmen einer theatralen Aufführung grundsätzlich als eine aktive Tätigkeit. Als »interprètes actifs« (Rancière 2008:19) wären sie ebenso an der »composition« (ebd.) der Aufführung beteiligt wie die Schauspieler_innen, Tänzer_innen oder Performer_innen. Bei *The Money* sind die Players jedoch weniger als Interpret_innen denn als handlungstragende Akteur_innen an der Performance beteiligt. Es findet eine Umkehrung der traditionellen Rollenverteilung statt: Die Players übernehmen den darstellerischen Part, der in konventionellen Theaterformaten den Schauspieler_innen zukommen würde. Die professionellen Performerinnen hingegen nehmen größtenteils eine Beobachterposition ein. Zwar spiegelt die Aufteilung der Zuschauer_innen in Players und Silent Witnesses eine traditionelle Theatersituation wider, jedoch ergibt sich aus der Permeabilität dieser Rollenverteilung, ebenso wie aus dem Umstand, dass die professionellen Schauspielerinnen nur als Randfiguren auftreten, eine komplett veränderte Konstellation. Hat sich in *The Money* somit die bereits in der Performancekunst der 1960er-Jahre gestellte Forderung nach der Emanzipation des Zuschauers eingelöst?

In den Performances der 1960er- und 1970er-Jahre war das Konzept der Partizipation untrennbar mit der Vorstellung einer Emanzipation der Zuschauer_innen verbunden (vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/

Warstat 2005: 26–30). Aus dem vermeintlich passiven Theaterkonsumenten sollte ein »aktiver selbst denkender Kollaborateur« (Glauner 2016: 34) werden. Offenbar galt in der damaligen Vorstellung, anders als in den Theorien Rancières, nur der direkt am szenischen Geschehen Beteiligte als ein aktiver und somit emanzipierter Zuschauer. Die Idee der Partizipation als Emanzipationsakt basiert auf der Vorstellung einer ungleichen Beziehung zwischen Darsteller_innen und Publikum, innerhalb derer die Zuschauer_innen sich in einer untergeordneten Position, in einer Situation des Beherrschtwerdens befinden. Folglich stellt sich die Frage, ob sich das Publikum in der Performance *The Money*, in der die Players als Agierende und die Performerinnen als Zuschauende auftreten, emanzipiert und ob die umgekehrte Rollenverteilung auch mit einer Umkehrung der Machtverhältnisse einhergeht. Indem sie die Diskussion um den Verwendungszweck des Geldes und damit den Großteil der Aufführung gestalten, fungieren die Players in *The Money* als die primären Handlungsträger. Angesichts dessen erscheint der Begriff der Partizipation im Sinne von Teilhabe als unzureichend. Der Politikwissenschaftler und Theatermacher Jan Deck beschreibt die Zuschauer_innen der Performance *Warum tanzt ihr nicht?* von She She Pop aufgrund ihrer vielfältigen Beteiligung am performativen Geschehen als »Koautoren des Geschehens« (Deck 2008: 15). Doch auch dieser Begriff erscheint erst einmal unangemessen, um die Rolle der Players zu beschreiben. Die Spieler_innen in *The Money* sind ja nicht nur »aktiver Bestandteil der Performance« (ebd.), sondern bestreiten inhaltlich und darstellerisch den wichtigsten Part der Vorstellung. Sie haben nicht nur am performativen (Diskussions-) Geschehen teil, sondern sind selbst Urheber_innen desselben. Könnten demnach die Players und nicht Kaleider als die eigentlichen Produzent_innen von *The Money* angesehen werden? Haben die emanzipierten Zuschauer_innen die Künstler_innen ihrer Positionen enthoben?

Jan Deck zufolge bestehe auch in partizipativen theatralen Formaten ein Machtgefälle zwischen Darsteller_innen (beziehungsweise Konzeptentwickler_innen) und Zuschauer_innen. Der teilhabende Zuschauer wäre »keine gleichwertige Spielfigur« (Deck 2008: 13), sondern, wie die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke es

formuliert, ein »unterworfenen Mitgestalter« (Matzke 2004: 273). Dieser wäre »Teil des Aufführungsprozesses«, den er »mitgestaltet«, ohne ihn aber »mitzubestimmen« (ebd.). Auch in *The Money* beschränkt sich die Einflussnahme der Players auf die Gestaltung der für sie vorgesehenen Rolle innerhalb der Performance. Ihre scheinbare Autonomie kann sich nur innerhalb des vorgegebenen Spielaufbaus mit seinen spezifischen Regeln entfalten. Die konzeptuelle und exekutive Autorität von Kaleider bleibt unangetastet, woran die dezente, aber durch ihre unpersönlich strenge Spielhaltung fast bedrohlich wirkende Anwesenheit der Performerinnen in *The Money* beständig erinnert. Die umgekehrte Rollenverteilung in der Performance *The Money* geht demnach nicht mit einer Umkehrung des Machtgefüges einher.

Allerdings kann man sich fragen, ob die Betrachtung des Verhältnisses von Darsteller_innen (beziehungsweise Konzeptentwickler_innen) und Publikum unter dem Gesichtspunkt der Herrschaft überhaupt (noch) sinnvoll ist. Die in den 1960er- und 1970er-Jahren vielfach aufgeworfene Frage nach »Autoritäten und autoritärem Verhalten« (Rischbieter 1970: 125) resultierte aus einem ganz spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontext. Die Erfahrungen mit dem Autoritarismus, sowohl des deutschen Kaiserreichs als auch der nationalsozialistischen Herrschaft, hatte dazu geführt, dass die im Theater und in der Gesellschaft vermeintlich vorherrschenden Autoritäten angeprangert und ihre demokratische Legitimität hinterfragt wurden (vgl. ebd.: 10–11). In einer Zeit, »in der kollektive und kollaborative Produktionsweisen mit flachen Hierarchien zum Charakteristikum zeitgenössischer Produktion in den Darstellenden Künsten geworden« seien und »in der auch Unternehmen ähnliche Arbeitsformen praktizieren« (Bundesverband Freie Darstellende Künste 2011), müsste die Frage nach Autorität und Herrschaft auf andere Weise gestellt werden. Vielleicht ist es gerade die nur bedingte Verantwortlichkeit des partizipierenden Publikums für die Gestaltung der Aufführung, die ihren Reiz ausmacht. Die Players in *The Money* haben zwar einen großen Anteil an der inhaltlichen Ausgestaltung der Performance, sind dabei aber (zumindest theoretisch) an den von Kaleider vorgegebenen Rahmen mit seinen Regeln und Abläufen gebunden. Somit können sie spielen und das Spiel genießen, ohne letztendlich die Verantwortung dafür

tragen zu müssen. Wird die Performance beispielsweise als misslungen empfunden, kann die Schuld dafür den Konzeptentwickler_innen zugeschrieben werden.

Die Players als Hauptdarsteller_innen

Die Umkehrung der Funktionen in *The Money* wirft ebenso die Frage auf, wie die Rolle, welche die Players in dieser Performance einnehmen, theaterwissenschaftlich beschrieben werden kann. Bestehende Theaterdefinitionen wie Eric Bentleys Formel, »A impersonates B while C looks on it« (Bentley 1965:150), greifen für diese performative Anordnung nicht. Obwohl die Players in *The Money* in gewisser Weise zu Rollenspieler_innen werden, verkörpern sie keine Figuren. Handeln sie demnach als Privatpersonen? Der Regisseur Seth Honnor unterstreicht den vermeintlich authentischen Charakter der Darstellung: »It's all real people playing a game« (Gomez 2016). Andererseits bringen die Players aufgrund ihrer Funktion innerhalb der Performance, ihrer exponierten räumlichen Positionierung und des Bewusstseins, von den Silent Witnesses betrachtet zu werden, eine gewisse Form der (Selbst-)Darstellung hervor. Dabei handelt es sich jedoch um eine andere Art von Figur als jener, die professionelle Schauspieler_innen oder Performer_innen verkörpern. Der Player könnte als ›Instant-Figur‹ beschrieben werden, als eine quasi unwillkürliche und nicht-intentionale Hervorbringung eines Zwitterwesens aus Privatperson und Bühnenfigur. Die Idee einer ›Instant-Figur‹ geht auf die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke zurück. Um die stark autobiografisch geprägte Figurengestaltung der Performerinnen von She She Pop zu beschreiben, benutzt sie den Begriff der »Instant-Biographie« (Matzke 2005:93), der eine Form der Selbstinszenierung bezeichnet. Die spezifische Spielweise von She She Pop liege »näher an alltäglicher Selbstdarstellung als am traditionellen Schauspiel« (ebd.:95). In *The Money* ergeben sich die ›Instant-Figuren‹ aus der Doppelrolle der Players, die zugleich als private Besucher_innen wie auch als exponierte Spieler_innen an der Performance teilhaben. In der ›Instant-Figur‹ geht die Persönlichkeit und die individuellen Verhaltensweisen der Privatperson eine

untrennbare Verbindung mit ihrem Agieren und Auftreten als Players ein. Ein entscheidender Unterschied besteht natürlich darin, dass She She Pop »bewusst mit Selbst-Inszenierungsstrategien« (ebd.: 100) spielt, während die Players ebenso zwangsläufig wie (zumeist) unbewusst zu ›Instant-Figuren‹ werden.

Von *The Money* geht der Reiz des Authentischen und des Unvorhersehbaren aus. Der Einsatz von »real people« (Gomez 2016) als Hauptdarsteller_innen in der Performance birgt aber auch Risiken. Die Players agieren und sprechen nicht wie professionelle Schauspieler_innen. Sie sind unter Umständen für die Silent Witnesses nicht gut verständlich, wodurch diese vom performativen Geschehen ausgeschlossen wären und ihrer Rolle als Zeug_innen der Entscheidungsfindung nicht gerecht werden könnten. Die Qualität der Diskussion steht und fällt mit den Ideen, den Persönlichkeiten und dem Zusammenspiel der Players. Den komplett improvisierten Verhandlungen um den Verwendungszweck des Geldes kann der dramaturgische Spannungsbogen völlig fehlen. Die Stegreif-Situation muss nicht notwendigerweise spannende Debatten und die in der Spielanleitung eingeforderten visionären Ideen hervorbringen, sondern kann ebenso Langeweile und Desinteresse auslösen. Auch werden die getroffenen Entscheidungen nicht unbedingt den Erwartungen an eine gesteigerte Tatkraft der Gemeinschaft gerecht, die Kaleiders programmatisch gestellte Frage: »What can we do together that we cannot do apart?« (Kaleider 2015), hervorrufen mag. In einer Aufführung während des Melbourne Festival 2016 einigten sich die Players beispielsweise darauf, zusammen mit den Silent Witnesses in einer nahegelegenen Bar etwas trinken zu gehen (vgl. Kaleider 2016). Dies mag in der Gruppe amüsanter sein als allein, kann aber schwerlich als visionär bezeichnet werden. *The Money* fördert sicherlich das Verständnis für den mühseligen Vorgang kollektiver Entscheidungsfindungen. Dennoch besteht aufgrund der Improvisationssituation und der nicht-professionellen Hauptdarsteller_innen die Gefahr, dass bei den Teilnehmer_innen der Eindruck entsteht, Basisdemokratie sei vor allem langwierig und langweilig und statt visionärer Ideen brächte sie lahme Kompromisse hervor.

