

**Stefanie Husel: Dem Zuschauen zuschauen?**

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-  
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018  
(itw : im dialog 3), S. 34–48.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.2>

## 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?<sup>1</sup> 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?<sup>2</sup> 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‹.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 Bühnenäußerungen 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  
 [ hahahahahah 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.<sup>5</sup> 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 beinhaltet 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).

© 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 : imdialog 3*