

Anne Bonfert: Künstler_innen und ihr Publikum. Strategien der Begegnung als konstitutives Moment eines ›Singulär Plural Seins‹ im Theater.

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018 (itw : im dialog 3), S. 179–188.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.15>

Künstler_innen und ihr Publikum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verwendete Literatur

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

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

Anmerkungen

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

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

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

© 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