Ein weiteres Risiko, das mit dem Einsatz von ›real people‹ einhergeht, besteht darin, dass die ›echten Menschen‹ unter Umständen auch

ihre realen Probleme in die Performance einbringen, für die das Geld in *The Money* eine Lösung darstellen könnte. Dies war bei der besuchten Aufführung im Berner Erlacherhof der Fall, bei der eine Spielerin vorschlug, das Geld für die finanziell schwer tragbare Herzoperation ihres todkranken Großvaters zu spenden. Deutlich wird die Problematik durch die Übersetzung der »no charity«-Spielregel, die besagt, dass das Geld nicht für wohltätige Zwecke ausgegeben werden dürfe.² In der deutschsprachigen Spielanleitung lautet die Regel, dass das Geld nicht an eine »wohltätige Organisation« gehen dürfe. Diese Formulierung lässt aber die Verwendung des Geldes für einen karitativen Zweck außerhalb institutioneller Rahmung zu und kann somit zu einem dramaturgischen Knock-out führen. Dies zeigte sich bei der besagten Aufführung in Bern: Der Umstand, dass in gewisser Weise ein Menschenleben auf dem Spiel stand, schien jedes weitere Debattieren obsolet zu machen. Nachdem der Vorschlag, mit dem Geld den Großvater zu retten, eingebracht worden war, stagnierte die Diskussion. Da eine vor Ablauf der Spielzeit getroffene Entscheidung laut Spielanleitung keine Gültigkeit besitzt, wurde die restliche Zeit mit mehr oder weniger ernstgemeinten Alternativvorschlägen verbracht. Dies schien aber für alle Beteiligten von geringem Interesse zu sein: Die Players schauten immer wieder auf die Zeitanzeige, um die verbleibenden Minuten zu überprüfen. Von den Silent Witnesses verließen einige den Saal und traten auf den Balkon hinaus, um die umliegende Landschaft zu betrachten, anstatt das Diskussionsgeschehen weiter zu verfolgen. Der Zwang, der von der Idee auszugehen schien, ein Menschenleben retten zu können beziehungsweise zu müssen, und die (zu) weit gefasste Wohltätigkeitsregel, die dies zuließ, hatten sich für den dramaturgischen Ablauf der Performance als eine fatale Kombination erwiesen. Dann nahm der Abend jedoch eine unerwartete Wendung. Als die Players zwei Minuten vor Ablauf der Spielzeit das Vorhaben, das Geld für die Operation des Großvaters zu verwenden, mit ihren Unterschriften ratifizieren wollten, kaufte sich eine stille Beobachterin in die Diskussionsrunde ein und blockierte die Entscheidung, die einstimmig hätte getroffen werden müssen, indem sie ihre Zustimmung verweigerte. Die Silence Witness begründete ihre Intervention damit, dass sie keinen Konsens innerhalb der

Gruppe wahrgenommen habe. Ein dramaturgisch höchst spannender, ethisch aber fragwürdiger Vorgang. Das tränenreiche Ende dieser Aufführung wirft die Frage nach der Verantwortung von Kaleider für den Ablauf der Performance und die darin verhandelten Inhalte auf. Die Players als ›real people‹ bringen zwangsläufig ihre persönlichen Lebensumstände und Schwierigkeiten in die Diskussion ein, wie die weinende Enkelin, die der stillen Beobachterin vorwarf, sie habe ihren Opa auf dem Gewissen. Die Authentizität der Players und der Diskussion macht sicherlich eine der Stärken der Performance aus, birgt andererseits aber die Gefahr, dass individuelle Hoffnungen auf Hilfe durch *The Money* aufkommen und eventuell arg enttäuscht werden.

Verwendete Literatur

- Bentley, Eric (1965): *The Life of the Drama*, New York: Atheneum.
- Bundesverband Freie Darstellende Künste (2011): »Bildet Kollektive! Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?«, Programmheft zur gleichnamigen Diskussionsveranstaltung, die im Rahmen des Festivals Politik im Freien Theater am 27.10.2011 in Dresden stattgefunden hat. Privatchiv V. N., o. S.
- Deck, Jan (2008): »Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Glauner, Max (2016): »Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines ›Mittendrin-und-draußen‹«, in: Max Glauner (Hg.): *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*, Rossdorf: TZ-Verlag, S. 30–55.
- Gomez, Cathy (2016): »It's all real people playing a game«, auf: <https://theatreanddance.britishcouncil.org/blog/2016/10/its-all-real-people-playing-a-game> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Kaleider (o. J.): »The Money«, auf: <http://kaleider.com/projects/the-money/> (letzter Zugriff: 26. 9. 2017).
- Kaleider (2015): »What can we do together that we cannot do apart?«, auf: <http://www.kaleider.com/wp-content/uploads/2014/09/Kaleider-A-Plan-2015-2018.pdf> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Matzke, Annemarie (2004): »Die Performance des Zuschauers«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *Theorie, Theater, Praxis*, Berlin: Theater der Zeit, S. 269–273.

- Matzke, Annemarie (2005): »Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop«, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 93–106.
- Rancière, Jacques (2008): *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique.
- Rischbieter, Henning (1970): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus »Theater heute«*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Umatham, Sandra (2005): »Avantgarde«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 26–30.

Verwendete Aufzeichnungen

- Kaleider (2016): *The Money*, Videoaufnahme der 16. Episode am 21. 10. 2016 im Parliament of Victoria, Legislative Assembly Chamber im Rahmen des Melbourne Festivals, auf: <https://www.facebook.com/TheKaleider/videos/1419053988108954/> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *The Money* vom 17. 5. 2017 im Erlacherhof in Bern besucht.
- 2 Diese Regel wurde Seth Honnor zufolge nachträglich eingeführt, da die Erfahrung gezeigt habe, dass sich die Players zu leicht und unkritisch auf einen wohltätigen Zweck einigen könnten (vgl. Gomez 2016). Die »no charity«-Spielregel macht es notwendig den Wohltätigkeitsbegriff zu hinterfragen und zu definieren, was unter Wohltätigkeit überhaupt verstanden werden kann. Dies habe die Performance »more playful« (ebd.) gemacht.

Franziska Burger (Universität Bern) und
Theresa Schütz (Freie Universität Berlin)

»Charity is too easy«

An Interview with Seth Honnor and Olivia Winteringham
(Kaleider) on *The Money*

The Money, a Kaleider production directed by Seth Honnor, is a show-game which takes place in spaces of civic decision-making and reconfigures the relation between spectators and performers. The audience are offered the choice of being either Silent Witnesses or, for a reduced fee, Players. The latter decide on what to spend the evening's proceeds on, provided it is neither charitable nor illegal, while the former silently follow the debate. For an additional fee, Silent Witnesses may become Players at any time. If a unanimous decision is not reached by the Players within an hour, the money is safeguarded until new Players determine its use.

Franziska Burger/Theresa Schütz: Which term do you think best describes *The Money*: a game or game show, a social experiment, concept art, participatory theatre, or something else?

Seth Honnor: I tend to call *The Money* a ›showgame‹ because it resembles both a game and a show without quite fitting into the genre of game show. It isn't a social experiment either because no one is recording what happens and drawing conclusions. And I tend not to call it ›participatory‹ – I mean it obviously is, but participatory theatre brings to mind images of being dragged on stage with low levels of consent. *The Money* is consensual play. I guess I'm not very interested in the conceptual box *The Money* fits into. We're quite obsessed with how to categorise things. But aren't the best and most exciting things those that defy categorisation?

Franziska Burger/Theresa Schütz: Olivia, what is your job as Host? What are the dos and don'ts of the role? Are you allowed to intervene, or is there an exit strategy in case the discussion gets out of hand?

Olivia Winteringham: As Host, I'm not permitted to judge or interfere in the proceedings, much like the Silent Witnesses, who also are not allowed to influence the game unless they pay the buy-in. My main job is to enforce the rules at the beginning of play. It is possible for Players to ask us questions, but we have to keep answers short because entering into a lengthy discussion means we may, unhelpfully, influence the direction of the game and the decisions the Players make. Our role isn't to influence the game. *The Money* is about the process of making a unanimous decision, and if we start getting engaged in this process it might affect the outcome. And yes, there is an exit strategy should things get out of hand. According to our security protocol, if we are unable to defuse the situation ourselves by asking people to leave, then we call front of house staff, the duty manager or even the festival management to our assistance. If these measures fail, we call security or, in severe cases, the police. But things tend not to get difficult – if there's ever any sign of difficulty amongst the Players the group tends to sort it out very quickly. We've never had to intervene because of an altercation of any kind.

Franziska Burger/Theresa Schütz: Our next question focuses on group dynamics. It concerns the debate after a decision has been reached or time has run out. Though it is an integral part of the performance, you do not attend this debate. Why is that?

Olivia Winteringham: I think it's important we don't join the debate because it's neither the end of the show nor an after-show drink. It's an opportunity for the Players and Silent Witnesses to start to talk about what happened, and if they want to, to start deconstructing what has happened; to start thinking about it objectively. But the debate also opens up a space for emotional response. And since it lasts only twenty minutes, it allows participants just enough time to process the show without being able to gain full closure, which means they can

continue to think about it afterwards. The tension after the show on Wednesday in Bern was palpable, you could feel it in those last couple of minutes. At one point, my heart leapt and my instinct as a compassionate human being was »I want to give that person a hug« because I felt for her.¹ But my job is to remain objective and detached from the decision making process of the group. If I had engaged in the situation, it could have affected the course of events. The role of *The Host* is not to pass judgement in a way that affects the outcome of the game. We set up the game and we enforce the rules.

Franziska Burger/Theresa Schütz: Please explain the development of the rules of *The Money*.

Seth Honnor: Well, originally, I wanted to gather £100.000 and let a group of people decide who should have the money. But I didn't have £100.000. So my aunt suggested I make it a TV programme. So I got a meeting with a TV executive. But before I went I thought I ought to test my idea first. So I asked a group of 18 friends whom I was on holiday with if they'd be willing to try. They all arrived at a caravan one day and put £10 each on the table. All they had to do was decide on what to do with the money. There were no rules, no need for unanimity. It was pretty full-on! I think some of them still haven't forgiven me! But I knew from that moment that it was a very rich idea. We discussed it with the TV executive, but the idea that TV would turn the idea into a monster scared me. So Emily Williams, a producer at Kaleider, suggested we make a live version of it in order to maintain authorial control. We brought in artist Alice Tatton-Brown – who toured with the show as the main Host until the end of 2016 – and designed the experience with her, which in turn enabled me to specify the rules. But since we couldn't rehearse the show, the first time we tested it was with a live audience, including the eminent theatre critic Lyn Gardner, which was quite scary. Halfway through, I noticed a small loophole in the rules (which no one else noticed so it wasn't a problem). I closed it the following night, and since then the show has barely changed.

Franziska Burger/Theresa Schütz: Why did you have to add the ›no charity‹ rule? Rumour has it that it was because of an incident that occurred in the USA – is this true and if yes, what happened?

Seth Honnor: I love that there are rumours about the show... Charity is too easy. I banned it to allow people to think more creatively about what to do with the money without having to worry about appearing heartless. Of course, people are still desperate to do good. Emily used to say we should have a ›charity dance‹, so that whenever anyone says the word charity, a group of dancers would come out and do a silly dance. I loved the idea. It was in Australia, during the Melbourne Festival, that I finally rewrote the rules to ban charity. But yes, the American audiences found it really, really hard to think beyond charity.

Olivia Winteringham: Sometimes the process of decision-making revolves entirely around that particular ›no charity‹ rule. The Players may have a lengthy discussion about what constitutes charity in the first place. But if the Players genuinely believe that what they have unanimously decided on is not charity and everyone has filled out the paperwork, then I usually accept the decision and consult with the Silent Witnesses. If Silent Witnesses veto the decision, then I might ask the Players if they want to modify their agreement in any way. But if the document isn't completed before the time is up, no way will the Players be given the money because the rules clearly state this as a requirement. And whenever they talk about splitting the money, I'd remind them of the rules. I'd stand up and say: »Players, you are reminded that the rules clearly state that you cannot give the money to charity or split the money and cannot do anything illegal«. But if the Players are determined to give the money to Greenpeace, for example, then they might find a way around my injunction.

