

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

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018
(itw : im dialog 3), S. 49–63.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.3>

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.

© 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