

**Annika Wehrle: Over Exposure – Under Observation.
Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation.**
In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018
(itw : im dialog 3), S. 93–110.
<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.6>

Over Exposure – Under Observation

Eine Berner Momentaufnahme zeitgenössischer Partizipation

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

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

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

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

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

Über Exponierung

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

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

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

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

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

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

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

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

Über Entblößung

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

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

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

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

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

Über Risiken

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

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

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

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

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

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

Über Präsenz

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

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

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

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

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

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

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

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

Über Beteiligung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verwendete Literatur

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

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

Anmerkungen

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

© 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