Franziska Burger/Theresa Schütz: What happens more often: that the Players try to find a consensual solution, or that they get caught up in discussing meta-level questions like »What does charity really mean?«, »What are the dis-/advantages of decision-making based on consen-

sus?«, or »What do we learn about democracy in this way?« Which approach do you prefer?

Seth Honnor: The task is very exacting so it's extremely hard for audiences to critique the show from within. Silent Witnesses are more able to voice criticism from their outside position – but in general they also get drawn into the task. I enjoy it when people adopt a playful approach, when they try to bend or break the rules. But they haven't been able to break them yet.

Franziska Burger/Theresa Schütz: Have you recognized specific differences between the 120, 90 and 60 minute versions, or between performances in which the participants already knew each other in comparison to those in which they did not?

Seth Honnor: I love the 120 minute version. At about two and a half hours running time including the drinks section, it's quite long, but it has a beautiful dramatic arc. The tempo dips right down after one hour and then slowly climbs before it often goes through the roof as the clock reaches zero. I guess it's like the other versions but the dynamics are more greatly accentuated. But there's something neat about an hour. The show still works really well. And it's a lot more practical for both audiences and us to perform. There was an absolutely amazing episode in London where it slowly became clear that eight of the Players (nearly half) were from one family – and they were brilliantly playful, competitive, challenging, and funny with each other and the rest of the audience. It's one of my top five.

Franziska Burger/Theresa Schütz: How would you evaluate the influence of the site-specific performance spaces, that is the civic decision-making rooms, on the decision-making process? Does the process change depending on the location? Do you feel differences in the aura or spirit of the rooms?

Olivia Winteringham: As often as possible, the show takes place in a civic decision-making room familiar to the community. Spaces like

this hold an atmosphere, they are places where important decisions are often made. The grandeur of the space adds weight and gravitas to the decision-making process of the Players. Some of those spaces are absolutely beautiful, and to have the permission to use them as a site for a ›showgame‹ is quite special. Before coming to Bern, we performed *The Money* at the British Embassy in Paris, which meant that the process by which the audience entered that space was very specific – they had to have their bags searched and their passports checked, so that when the group was playing the game there was real tension in the room because of what had come before the game had even started.

Franziska Burger/Theresa Schütz: As we were able to experience first-hand in Bern, the Silent Witnesses have a lot of power because they can choose to buy in last-minute and challenge the consensus-based decision of the Players. In this case, the theatrical model being played out seems to be less democratic than autocratic. What are your thoughts on this?

Seth Honnor: Everyone has the same power, provided they wish to (and can afford to) exert it. Once a Player, you are free to articulate your ideas and try to sway other Players. I suspect that such an equal distribution of power is neither a democracy nor an autocracy. Is it an ›isocracy‹ perhaps?

Notes

- 1 During this performance, the Players discussed spending the money on an operation of a young female Player's grandfather. Shortly before the deadline to reach a decision expired, a Silent Witness payed the buy-in and vetoed the decision. This intervention gave rise to a considerably emotional debate afterwards.

Sarah Marinucci (Universität Bern) und Marie Urban
(Aix-Marseille Université/Universität Hildesheim)

Freie Republik HORA – Regie und Schauspiel als fortwährender Aushandlungsprozess

Ein Gespräch mit Gianni Blumer (Schauspieler Theater HORA)
und Nele Jahnke (Stv. künstlerische Leiterin Theater HORA).

Das Gespräch wurde in Schweizerdeutsch und Hochdeutsch geführt.
Für die Publikation wurde die Sprache vereinheitlicht.

Gott ist der vierte Teil des Langzeitprojekts Freie Republik HORA – einer Produktionsplattform von Theater HORA, die sich als künstlerisch-soziales Labor versteht. In diesem Rahmen führen professionelle Schauspieler_innen mit einer ›geistigen Behinderung‹ seit 2013 in wechselnden Teams kollektiv Regie. So hinterfragt auch *Gott* jegliche Form von Alleinherrschaftsanspruch und wagt sich an ein Genesis-Experiment, welches nichts Geringeres als die Neuerschaffung der Welt zum Ziel hat. Strukturiert ist die stetig im Wandel begriffene Inszenierung durch die sieben Tage der biblischen Schöpfungsgeschichte.

Sarah Marinucci: Theater HORA aus Zürich ist das einzige professionelle Theater der Schweiz, dessen Schauspieler_innen alle eine IV-zertifizierte ›geistige Behinderung‹ haben. Neben seinen wechselnden Zusammenarbeiten mit nicht-behinderten Regisseur_innen und Choreograf_innen, startete Theater HORA im Jahr 2013 das auf fünf Jahre angelegte Langzeitprojekt und Theaterexperiment Freie Republik HORA. In mehreren Schritten geht es in diesem prozessorientierten und mehrere Phasen durchlaufenden Projekt darum, dass die Ensemblemitglieder von Theater HORA selbst Regieprojekte entwickeln. In

Phase Eins erarbeiten die Mitglieder von Theater HORA gemeinsam eine Inszenierung in kollektiver Regie ohne die künstlerische Mitsprache von Michael Elber und Nele Jahnke, der künstlerischen Leitung von Theater HORA. Anschließend werden in der zweiten Phase die ersten Eigenregie-Versuche unternommen, wobei die Ensemblemitglieder innerhalb weniger Tage verschiedene kleinere Regiearbeiten zu selbst ausgesuchten Themen erarbeiten, mit denen sie sich intensiv beschäftigen wollen und die dann in Form von Tryouts vor Publikum aufgeführt werden.¹ In der dritten Phase entwickeln die Ensemblemitglieder je ein individuelles Regiekonzept, das einer externen Fachjury zugeschickt wird.

Die drei Phasen wurden im Sommer 2016 als eine Retrospektive der dritten Phase abgeschlossen, was uns zur vierten Phase und somit zur Inszenierung *Gott* führt, die wir gestern Abend miterleben durften.² Nele Jahnke, können Sie uns erzählen, wie sich die Idee für diese vierte Phase aus den vorangehenden Phasen entwickelt hat?

Nele Jahnke: Die im letzten Jahr abgeschlossene dritte Phase von Freie Republik HORA beinhaltete sechs Regiearbeiten von sechs HORA-Regisseur_innen, deren Konzeptideen von einer externen Fachjury ausgewählt wurden. Die Regisseur_innen erarbeiteten mit einem fixen Budget und teilweise unter Beteiligung externer Künstler_innen sechs eigene Regieprojekte. Eines der sechs Regiekonzepte stammte von Gianni Blumer. Bis einschließlich zur dritten Phase übernahm die künstlerische Leitung von Theater HORA, sprich Michael Elber und ich, die Rolle der Assistenz. Wir haben diesbezüglich die Regel aufgestellt, uns in den künstlerischen Produktionsprozess nicht einzumischen, sofern die HORA-Künstler_innen sich an das Regelwerk von Freie Republik HORA und die darin festgelegten fünf Bedingungen hielten. Die erste Bedingung besagt, dass alles, was nicht verboten ist, erlaubt ist. Verboten sind sexuelle Übergriffe, Gewalt und Zerstörung fremden Eigentums. Die zweite Bedingung hält fest, dass jede_r Regisseur_in eine Woche Probenzeit erhält, wobei die Probebühne zur freien Verfügung steht. Als dritte Bedingung muss jede_r Regisseur_in vor Probenbeginn einen Titel genannt und ein Inszenierungskonzept erstellt haben. Die vierte Bedingung lautet, dass ein

Produktionsbudget von maximal 4.000 CHF Gage und 1.000 CHF Produktionsaufwendung pro Regisseur_in und Woche für eine von ihr oder ihm bestimmte Anzahl von maximal drei externen Künstler_innen zur Verfügung steht. Die fünfte und letzte Bedingung ist schließlich eine individuelle Bedingung, die auf das künstlerische Profil der einzelnen Regisseur_innen zugeschnitten ist und von der künstlerischen Leitung bestimmt wird. Doch Michael Elber und ich hatten im Laufe dieser Phase immer mehr das Bedürfnis, wieder intensiver am künstlerischen Produktionsprozess mitzuwirken, was wir in den ersten drei Phasen bewusst nicht gemacht hatten. Der nächste logische Schritt war, diese vierte Phase und somit die Inszenierung *Gott* zu realisieren, an welcher alle beteiligt sind, zusammenarbeiten und sowohl in der Regie- als auch in der Schauspielfunktion tätig sein können.

Marie Urban: Hier anknüpfend möchte ich gerne auf Ihre Arbeitsweise eingehen. Bei der Rezeption von *Gott* wirkten viele Szenen improvisiert. Wie sind diese Szenen entstanden?

Gianni Blumer: Zuallererst haben wir uns alle in einem Kreis zusammengesetzt und uns überlegt, was jede_r von uns möchte. Jede_r hat sich Gedanken zum Thema ›Gott‹ gemacht. Diese Szenen konnten wir dann in das Stück einbauen. Wir haben auch Duo-Regie gemacht. Ich arbeite zum Beispiel mit Noha Badir zusammen. Wir machen diese Arbeit also zu zweit.

Sarah Marinucci: Wurden alle Szenen bereits im Vorfeld festgelegt? Oder gab es auch Elemente, die während der Aufführung im Moment entstanden sind?

Nele Jahnke: Es gibt Szenen, die festgelegt sind, nämlich der Anfang³ und die Tage Eins und Zwei sowie der Schluss mit den Tagen Sechs und Sieben. Dazwischen sind die Szenenabläufe der Tage nicht festgelegt. Diese Szenen diskutieren wir vor jeder Aufführung wieder aufs Neue. Uns steht ein Materialpool zur Verfügung, der aus eben den Szenen besteht, die von den – bereits von Gianni Blumer erwähnten – Regie-Duos generiert wurden. Es ist jedoch nicht klar, wer in diesen



Gott, *Theater HORA*
Foto: Anita Affentranger

Szenen welche Rolle übernimmt. Weder die Besetzung der Schauspielenden noch diejenige der Regisseurin oder des Regisseurs ist vorbestimmt. Und so geschehen ›Zufälligkeiten‹. Eine solche Zufälligkeit ist zum Beispiel die Socke von Gianni Blumer, die bei der gestrigen Aufführung einfach nicht mehr auffindbar war.

Gianni Blumer: Meine Socke verschwand während des ›Kleiderspiels‹. In dieser Szene führen Remo Beuggert und Nora Tosconi Regie. Nora und ich haben uns ausgezogen, und die anderen hatten die Idee, die Kleider zu verstecken. Es ging darum, wer zuerst seine Kleider wiederfinden und anziehen kann. Nora hat gewonnen, da ich meine Socke nicht mehr gefunden habe. Ich habe gesucht und gesucht, aber ich habe sie während der ganzen Aufführung nicht wiedergefunden. Erst ganz zum Schluss hat sie Nora dann entdeckt.

Marie Urban: Diese kollektive Arbeitsweise ist sehr spannend, weil Sie damit auch die klassische Aufteilung der Regieführung infrage

stellen. Die Bühne sieht bei *Gott* aus wie ein Labor, in dem künstlerische Experimente durchgeführt werden. Wie kommt es im Rahmen einer solchen Konstellation dazu, dass jemand einen Vorschlag machen kann, der dann akzeptiert wird? Und wer entscheidet, was akzeptiert wird und was nicht?

Gianni Blumer: Wir probieren einfach immer aus. Es ist immer ein Versuch. Wir haben auch schon mal bei Tag Sieben begonnen und sind dann in dieser Reihenfolge bis zum Anfang gekommen. Die Szenen können auch abgeschnitten oder zerstückelt werden, woraus dann eine neue Reihenfolge entsteht. Was an den Abenden gemacht wird, entscheidet die Gruppe. Vor jeder Aufführung gibt es eine Versammlung im Kreis, und wir sprechen darüber, was wer machen möchte. Die Idee dabei ist, dass der Abend als Chance genutzt werden kann und so die Aufführung gut wird.

