

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

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018
(itw : im dialog 3), S. 73–92.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.5>

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-Banden« 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, Karnevalsanzügen 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 bedurfte, 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 incoimesnuraíveis ›Fatzer‹ e ›Mes-singkauf‹ 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).

© 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 : im dialog 3