Nele Jahnke: Genau, wir machen diese berühmte Versammlung im Kreis. In diesem Rahmen darf jede Person Vorschläge für die noch nicht festgelegten Szenen respektive Tage vorbringen. Im Anschluss daran wird abgestimmt, die Mehrheit gewinnt. Gleichzeitig wird jedoch auch offen manipuliert; ich kann beispielsweise Gianni mit einer Coca Cola bestechen, damit er für meinen Vorschlag stimmt. Außerdem ist Geduld in einem so großen Kollektiv, das gemeinsam Entscheidungen treffen muss, Voraussetzung. Jede_r hat eigene Wege, wie sie oder er damit umgeht. Zusätzlich muss jedoch auch erwähnt werden, dass trotz des Versuchs, eine kollektive Arbeitsweise zu entwickeln, bei welcher die Dramaturgie vom Kollektiv bestimmt wird, Michael Elber und ich stets in einem Widerspruch zu unserer Funktion als künstlerische Leitung stehen, vor allem dann, wenn es um technische Einrichtungen oder sonstige organisatorische Angelegenheiten geht. Da werden gewisse Entscheidungen auch einfach von uns, also von nur einer oder zwei Personen getroffen. Andere dann wiederum im Kreis.

Marie Urban: Wie ist es denn bei Ihnen, Gianni Blumer? Sind Sie in Bezug auf die Inszenierung *Gott* lieber in der Position der Regie oder in derjenigen, in welcher Sie Anweisungen befolgen müssen?

Gianni Blumer: Ich mache beides am liebsten.

Sarah Marinucci: Abschließend und bevor wir zum Publikum hin öffnen, möchte ich gerne eine letzte Frage stellen. Einerseits haben die Ensemblemitglieder von Theater HORA durch Freie Republik HORA die Gelegenheit erhalten, sich in künstlerischer Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung zu üben. Andererseits haben Sie in den ersten drei Phasen viel mit Publikumsgesprächen und Tryouts gearbeitet – ausschließlich das Publikum und die an der Inszenierung beteiligten Schauspieler_innen durften Feedback zu den jeweiligen Inszenierungen geben, was zeigt, dass es in Freie Republik HORA auch um die Mündigkeit des Publikums geht. Die Diskussionen mit den Zuschauer_innen waren ein zentraler Aspekt für die Entwicklung der Inszenierungen. Wie wird dieser Aspekt nun in dieser vierten Phase mit *Gott* verhandelt? Welche Rolle spielt das Publikum?

Nele Jahnke: In den ersten drei Phasen haben wir alles transparent gemacht und sowohl die Meinung der Künstler_innen als auch diejenige des Publikums in den Fokus gestellt, wobei die künstlerischen Ansichten von Michael Elber und mir außen vor gelassen wurden. Für die vierte Phase haben wir uns darauf geeinigt, dass auf die Phasen der totalen Transparenz die Phase der absoluten Vollverschleierung folgen soll. Bei *Gott* sieht man nicht, wie das Stück erarbeitet wurde und wer die Verantwortung trägt. Da dem Publikum die in den Tryouts der zweiten Phase zugesprochene aktive Kritik-Instanz in dieser vierten Phase nicht mehr zusteht, wird es entmachtet. Wir wollen uns auf unsere künstlerischen Wünsche konzentrieren, anstatt uns an den Äußerungen der Zuschauenden zu orientieren.

Diskussionsteilnehmer_in: Meine Frage schließt unmittelbar an das Thema der erwähnten Vollverschleierung an. Meine Zuschauererfahrung gestern bestand vor allem darin, förmlich darunter zu leiden, immobilisiert zu sein und mich nicht im Bühnenraum bewegen zu können. Auf der Bühne herrschte eine Art Workshop-Dynamik. Ich saß so weit weg von Ihnen, die Sie auf der Bühne standen, und ich hatte das Bedürfnis, näher bei Ihnen zu sein und diesen gemeinsamen

Raum mit Ihnen zu teilen. Aufgrund dieser Erfahrung wollte ich Sie fragen, ob Sie im Rahmen dieses Projekts Freie Republik HORA auch vorhaben, über Publikumsgespräche hinaus mit Formen zu arbeiten, bei welchen Sie das Publikum stärker miteinbeziehen?

Nele Jahnke: Das ist eine interessante Frage. Bis jetzt war eine solche Form noch nicht vorgesehen. In den vorherigen Phasen ging es immer ganz stark um den Austausch mit dem Publikum und um die Frage, wie wir über das, was wir sehen, sprechen. Gleichzeitig war ein wichtiger Punkt aber auch die Frage, wie die regieführende Person mit künstlerischen Äußerungen oder Kritik umgeht. Es ging im Grunde um die Auseinandersetzung zwischen Künstler_innen und Publikum. Unsere Erfahrung mit Publikumsgesprächen war dann jedoch, dass sich selten jemand wirklich getraut hat, etwas zu fragen. Die Kommunikation erwies sich als schwierig und zeitintensiv, da gestellte Fragen so umformuliert werden mussten, dass alle sie verstehen. Aus dieser Erfahrung heraus entwickelte sich unser Wunsch nach anderen Dialogen oder auch nach anderen Begriffen. Vielleicht wäre ein möglicher nächster Schritt, das Publikum stärker miteinzubeziehen. Wir müssen zudem überlegen, wie der Eindruck des ›Labors‹ entsteht und wohin wir zusammen gehen wollen. Ich weiß es noch nicht und die anderen Ensemblemitglieder wahrscheinlich auch nicht.

Diskussionsteilnehmer_in: Herr Blumer, wenn Sie vorne auf der Bühne stehen, denken Sie dann darüber nach, was ihr Spiel beim Publikum auslösen könnte?

Gianni Blumer: Wenn ich vorne auf der Bühne stehe, fühle ich mich eigentlich immer wohl mit dem Publikum und ich habe kein Lampenfieber, nein! Ich zeige einfach mein Talent. Dieses Talent entsteht aus meiner Beeinträchtigung, die ich habe.

Diskussionsteilnehmer_in: Herr Blumer, mir fällt auf, dass, wenn Sie auf der Bühne stehen, Sie viel mit dem Publikum kommunizieren. Beispielsweise blicken und lachen Sie die Zuschauenden an. In der

Wissenschaft nennen wir das ein Durchbrechen der Vierten Wand, womit Sie, Herr Blumer, ganz stark spielen. Machen Sie das gerne?

Gianni Blumer: Das ist halt so. Ich möchte dem Publikum gefallen. Auch habe ich noch mehr Ideen, was ich mit dem Publikum machen könnte. Zum Beispiel würde ich gerne Querflöte spielen und mit hübschen jungen Frauen tanzen. Das mache ich am liebsten. Deswegen halte ich das Publikum meistens auf Trab, weil ich auch den Mut dafür habe. Und mir gefällt das einfach, das Publikum mit in die Gruppe zu nehmen.

Anmerkungen

- 1 Das Projekt Freie Republik HORA verfolgt zwei zentrale Ziele. Einerseits sollen die Künstler_innen von Theater HORA zum ersten Mal als Regisseur_innen Autorschaft erhalten und sich in künstlerischer Autonomie üben. Andererseits geht es um die Mündigkeit des Publikums, das als einzige Instanz dazu befugt ist, Kritik an den Regiearbeiten zu äußern. Es stellte sich jedoch heraus, dass es für die Zuschauenden eine Herausforderung darstellt, die individuellen Meinungen gegenüber den Ensemblemitglieder zu äußern, weswegen neue Formate von Publikumsgesprächen entwickelt wurden, die spielerische Formen aufwiesen und nicht nur auf einem sprachlichen Austausch basierten. Folglich werden die beiden Ziele von Freie Republik HORA im Rahmen von sogenannten Tryouts verhandelt, womit sie als Laboratorien angesehen werden können, in denen der Austausch zwischen Künstler_innen und Publikum erprobt wird.
- 2 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von Gott vom 19. 5. 2017 im Tojo Theater in der Reitschule in Bern besucht.
- 3 Das laborartige Stück *Gott* ist bereits im Gange, wenn die Zuschauer_innen den Raum betreten. Gleich zu Beginn wird die Selbstermächtigung der einzelnen Performer_innen und die nicht-hierarchische Konstellation des Abends deutlich gemacht. Die am Bühnenrand sitzenden und dadurch einen Halbkreis formenden Performer_innen stehen nacheinander auf, jede_r Einzelne stellt sich als Regisseur_in vor und erklärt, was sie beziehungsweise er sich wünscht. In einem weiteren Schritt wird die eigentliche Machtfigur und Thematik des Abends eingeführt: »Gott«.

Géraldine Boesch und Beate Hochholdinger-Reiterer
(Universität Bern)

Publikum im Gegenwartstheater

Podiumsdiskussion mit Doris Kolesch (Freie Universität Berlin),
Nicolette Kretz (AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern und
Internationales Theaterfestival Bümpliz-Bethlehem out+about),
Mathias Prinz (machina eX) und Dagmar Walser (Moderation).

Dagmar Walser: Die Podiumsdiskussion ›Publikum im Gegenwartstheater‹ findet im Rahmen des gleichnamigen itw : im dialog-Symposiums, ausgerichtet vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, statt. Zugleich ist das Podium auch Programmpunkt des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern, kurz AUA, welches von Nicolette Kretz geleitet wird. Das AUA besitzt in der gegenwärtigen Theaterszene sowohl nationale als auch internationale Ausstrahlung und programmiert in den letzten Jahren vermehrt partizipative Theaterformen. Doris Kolesch, Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, hat anlässlich der Symposiumseröffnung den Plenarvortrag ›Theaterpublikum – ein unbekanntes Wesen‹ gehalten und dabei für das bessere Verständnis des gegenwärtigen Publikums eine historische Herangehensweise vorgeschlagen. Mathias Prinz ist Gründungsmitglied der Gruppe machina eX, die seit sieben Jahren die Zuschauer_innen zu Spieler_innen macht. Die Produktionen werden häufig dem Genre Computerspiel-Theater zugeordnet. Die Produktion *Lessons of Leaking* war in der letztjährigen Ausgabe von AUA zu sehen. Auf dem Podium sind somit drei verschiedene Perspektiven versammelt: eine kuratorische, eine wissenschaftliche und eine künstlerische Sicht.

Nicolette Kretz, viele Theaterinstitutionen haben das Problem, dass das Publikum eine problematische Kategorie darstellt. Das AUA hingegen hat ein treues Stammpublikum und eine Auslastung, von denen

viele Theaterfestivals nur träumen können: und trotzdem – oder vielleicht auch deshalb – sind Sie und Ihr Team mit einem neuen Theaterfestival, dem Internationalen Theaterfestival Bümpliz-Bethlehem out+about, welches 2017 einmalig im Vorfeld von AUA stattgefunden hat, an den Stadtrand gezogen, um neues Publikum zu finden. Hat das funktioniert?

Nicolette Kretz: Die Grundprämisse war, dass wir mit out+about am Stadtrand versuchen, zeitgenössisches Theater wie bei AUA anzubieten und zu schauen, ob das beim Publikum ankommt. Schnell wurde klar, dass man in Bümpliz-Bethlehem keine Scharen von Theaterzuschauer_innen wie beispielweise in der Dampfzentrale erwarten kann. Wir mussten unsere Erwartungen entsprechend anpassen. Es gab jedoch sehr schöne und interessante Momente und Begegnungen: Personen, die auf mich und mein Team zugekommen sind und uns erzählt haben, dass sie, obwohl sie sonst eher ins Kino gehen, das Gesehene interessant fanden. Einige Zuschauer_innen kamen neu sogar ans AUA – das war gar nicht unsere primäre Intention, denn es ging eben nicht darum, mehr Zuschauer_innen für AUA zu interessieren, sondern einfach generell zeitgenössisches Theater in der Peripherie anzubieten.

Dagmar Walser: Wenn Sie dort auf ein anderes Publikum als bei AUA gestoßen sind, haben sich damit auch die eingeladenen Produktionen verändert? War es ein anderes Festival?

Nicolette Kretz: Es war ein anderes Festival, da wir mehr Begleitprogramm zur Einbettung der Theaterproduktionen, wie beispielsweise eine Vortragsreihe zum zeitgenössischen Theater, angeboten haben. Auch bei der Auswahl der Produktionen sind wir anders vorgegangen; so gibt es einige Produktionen, welche bei AUA liefen, die wir in Bümpliz-Bethlehem nicht gezeigt hätten. Zum Beispiel braucht das Publikum von Boris Nikitins *Hamlet* – eine Performance, die Theater selbst zum Gegenstand hat – eine gewisse Seherfahrung, um die gezeigten Anspielungen überhaupt zu verstehen. Doch die bisherige Theatererfahrung vieler Menschen beschränkt sich auf den Besuch

einer Klassikerinszenierung im Deutschunterricht. Eine Produktion wie Nikitins *Hamlet* würde sich daher nicht als Einstieg ins zeitgenössische Theater eignen.

Dagmar Walser: Sie haben in einem früheren Gespräch erwähnt, dass es im zeitgenössischen Theater einfacher sei, neues Publikum anzusprechen, weil die Ästhetiken sich nicht auf den klassischen Kanon beziehen, der heute vielen fremd ist. Hat sich diese Einschätzung bei out+about bestätigt?

Nicolette Kretz: In Bümpliz-Bethlehem haben wir auf keine der gezeigten Produktionen die Rückmeldung bekommen, dass sie nicht verstanden worden wäre – ein Vorwurf der dem zeitgenössischen Theater häufig gemacht wird. Ich glaube, die Besucher_innen haben gemerkt, dass es nur darum geht, was sie auf der Bühne sehen und welche Gedanken sie sich dazu machen; sie müssen kein Vorwissen aktivieren, um über das Geschehen hinaus etwas verstehen zu können. Zum Beispiel die Produktion *The Money* von Kaleider, welche wir sowohl bei out+about als auch bei AUA gezeigt haben: Bei dieser Produktion müssen die Zuschauer_innen einzig wissen, was Geld ist, und fähig sein, miteinander zu diskutieren. Alles, was sonst an Referenzen benötigt wird, befindet sich im Aufführungsraum.

Dagmar Walser: Mathias Prinz, Sie sind Gründungsmitglied von machina eX. Sie und Ihre Gruppe machen die Zuschauer_innen zu Spieler_innen. Stand am Anfang Ihrer Arbeit die eigene Frustration darüber, dass Sie die im Theater übliche Rollenzuteilung zwischen Bühne und Publikum nicht interessant fanden und ändern wollten?

Mathias Prinz: Nein, wir sind nicht von einem Mangel ausgegangen, sondern hatten Lust zu experimentieren. Für unsere Art, Theater zu machen, gibt es inzwischen diverse Begriffe, die alle eine Bewegung des zeitgenössischen Theaters benennen: beispielsweise Immersive Theatre, Game Theatre, interaktives Theater oder partizipatives Theater. Als wir als machina eX anfangen zusammen Theater zu machen, hatten wir diese Begriffe natürlich nicht im Kopf. Wir haben uns

gefragt, wie wir ein Computerspiel in einen theatralen Raum übertragen können: Wie lassen sich computerspielspezifische Regeln, die in der medialen Umgebung eines Computers entstanden sind, in einem echten Raum realisieren? Schnell zeigte sich, dass es Komplexitätsunterschiede gibt – Computer können bestimmte Sachen, die reale Räume weniger gut können und umgekehrt. So haben wir ein spannendes Feld zum Bestellen entdeckt, da sich Reibungen ergeben, die sich ästhetisch, erzählerisch und spielerisch nutzbar machen lassen.

Dagmar Walser: Doris Kolesch, Sie nähern sich dem Publikum als Theaterwissenschaftlerin und arbeiten sowohl zu historischen Themen als auch zu zeitgenössischem Theater. Ist es schwer, das Publikum zu erforschen?

Doris Kolesch: Viele Künstler_innen und Künstlergruppen machen die Erfahrung, dass das Publikum keineswegs so unberechenbar ist, wie häufig angenommen wird. Auch in der Theaterwissenschaft haben sich solche Annahmen festgesetzt. Obwohl jede_r Zuschauer_in individuelle Erfahrungen während der Theateraufführung macht, finden Sedimentierungsprozesse von Kollektivität statt. Ich bin nicht nur Forscherin, sondern auch Lehrerin für Studierende. Im ersten Jahr sollen die Studierenden lernen, zu sehen, zu hören und wahrzunehmen. Damit meine ich nicht, dass sie nicht sehen und hören können, wenn sie anfangen zu studieren – was man sich als Publikum im Theater wahrzunehmen traut, ist jedoch bereits fixiert. Diese Fixierung versuchen wir durch viele Theaterbesuche und das Sprechen und Schreiben über Aufführungen aufzubrechen. Man sollte immer wieder nachhaken und nichts für selbstverständlich nehmen. Wir als Theaterzuschauer_innen haben eine extrem begrenzte Vorstellung davon, was man im Theater macht und machen darf.

Dagmar Walser: Das heißt wir nehmen nur das wahr, was wir uns vorstellen können?

Doris Kolesch: Genau, in den letzten 200 Jahren war das Theater vornehmlich eine bildungsbürgerliche Veranstaltung. Zum einen ist da

die Kenntnis des Kanons. Zum anderen das Verhalten: Im Theater ›lummelt‹ man nicht in Jogginghose auf dem Sofa wie zu Hause, sondern man befindet sich in der Gesellschaft anderer Personen, die einen überwachen. Es wird erwartet, dass man dem Geschehen aufmerksam folgt. Im Falle von zeitlichen Exzesstheatern – beispielsweise die 24-stündige Performance *Mount Olympus* des Kollektivs Troubleyn – geht es hingegen nicht darum, 24 Stunden aufmerksam zu sein, sondern um ›Theaterschlaf‹. Da nickt man manchmal ein oder schweift für zehn Minuten ab – das kann zu einer ganz anderen Wahrnehmung führen. Ein Gefühl wie bei einem Runner's High kann sich einstellen. Wegen solcher Momente gehen manche Leute ins Theater.

Dagmar Walser: Da hat sich in den letzten Jahren viel getan. Und doch würde ich sagen, der Großteil des Publikums geht immer noch davon aus, dass seine Rolle im Theater ist, im Dunkeln stumm auf die Guckkastenbühne zu schauen und am Schluss zu applaudieren.

Doris Kolesch: Betrachtet man die westliche Theatergeschichte, so trifft man auf die Vorstellung, dass es ›das‹ Theater gibt. ›Das‹ Theater gibt es genau genommen nicht. Was sich viele unter Theater vorstellen, ist eine kleine Ausnahme in der Theatergeschichte. Vor Wagner und Goethe war ein intensiv partizipierendes Publikum eigentlich die Regel. Während des 19. und 20. Jahrhunderts hat man versucht, das Publikum zu erziehen – und wir sind die ersten Generationen, die wirklich diszipliniert sind.

Dagmar Walser: Ist das Publikumsverhalten auch kulturell bedingt?

Doris Kolesch: Ganz stark sogar. Beispielsweise gibt es in Japan stark festgelegte Zuschauerrollen – es gibt einen bestimmten Gestus des positiven Zwischenrufs, der von Zuschauer_innen zu bestimmten Zeitpunkten geäußert werden kann. Dieser wird dann seinerseits von den anderen Zuschauer_innen mit einem positiven Raunen quittiert. Es gibt sehr spezifische Theaterkulturen, die zwar schon immer im Austausch miteinander standen, in denen sich jedoch eigene Akzente und Eigenheiten entwickelt haben.

Dagmar Walser: Mathias Prinz, welche Erfahrungen haben Sie mit dem Publikum gemacht?

Mathias Prinz: Wir haben bisher zwar nie in Japan gespielt, aber immerhin in Großbritannien, Athen, Vilnius, Budapest, Krakau und zweimal in Washington DC und teilweise mit Thematiken – wie beispielsweise unsere aktuelle Produktion *Lessons of Leaking*, in der es um den Austritt Deutschlands aus der Europäischen Union geht – die mit dem Grenzübertritt zusätzlich eine andere Bedeutung oder Schwere erhalten. Es ist erstaunlich, wie gut die Produktionen überall funktionieren und wie ähnlich das Publikum agiert. Es existiert die Annahme, dass die Verschiedenheit von unterschiedlichen Publikumsgruppen eine Variante erzeugt – diese gibt es faktisch nicht. Das Publikumsverhalten ist für uns keine Blackbox.

Dagmar Walser: Wie hängt dies mit den Rollen beziehungsweise Regeln zusammen, die Sie den Zuschauer_innen aber auch den Performer_innen in den Stücken von *machina eX* zuschreiben?

Mathias Prinz: Eine unserer ästhetischen Grundregeln ist, dass wir gerne Spiele machen, in denen die Regeln so wenig wie möglich explizit ausgesprochen werden müssen. Wir sagen zum Beispiel nicht vor der Vorstellung, dass die Performer_innen nicht angefasst werden dürfen, obwohl unser Regelsystem keine produktive Antwort auf solche Berührungen hat. Wir haben folglich eine Performancehaltung einstudiert, um zu markieren, dass hier das Spielsystem endet: Eine Vierte Wand, die in diesem Stammformat zwischen Publikum und Performer_innen verläuft – jedoch nicht zwischen Publikum und Raum! Ich hätte vermutet, dass es in anderen Kulturen einer anderen Haltung bedarf, um diese Regeln implizit für das Publikum spürbar zu machen. Aber auch das ist eine Vermutung, die sich schlussendlich nicht bewahrheitet hat.

Dagmar Walser: Bei partizipativen Theaterformen, die die Grenzen zwischen Zuschauer_innen und Schauspieler_innen fast ganz auflösen, finde ich es immer wieder erstaunlich, dass sich die Zuschauer_innen

ein Ticket kaufen, um dann – banal formuliert – selbst die ganze Arbeit zu machen.

Doris Kolesch: Ich möchte das gar nicht moralisch bewerten, da die Erwartungen mit der Veränderung des Kunstverständnisses zu tun haben. Ich würde daher provokant zurückfragen wollen: Wofür zahlen wir eigentlich nicht in dieser Gesellschaft? Durchaus für Dinge, bei denen die Konsument_innen schlussendlich arbeiten. Ich glaube, man zahlt beispielweise bei *The Money* für die künstlerische Vorbereitung: Eine Gruppe von Leuten hat einen guten Einfall gehabt und sich Gedanken gemacht, hat die Performance angepasst und optimiert. Die Zuschauer_innen zahlen also – auch wenn sie selbst noch etwas dafür tun müssen – für eine Arbeit und eine Leistung, die im Vorfeld stattgefunden hat.

Mathias Prinz: Das Publikum von *machina eX* beobachtet und bewertet sich selbst stark und neigt dazu, sich selbst die Schuld für das Nichtgelingen gewisser Aufgaben oder Interaktionen zu geben. In der Regel liegt die Ursache des Nichtgelingens aber in der Gestaltung des Spiel- oder Interaktionssystems selbst. Die Gestaltung dieses Systems macht einen Großteil der Arbeit an interaktiven Theaterformaten aus, sie ist das, was von den Macherinnen und Machern für das Publikum geleistet wird. Ich denke auch, dass in der Analyse dieser Systeme eher Schlüssel zu Verständnis und Theoriebildung des interaktiven Theaters liegen, als in der Publikumsbeobachtung.

Soweit ich weiß, ist uns noch nie vorgeworfen worden, dass wir die kreative Arbeit an das Publikum auslagern würden. Wenn ich mir ein Brettspiel kaufe, würde ich nie auf die Idee kommen, der Erfinderin beziehungsweise dem Erfinder zu sagen, dass sie oder er es doch bitte für mich zu spielen hat. Genauso wie ich eben nicht in einen Sportklub eintrete und die Trainerin beziehungsweise den Trainer bitte, für mich die Gewichte zu heben.

Diskussionsteilnehmer_in: Ich möchte gerne auf die ökonomischen Zwänge und den Optimierungsdruck zu sprechen kommen, die viele Theater und Institutionen, die sich mit Theater befassen, erleben und

die vom Publikumsverhalten abhängig sind. Publikumsforschung könnte im Sinne von ›Audience Research‹ im amerikanischen Raum verstanden werden und letztendlich in einer reinen Zielgruppen-Analyse münden. Ist es nicht unsere Aufgabe als Theaterbegeisterte, genau in die andere Richtung zu gehen?

Nicolette Kretz: Als Theaterwissenschaftlerin stimme ich Ihnen zu. Als Veranstalterin sehe ich jedoch auch, dass viele Theaterinstitutionen abhängig von Zielgruppenforschung sind. Es geht beispielsweise darum, herauszufinden, welche Personen angesprochen werden müssen, um den Saal zu füllen, wie zum richtigen Zeitpunkt die angesprochenen Zuschauergruppen mobilisiert werden können.

Diskussionsteilnehmer_in: Doris Kolesch, Sie haben erwähnt, dass Theaterzuschauer_innen 200 Jahre Disziplinierung erlebt haben. Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann stellte die These auf, dass nach einem lange andauernden Fokus auf Ratio und das Verstehen-Wollen eine neue Emotionalität, eine neue Relationalität, beruhend auf einer gemeinsamen Erfahrung, folgt. Was kommt nach der Disziplinierung?

Doris Kolesch: Das ›Disziplinierungsfreie‹ will ich nicht propagieren. Ich glaube hingegen, wir werden anders diszipliniert. Auch in den neuen Theaterformen werden ›richtige‹ und ›falsche‹ Verhaltensweisen etabliert. Beispielsweise habe ich als Zuschauer_in von Stücken wie etwa jenen von SIGNA kaum eine andere Möglichkeit als das Stück zu verlassen, wenn ich nicht mitmachen möchte oder nicht kann. Wenn ich mitmache, werde ich durch die Erfahrung geformt. Das sind auch Formen von Disziplinierung – und diese ist per se nichts Schlechtes. Oder um es mit Foucault zu sagen: Sie generiert Potenzial. Die Fähigkeit, eineinhalb Stunden still und aufmerksam zu sitzen, was offenbar viele Menschen vor 100 Jahren konnten, können manche Leute vielleicht nicht mehr und würden es gerne können. Wir haben aktuell – und zwar nicht nur im Theater – eine Neubewertung des Emotionalen. Es lässt sich schon jetzt prognostizieren, dass wir diese Tendenz in 20 Jahren als ›emotional turn‹ oder ›affective turn‹ bezeichnen werden.

Gesellschaften brauchen immer neue Themen, ein Diskurs ermüdet irgendwann oder hat gewisse Schwachstellen. Die historische Perspektive ist deshalb so wichtig, weil es nicht um richtig oder falsch geht, sondern darum, etwas in einen Gesamtkontext einordnen zu können. In einem Kontext, in dem Bildung und Nationenbildung dominant waren, ist es verständlich, dass das Theater eine Funktion hatte, die für uns heute nicht mehr attraktiv ist. Es ist auch nachvollziehbar, dass im Zuge einer nicht unproblematischen ›experience industry‹ affektive oder emotionale Intelligenz und entsprechende Kompetenzen für uns wichtig werden. Insofern würde ich sagen, dass sich in der Theaterpraxis etwas entwickelt, das Emotionale aber nicht ›richtiger‹ ist. Ich denke, es wird in 20 Jahren wieder Leute geben, die fordern, dass wir so spielen wie von Brecht vorgeschlagen.

Anmerkungen

- 1 Zur Inszenierung *The Money* vgl. Boesch, Géraldine (2018): »Geld und Gravititas. Untersuchung von Einflussfaktoren auf die Compliance des Publikums anhand Kaleiders *The Money*« und Nitsche, Vera (2018): »*The Money*. Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?«, in diesem Band.

Abstracts

Doris Kolesch

Theaterpublikum – das unbekannte Wesen. Annäherungen an eine vernachlässigte Figur

Nicht erst mit der Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren findet eine künstlerische Befragung der Rolle und Funktion des Publikums statt. Das gesamte 20. Jahrhundert ist in den performativen Künsten gekennzeichnet durch eine Erprobung, eine Veränderung und Hinterfragung dessen, was ein Publikum ist und was ein Publikum tun sollte oder auch nicht. So forderte schon Bertolt Brecht eine neue »Zuschaukunst«, wollte Antonin Artaud die Zuschauer_innen in »ein elektrisches Seelenbad, drin der Intellekt periodisch gehärtet wird«, tauchen und transformierte die Performance-Kunst die Zuschauer_innen zu aktiven Teilnehmer_innen und Mitspieler_innen. Diese Erkundung ist noch längst nicht abgeschlossen, wie beispielsweise aktuelle immersive Aufführungsformate zeigen.

Doch trotz der praktischen wie theoretischen Relevanz, die dem Publikum im Theater des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts zukommt, weiß die Theaterwissenschaft relativ wenig über das Publikum und konstruieren aufführungsanalytische Ansätze häufig eine idealisierte Zuschauinstanz. Noch immer gilt mithin für die Theaterwissenschaft, was Dennis Kennedy 2009 in seiner Studie *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity* vermerkte: Der Zuschauende sei »a pale hypothetical inference in the commentator's imagination.« Es ist an der Zeit, Theaterwissenschaft auch als Publikumsforschung zu verstehen.

Der Beitrag skizziert an ausgewählten Beispielen aus der Theater- und Performancegeschichte vom 18. bis zum 21. Jahrhundert wesentliche Veränderungen des Verhältnisses zwischen theatralem Geschehen und Publikum sowie unterschiedliche Konzepte und Praktiken theatraler Wahrnehmung. Auf dieser Grundlage werden Perspektiven einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung umrissen.

The Theatre Audience – A Being Unknown. Attending to a Neglected Entity

Artistic enquiries into the role and function of audiences did not begin with the Performance Art of the 1960s. Testing, changing, and questioning what constitutes an audience and what audiences should or should not do characterizes all the Performing Arts of the entire 20th century. While Bertolt Brecht demanded a new »Zuschaukunst«, Antonin Artaud likened theatre to »psychic electrolysis in which the intellect must be steeped from time to time« in order to transform the audience into active participants and players. Such explorations are far from over, as current forms of Immersive Theatre demonstrate.

Yet despite the audience's practical and theoretical relevance in 20th and 21st century theatre, Theatre Studies knows only very little about it, often constructing an idealized spectator for the purpose of analysis. Dennis Kennedy's argument that the spectator is but »a pale hypothetical inference in the commentator's imagination« – an argument made in his study *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity* (2009) – still applies. It is time to consider audience research an integral part of Theatre Studies. Drawing on examples from theatre and performance history from the 18th to 21st century, this paper discusses significant changes in the relation between theatrical action and the audience as well as concepts and practices of theatrical perception, outlining perspectives for future theatre scholarly audience research.

Le public théâtral – un être inconnu. Approches à un personnage délaissé

L'enquête artistique sur le rôle et la fonction du public n'a pas commencé avec l'Art de la Performance dans les années 1960. Tout le 20^e siècle a été marqué par l'expérimentation, la transformation et le questionnement de ce qu'est un public et de ce qu'il devrait faire ou ne pas faire. Alors que Bertolt Brecht demandait un nouvel »art de regarder« et qu'Antonin Artaud exigeait de plonger les spectateurs dans un »bain d'électricité psychique où se retremper périodiquement l'intellect«, l'Art de la Performance transformait les spectateurs en participants et co-acteurs. Ces explorations sont loin d'être terminées comme

le démontrent actuellement par exemple les formes théâtrales immersives.

Malgré l'importance du public dans la pratique et dans la théorie du 20^e et 21^e siècle, les études théâtrales se penchent peu sur la question du public et construisent souvent, à travers les analyses de spectacle, un spectateur idéal. L'étude de Dennis Kennedy de 2009, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, dans laquelle l'auteur note que le spectateur serait »a pale hypothetical inference in the commentator's imagination« est toujours d'actualité. Il est temps de comprendre la recherche théâtrale aussi comme recherche sur le public.

Cet article esquisse, à partir d'exemples de l'histoire du théâtre et de la performance du 18^e au 21^e siècle, les transformations essentielles de la relation entre l'acte théâtral et le public, et présente divers concepts et pratiques de la perception théâtrale. Sur ce fondement seront ébauchées les perspectives d'une recherche sur le public en études théâtrales.

Stefanie Husel

Dem Zuschauen zuschauen?

Zeitgenössisches postdramatisches Theater, immersive Installationen, Walks und/oder Games weisen unmissverständlich darauf hin, dass Kunst- beziehungsweise Theatermacher_innen sich nicht mehr mit einem lediglich zuschauenden Publikum begnügen möchten. Schon aus diesem Grund ist es obsolet, das Zuschauen im Theater erforschen zu wollen. Allerdings wird auch dem ganz traditionellen, distanzierten Zuschauen Unrecht getan, wenn es als passiv und leibfern beschrieben wird; ich möchte daher vorschlagen, das Wahrnehmen im Theater (und ähnlichen Settings) als eine mit dem Körper vollzogene Praxis zu beschreiben – unabhängig davon, welche theatralen Formate untersucht werden sollen. Exemplarisch untersuche ich das Publikumsgelächter in einer Forced Entertainment Aufführung von *Bloody Mess*.

Observing Spectating?

Contemporary postdramatic theatre, immersive installations, walks and/or games unequivocally draw attention to the fact that artists and stage directors are no longer content to accept audiences that merely spectate. Any attempt to investigate the process of spectating is therefore already obsolete. However, to describe the traditionally distanced form of spectating as passive is to do it an injustice. I propose that processes of perception in the theatre (and similar settings) are to be described as inherently corporeal, no matter the theatrical format. Specifically, I will analyse audience laughter during a performance of Forced Entertainment's *Bloody Mess*.

Observer le spectateur ?

Le théâtre postdramatique contemporain, les installations immersives, le théâtre déambulatoire et/ou les jeux indiquent sans équivoque que des artistes et praticiens de théâtre ne se contentent plus d'un public qui ne fait que regarder. Faire de la recherche sur le spectateur regardant paraît, dorénavant, obsolète. Cependant, l'on fait injustice au spectateur distant dans le théâtre traditionnel si on le décrit comme passif et a-physique; nous proposons en conséquence de décrire la perception du public au théâtre (et dans des dispositifs similaires) comme un processus de pratique corporelle – indépendamment du genre théâtral en question. Nous analysons de manière exemplaire les rires du public durant la représentation de *Bloody Mess* de Forced Entertainment.

Patrick Primavesi

Publikumsbewegung. Auf der Suche nach dem ›Außerhalb‹ des Theaters

Zum Selbstverständnis zeitgenössischer Theaterformen zählt auch der Impuls zur Aktivierung des Publikums. Berechtigt scheint jedoch Rancière's Kritik an diesem häufig von Brecht inspirierten Programm, insofern die Zuschauer_innen schon durch die Unterstellung einer

bloß passiven Funktion und Haltung bevormundet werden. Der Vortrag sondiert diese Problematik vor allem an Inszenierungen, die ihr Publikum auch körperlich in Bewegung versetzen und außerhalb der gewohnten Bühnenräume mit theatralen Prozessen konfrontieren.

Moving Audiences. Looking for an ›Outside‹ the Theatre

The urge to actively involve audiences informs the self-image of contemporary theatre. Yet Rancière's criticism of this often Brecht-inspired impulse seems justified considering that the underlying assumption that audiences have a merely passive function and attitude is already patronizing. This paper discusses this problem with reference to stage productions which set their audiences in actual motion and confront them with theatrical processes taking place outside conventional venues.

Publics en mouvement. À la recherche d'un ›extérieur‹ au théâtre

De multiples formes de théâtre contemporain réclament une co-participation du public. Cependant, la critique de Rancière quant à cette impulsion fréquemment inspirée par Brecht, nous semble justifiée, car supposer que l'attitude et la fonction du spectateur sont purement passives constitue en soi une mise sous tutelle de ce dernier. Dans cette contribution, nous discutons cette problématique à l'exemple de mises en scène qui comportent une mise en mouvement physique du public et le confrontent avec des processus théâtraux en dehors des espaces scéniques habituels.

Regina Rossi

Publikum als (bewegte) Masse. *Suddenly everywhere is black with people* von Marcelo Evelin

Interaktion und Partizipation des Publikums in den performativen Künsten nehmen seit den späten 1990er-Jahren stark zu: Die Performances von LIGNA, Gob Squad, Rimini Protokoll und SIGNA sowie die Museumsarbeiten von Tino Sehgal sind nur einige Beispiele des

deutschsprachigen Gegenwartstheaters hierfür. Inszenierungen und Spielarten von Interaktion und Partizipation sind im Feld der Theater- und Tanzwissenschaft mittlerweile gut erforscht. Die Ausnahme hingegen sind systematisch-wissenschaftliche Analysen der Organisation und Dynamik eines Publikums beispielsweise als Gruppe, Gemeinschaft oder Masse. Aus diesem Grund wird in diesem Beitrag eine Option für die Untersuchung eines teilnehmenden Publikums eröffnet, die auf der Beobachtung von Konstellationen, Reaktionen und Bewegung des Publikums der Performance *Suddenly everywhere is black with people* basiert. Ausgehend von Elias Canettis Überlegungen in *Masse und Macht* soll die Gruppe der Zuschauenden als Masse betrachtet werden.

The Audience as (Moved) Mass. *Suddenly everywhere is black with people* by Marcelo Evelin

Audience interaction and participation in the performing arts has increased since the late 1990s, as evidenced in performances by LIGNA, Gob Squad, Rimini Protokoll and SIGNA as well as in museum work by Tino Sehgal, to name only a few examples from contemporary theatre in the German-speaking area. Stagings and variations of interaction and participation have by now been well-researched in the field of theatre and dance scholarship, with the exception however of systematic-scientific analyses of the organisation and dynamics of audiences when conceived of as groups, communities or masses. It is for this reason that, based on the observation of audience constellations, reactions and movement in *Suddenly everywhere is black with people*, this paper will propose one way of studying participatory audiences. Building on Elias Canetti's reflections in *Masse und Macht*, the audience will be considered as constituting a mass.

Le public comme masse (en mouvement). *Suddenly everywhere is black with people* de Marcelo Evelin

L'interaction et la participation du public dans les arts performatifs ont augmenté depuis les années 1960 : Les performances de LIGNA, Gob Squad, Rimini Protokoll et SIGNA ainsi que les travaux de Tino Sehgal au musée illustrent ceci dans le cas du théâtre contemporain

germanophone. Les mises en scène et les formes expérimentales d'interaction et de participation font l'objet d'une recherche intense en études théâtrales et études en danse. À l'exception d'une analyse systématique et scientifique de l'organisation et de la dynamique du public comme groupe, communauté ou masse. Cet article ouvre le champ d'analyse du public participant. L'étude est basée sur les constellations, réactions et mouvements du public dans la performance *Suddenly everywhere is black with people*. À partir des réflexions d'Elias Canetti dans *Masse et puissance*, nous analysons le groupe des spectateurs en tant que masse.

Nikolaus Müller-Schöll

Beschimpfen, Ignorieren, Manipulieren. Zur Politik mit dem Publikum nach Peter Handke (von Ivana Müller und Claudia Bosse)

Vor dem Hintergrund der neueren historischen und theoretischen Theaterforschung zum Zuschauer lässt sich Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* als Beginn der sukzessiven Auflösung jenes Verständnisses von Spieler und Publikum begreifen, das sich zwischen der Mitte des 18. und dem Ende des 19. Jahrhunderts als Paradigma des modernen Theaters herausgebildet hat. Kann Handke einerseits an eine seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte Wiederentdeckung jenes aktiven Zuschauers anknüpfen, wie er im Theater der frühen Neuzeit prägend gewesen sein dürfte, so lässt sich andererseits in seinem Stück doch noch eine Auffassung des Verhältnisses von Bühne und Publikum erkennen, die weitgehend mit der im Stück verbal angegriffenen Schauanordnung übereinstimmt. Dies wird noch akzentuiert durch die legendäre Uraufführung durch Claus Peymann im Frankfurter Theater am Turm, in der die an das Spiel mit der Vierten Wand gewohnten Schauspieler von den Reaktionen des beschimpften Publikums zeitweise offenkundig überfordert waren. Neuere Performance-Arbeiten von Ivana Müller und Claudia Bosse können von daher als weitergehende Erforschungen dessen begriffen werden, was bei Handke erstmals szenisch untersucht wird: Der Differenz zwischen

dem empirischen und dem epistemologischen Zuschauer sowie des Verhältnisses von Freiheit und Manipulation in experimentellen Schauanordnungen.

Ignore, Berate, Manipulate. Politics with the Audience after Peter Handke (Ivana Müller and Claudia Bosse)

Viewed against the backdrop of recent historical and theoretical audience research, Peter Handke's *Publikumsbeschimpfung* marks the beginning of the gradual dissolution of the traditional separation between the stage and the auditorium which established itself as the paradigm of modern theatre between the mid 18th and mid 19th century. On the one hand, Handke was able to take advantage of the rediscovery of audience activity during the early 20th century – activity that defined theatre during the Early Modern Age. Yet on the other hand, the stage-audience relation structurally discernible in *Publikumsbeschimpfung* conforms precisely to the traditional separation being verbally dismantled therein. This paradox was accentuated in the legendary premiere staged by Claus Peymann at the Frankfurter Theater am Turm, during which the actors, who were used to an intact fourth wall, were at times manifestly overwhelmed by the audience's responses. Recent performances by Ivana Müller and Claudia Bosse may therefore be considered continued explorations of what Handke first scenically enquired into: The difference between the empirical and the epistemological audience and the relation between freedom and manipulation in experimental stagings.

Insulter, Ignorer, Manipuler. La Politique avec le public d'après Peter Handke (d' Ivana Müller et Claudia Bosse)

Dans le contexte des études récentes sur la théorie et historiographie du théâtre concernant le spectateur, la pièce *Publikumsbeschimpfung* de Peter Handke marque le début de la dissolution successive d'une certaine conception de l'acteur et du public, qui s'était établie entre le milieu du 18^e et la fin du 19^e siècle comme paradigme du théâtre moderne. D'un côté, Handke a pu se baser sur la redécouverte du spectateur actif – tel qu'il l'était probablement à l'aube des Temps modernes – dans le théâtre du début du 20^e siècle ; d'un autre côté,

Publikumsbeschimpfung témoigne d'une conception traditionnelle de la relation entre scène et public, relation qui est justement attaquée verbalement dans la pièce. Ceci est accentué par la création légendaire par Claus Peymann au Theater am Turm à Francfort, où les comédiens, habitués au jeu contraint par le quatrième mur, étaient par moment manifestement dépassés par les fortes réactions de la part du public outragé.

De récentes performances d'Ivana Müller et de Claudia Bosse peuvent être considérées comme continuations de la recherche scénique de Handke, c'est-à-dire la différence entre le spectateur empirique et le spectateur épistémologique ainsi que la relation entre la liberté et la manipulation dans des dispositifs scéniques expérimentaux.

Annika Wehrle

Over Exposure – Under Observation. Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation

Stimme ab, nimm teil, teile Dich mit, sei dabei! Der Ruf nach Partizipation ist heute allgegenwärtig. Sind damit aber auch Räume wirkmächtiger Beteiligung und Entscheidung verbunden, oder handelt es sich um scheindemokratische Inszenierungsstrategien? Wer erhält nach welchen Spielregeln Zugang zu den (politischen) Bühnen der Gegenwart?

Die heutige Landschaft performativer Künste hat sich zu einer Spielweise ausdifferenzierter Partizipationsformen entwickelt. War das Theater im Laufe seiner langen Geschichte immer schon ein Ort der Teilhabe und Interaktion, wandelten sich mit den politischen Kontexten, den Machtdispositiven und medialen Verschiebungen stets die Rollen, Funktionen und Kommunikationsanordnungen des Publikums. So stehen heutige Künstler_innen vor der Aufgabe, theatrale Partizipation vor der Folie digitalisierter, globalisierter und mobilisierter Lebenswelten neu zu denken und nach Räumen und Beteiligungsformen zu suchen, mittels derer die performativen Künste ihr politisches, diskursives Potenzial entfalten können.

Entlang des assoziationsreichen Bedeutungsspektrums des Begriffs ›overexposure‹, den das internationale Theaterfestival AUAWIRLEBEN in Bern 2017 zum Motto gewählt hat, fragt der Beitrag nach den Wechselwirkungen performativer und gesellschaftlicher Partizipation im 21. Jahrhundert und legt neuralgische Punkte, Widersprüchlichkeiten und Spannungsfelder offen, die eine Reperspektivierung des zeitgenössischen Publikumsbegriffs mit sich bringt.

Over Exposure – Under Observation. A Snapshot of Contemporary Participation in Bern

Go vote, take part, make yourself heard, get involved! Calls for participation are ubiquitous. But do such calls actually open up space for meaningful involvement and decision-making, or do they merely give the appearance of being democratic? Who is granted access to the (political) stages of today, and according to which rules?

The Performing Arts landscape of today has developed into a playground of diverse forms of participation. Though theatre has always been a space of participation and interaction throughout its long history, the roles, functions, and configurations of audiences have changed with shifts in politics, power relations, and media technologies. Contemporary artists are now confronted with the task of having to reinvent audience participation in light of increased digitalization, globalization, and mobility. The Performing Arts are in need of new spaces and forms of participation in which to unfold their political, discursive potential.

Given the multiple connotations of the term ›overexposure‹, the chosen motto of the 2017 international theatre festival AUAWIRLEBEN in Bern, this paper examines the interplay of performative and social interaction in the 21st century and uncovers critical issues, contradictions, and tensions inherent in the re-conceptualisation of contemporary audiences.

Sur Exposition – Sous Observation. Un instantané de la participation contemporaine à Berne

Allez voter, participez, faites-vous entendre, soyez de la partie ! De nos jours, l'appel à la participation est omniprésent. Est-ce que cela inclut

des espaces porteurs de participation et de pouvoir de décision réels, ou est-ce qu'il s'agit au contraire de stratégies de mise en scène pseudo-démocratiques ? Qui a accès aux scènes (politiques) contemporaines, et d'après quelles règles de jeu ?

Le paysage actuel des arts performatifs s'est transformé en un terrain d'essai des formes de participation les plus différenciées. Le théâtre a été durant sa longue histoire toujours un lieu de participation et d'interaction. Or, avec les contextes politiques changeants, des dispositifs du pouvoir et les décalages médiatiques, les rôles, les fonctions et les règles de communication du public se sont transformés. Sur le fond des réalités de vie numériques, globalisées et mobilisées, les artistes contemporains se voient confrontés au défi de redéfinir la participation théâtrale et de rechercher des espaces et des formes de participation où les arts performatifs pourraient déployer leur potentiel politique et discursif.

Cet article analyse les multiples associations qu'offre la notion de ›overexposure‹ (surexposition), que le festival international de théâtre AUAWIRLEBEN à Berne a pris pour leitmotiv en 2017. L'auteure questionne les interactions entre participation performative et sociale au 21^e siècle, et met en évidence les points névralgiques, les contradictions et zones de tension que la redéfinition de la notion du public amène sur les scènes contemporaines.

Englische Übersetzung: Marcel Behn

Französische Übersetzung: Angela Koerfer-Bürger, Laurette Burgholzer

Beiträger_innen und Herausgeber_innen

Marcel Behn hat Theater- und Medienwissenschaft mit Nebenfach Anglistik (B.A.) an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg sowie Tanzwissenschaft mit Nebenfach Englische Literaturwissenschaft (M.A.) an der Universität Bern studiert. Seit 2016 ist er Doktorand und Projektmitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Gianni Blumer ist Schauspieler bei Theater HORA, welches zur Stiftung Züriwerk gehört. Er hat in über 30 Stücken mitgewirkt. Daneben spielte er im Videoclip *Morgefrüh* des Schweizer Reggae-Sängers Dodo Jud sowie in der TV-Filmproduktion *Stöffitown*. Er realisiert auch eigene Regiearbeiten u. a. *SOLO: HUNGERSPIEL VON DER HÄLFTE VOM THEATER HORA* (2014) auf der Zentralbühne des Zürcher Theaterspektakels (im Rahmen von FRH2) und *HUNGER GAMES* (2015) (zusammen mit Das Helmi).

www.HORA.ch

Géraldine Boesch arbeitet als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Sie hat in Bern und Berlin Theaterwissenschaft und Psychologie studiert. Seit 2014 promoviert sie zur Publikumspartizipation in Gerichtsformaten des deutschsprachigen Gegenwartstheaters.

Anne Bonfert hat in Hildesheim Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis studiert. Sie ist Performerin und Gründungsmitglied des Theaterkollektivs FrL Wunder AG. Aktuell promoviert sie zum politischen Potential von Produktionszusammenhängen am Beispiel von Theaterkollektiven.

Franziska Burger studierte Theaterwissenschaft und Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bern und der Universität Leipzig. Seit Herbst 2014 arbeitet sie an ihrer vom SNF mit einem

Doc.CH-Stipendium geförderten Dissertation über das Verhältnis von Spieler_in und Spielfigur im gegenwärtigen offen manipulierten Figurentheater.

Benny Claessens studierte ab 2003 am Herman Teirlinck Instituut für Darstellende Kunst. Von 2006 bis 2010 war er u. a. am Kunstzentrum Campo in Gent tätig. Während seiner Zeit als Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele (2010 bis 2015) konzipierte er erste eigene Produktionen, u. a. *Hello Useless* für Campo (2015). 2017 spielte er in der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Am Königsweg* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg.

www.campo.nu

Ant Hamptons Arbeiten, die inhaltlich und dem Charakter nach sehr unterschiedlich sind, spielen oft mit der Spannung zwischen Automatisierung und dem lebendigen Element. Sein Interesse gilt insbesondere einer Kunst, die Risiken eingeht und echte Konsequenzen außerhalb der Kunstblase hat.

www.anthampton.com

Corinna Hirrle studierte Theaterwissenschaft, Italianistik und World Literature in Bern und Rom, war am Konzert Theater Bern und bei Pro Helvetia tätig, lektoriert für den teaterverlag elgg. Sie forschte zu »Entwicklungs dramaturgie. Gegenwarts dramatik in der Deutschschweiz, im Tessin und in Italien«.

Beate Hochholdinger-Reiterer ist seit 2013 Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern mit den Schwerpunkten Gegenwartstheater, Dramaturgie und Aufführungsanalyse, Theatertheorie, Figurentheater und Genderforschung. Sie ist Herausgeberin der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater*.

Seth Honor ist künstlerischer Leiter von Kaleider – einem Produktionsstudio in Exeter, welches Künstler_innen, Wissenschaftler_innen, Forscher_innen und Technolog_innen zusammenbringt. Zusammen versuchen sie, die Welt auf bahnbrechende und

kreative Weise zu verbessern, indem sie vor allem Live-Erfahrungen schaffen.

www.sethhonor.com oder www.kaleider.com

Stefanie Husel promovierte interdisziplinär aus der Theaterwissenschaft und der Soziologie betreut zum Theater Forced Entertainments. Dem gingen eine zehnjährige enge Zusammenarbeit mit der Gruppe sowie zahlreiche ›Feldaufenthalte‹ voraus. Schwerpunkte ihrer Forschung liegen in der Praxeologie zeitgenössischen Theaters und in ethnografischen Verfahrensweisen der Theaterforschung.

Nele Jahnke arbeitet als Regisseurin und Performerin. Seit 2012 ist sie stellvertretende künstlerische Leiterin von Theater HORA, wo sie unter anderem die Produktion *NORMALITÄT – EIN MUSICAL* (2015) realisierte und zusammen mit Michael Elber und Marcel Bugiel das Langzeit-Experiment Freie Republik HORA konzipierte und seitdem leitet.

www.HORA.ch

Doris Kolesch ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Theorie und Ästhetik von Theater und anderen Künsten, Theatralität und Performativität, Stimme und akustische Kultur sowie die kulturwissenschaftliche Affekt- und Emotionsforschung. Im Sonderforschungsbereich »Affective Societies«, dessen Co-Sprecherin sie ist, leitet sie das Forschungsprojekt »Reenacting Emotions. Strategies and Politics of Immersive Theater«.

Nicolette Kretz leitet seit 2015 das Theaterfestival AUAWIRLEBEN, nachdem sie ebenda erst das Rahmenprogramm kuratierte, dann Dramaturgin und später Co-Leiterin wurde. Sie sitzt in diversen Fachjürs (zum Beispiel Eidgenössische Jury für Theater) und im Stiftungsrat des PROGR Zentrum für Kulturproduktion und ist als freie Autorin und Textperformerin tätig.

www.auawirleben.ch

Sarah Marinucci hat 2015 ihren Master in Theaterwissenschaft an der Universität Bern absolviert. Ihre Masterarbeit »Theater von und mit professionellen Schauspielern mit einer geistigen Behinderung. ›Disabled Theater‹: Eine Zusammenarbeit und ihre Folgen« bietet die Basis für ihr laufendes Dissertationsprojekt im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts »DisAbility on Stage. Exploring the Physical in Performing Arts Practices«.

Frank Max Müller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für den Masterstudiengang »Choreographie und Performance« am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Der inhaltliche Schwerpunkt seiner Arbeit liegt im Bereich von Körperdiskursen, Performativität und der andauernden Frage nach dem politischen Potential der performativen Künste.

Nikolaus Müller-Schöll ist Professor für Theaterwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main sowie Leiter der Masterstudiengänge »Dramaturgie« und »Comparative Dramaturgy and Performance Research«. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Spannungsfeld zwischen Theater, Literatur, Philosophie und Politik.

Vera Nitsche ist Diplom-Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim) und hat 2013 ihren Masterabschluss in Germanistik (Sorbonne Nouvelle) erworben. Sie ist Absolventin der Agrégation d'allemand (2014). Seit Oktober 2014 ist sie Doktorandin (Cotutelle) und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Sorbonne Nouvelle. Ihr Forschungsschwerpunkt sind kollektive Arbeitsformen am Theater.

Patrick Primavesi ist Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und Direktor des Tanzarchivs Leipzig e.V. Aktuelle Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Praxis und Theorie von Theater, Tanz und Performance, Archive, Körperpolitik und Repräsentationskritik, Öffentlichkeit und Bewegung im urbanen Raum.

Mathias Prinz ist Sounddesigner, Fotograf und Literaturwissenschaftler. Gemeinsam mit der Gametheatergruppe *machina eX* entwirft er seit 2010 Computerspiele im lebensechten Raum. Neben seinen Tätigkeiten im Theater arbeitet er an freien fotografischen Projekten und literaturwissenschaftlichen Arbeiten.

www.machinaex.com

Regina Rossi ist Choreografin und Performerin. Sie hat Angewandte Theaterwissenschaft und Performance Studies in Porto Alegre und in Hamburg studiert. Seit 2016 promoviert sie am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen zu Kunst, Institution und Partizipation. Sie ist Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Jan Schuller studiert Theaterwissenschaft und Philosophie in Bern. Er ist als Hilfsassistent und Tutor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern tätig.

Theresa Schütz, B.A. Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft (Humboldt-Universität zu Berlin) und M.A. Theaterwissenschaft (Freie Universität Berlin und Université Paris VIII), ist seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin von Prof. Dr. Kolesch im Sonderforschungsbereich 1171 »Affective Societies. Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten« an der Freien Universität Berlin. Sie promoviert zu Wirkungsästhetiken von »immersive theatre« und schreibt seit 2013 zudem regelmäßig für »Theater der Zeit«.

Marie Urban ist Doktorandin in einem Cotutelle-Verfahren zwischen der Universität Aix-Marseille und Hildesheim, und gehört zur Deutsch-Französischen Hochschule. Dazu ist sie seit Januar 2017 dem deutsch-französischen Forschungszentrum Marc Bloch in Berlin angeschlossen. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der politischen Dimension der neuen Dramaturgien und dokumentarischen Praxen im Theater der Gegenwart. Außerdem arbeitet sie als Dramaturgin für die freie Szene u. a. für das Gefängnistheater Aufbruch in Berlin und mit dem Regisseur David Weber-Krebs.

Hanna Voss studierte Theaterwissenschaft und AVL sowie Wirtschaftswissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und ist dort seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft. Derzeit arbeitet und promoviert sie im theaterwissenschaftlichen Projekt der DFG-FOR 1939 »Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung« zur Institution des deutschen Sprechtheaters mit Fokus auf Ethnizität.

Dagmar Walsler ist Theaterkritikerin und Kulturredaktorin bei Radio SRF 2 Kultur. Von 2007 bis 2017 Mitglied der Programmgruppe des Zürcher Theater Spektakel, 2014 bis 2018 Mitglied des Auswahlgremiums für die Mühlheimer Theatertage »Stuecke«. Publikationen: *Eigenart Schweiz*, Theater der Zeit 2007, *Echoraum Kaserne Basel*, Christoph Merian Verlag 2018.

Annika Wehrle (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Neben Lehre und Forschung übernahm sie die Koordination des ERASMUS Austauschs sowie des Internationalen Promotionsprogramms »IPP Performance and Media Studies«. Parallel ist sie als freie Kuratorin tätig und konzipiert und entwickelt mit Malin Nagel interdisziplinäre Stadtraumprojekte, u. a. »Dark Matters. Die dunklen Materien der Stadt« (2017).

Olivia Winteringham ist Performerin in *The Money* und Künstlerische Co-Direktorin der in Birmingham ansässigen Performance Gruppe KILN, mit der sie theater- und ortsspezifische Performances kreiert. Die in kollektiver Zusammenarbeit entstehenden KILN-Produktionen umfassen u. a. nahrungsbasierte Veranstaltungen, Musiktheater, Audio-Projekte und textbasierte Performances.

www.kilnensemble.org

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

itw : im dialog 3