

**Vera Nitsche: *The Money* – Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?**

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018 (itw : im dialog 3), S. 201–209.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.17>

## ***The Money* – Eine Performance für den emanzipierten Zuschauer?**

*The Money*<sup>1</sup> ist eine »context specific show« (Kaleider o. J.) der britischen Projektgruppe Kaleider. Die Performance findet an »places of civic decision making« (ebd.), beispielsweise in Rathäusern oder Parlamentsgebäuden, statt. Es handelt sich um eine Art Gesellschaftsspiel, bei dem das Publikum innerhalb einer Stunde über den Verwendungszweck eines bestimmten Geldbetrags (die Abendeinnahmen) entscheiden muss. Beim Kartenkauf dürfen die Zuschauer\_innen selbst entscheiden, ob sie als Players (Spieler\_innen) aktiv an den Verhandlungen teilnehmen oder diesen als Silent Witnesses (stille Beobachter\_innen) beiwohnen wollen. Die Aufgabenstellung an die Players lautet, innerhalb des vorgegebenen Zeitrahmens zu einer einstimmigen Entscheidung zu gelangen. Dabei gelten drei Regeln: Das Geld darf weder für ungesetzliche noch für wohltätige Zwecke ausgegeben und auch nicht aufgeteilt werden. Zu Beginn der Performance wird eine entsprechende Spielanleitung von zwei streng dreinblickenden Performerinnen an die Gruppe der Players übergeben. Die beiden Performerinnen bleiben während der gesamten Diskussion im Hintergrund anwesend und scheinen über die Einhaltung der Regeln zu wachen. Den Silent Witnesses kommt neben der Beobachter- eine Art Kontrollfunktion zu. Am Ende der Diskussion werden sie von den Performerinnen gefragt, ob ihrer Meinung nach die von den Players getroffene Entscheidung tatsächlich auf einem Konsens beruhe. Den Möglichkeiten der jeweiligen Räumlichkeiten entsprechend befinden sich die Spieler\_innen an einem exponierten Ort innerhalb des Raumes, an dem sie von den Beobachter\_innen gesehen und gehört werden können. Im Berner Erlacherhof saßen die Players beispielsweise an einem Tisch in der Mitte des Raumes und die Silent Witnesses auf

um diesen mittigen Bereich herum platzierten Stühlen. Die Rollenverteilung in *The Money* ist durchlässig: Die stillen Beobachter\_innen können sich jederzeit in die Diskussion einkaufen und umgekehrt können die Spieler\_innen zu den Silent Witnesses überwechseln. Ist nach Ablauf der sechzig Minuten keine einstimmige Entscheidung zustande gekommen, wird das Geld dem Spieleinsatz der nächsten Aufführung hinzugefügt. Im Anschluss an die Spielzeit sieht die Performance eine zwanzigminütige Diskussionszeit vor, bei der sich alle Zuschauer\_innen, bei einem Glas Wein oder Saft, über ihre Erfahrungen austauschen können.

### **Der Player als emanzipierter Zuschauer?**

Der Philosoph Jacques Rancière versteht den Rezeptionsakt der Zuschauer\_innen im Rahmen einer theatralen Aufführung grundsätzlich als eine aktive Tätigkeit. Als »interprètes actifs« (Rancière 2008:19) wären sie ebenso an der »composition« (ebd.) der Aufführung beteiligt wie die Schauspieler\_innen, Tänzer\_innen oder Performer\_innen. Bei *The Money* sind die Players jedoch weniger als Interpret\_innen denn als handlungstragende Akteur\_innen an der Performance beteiligt. Es findet eine Umkehrung der traditionellen Rollenverteilung statt: Die Players übernehmen den darstellerischen Part, der in konventionellen Theaterformaten den Schauspieler\_innen zukommen würde. Die professionellen Performerinnen hingegen nehmen größtenteils eine Beobachterposition ein. Zwar spiegelt die Aufteilung der Zuschauer\_innen in Players und Silent Witnesses eine traditionelle Theatersituation wider, jedoch ergibt sich aus der Permeabilität dieser Rollenverteilung, ebenso wie aus dem Umstand, dass die professionellen Schauspielerinnen nur als Randfiguren auftreten, eine komplett veränderte Konstellation. Hat sich in *The Money* somit die bereits in der Performancekunst der 1960er-Jahre gestellte Forderung nach der Emanzipation des Zuschauers eingelöst?

In den Performances der 1960er- und 1970er-Jahre war das Konzept der Partizipation untrennbar mit der Vorstellung einer Emanzipation der Zuschauer\_innen verbunden (vgl. Fischer-Lichte/Kolesch/

Warstat 2005: 26–30). Aus dem vermeintlich passiven Theaterkonsumenten sollte ein »aktiver selbst denkender Kollaborateur« (Glauner 2016: 34) werden. Offenbar galt in der damaligen Vorstellung, anders als in den Theorien Rancières, nur der direkt am szenischen Geschehen Beteiligte als ein aktiver und somit emanzipierter Zuschauer. Die Idee der Partizipation als Emanzipationsakt basiert auf der Vorstellung einer ungleichen Beziehung zwischen Darsteller\_innen und Publikum, innerhalb derer die Zuschauer\_innen sich in einer untergeordneten Position, in einer Situation des Beherrschtwerdens befinden. Folglich stellt sich die Frage, ob sich das Publikum in der Performance *The Money*, in der die Players als Agierende und die Performerinnen als Zuschauende auftreten, emanzipiert und ob die umgekehrte Rollenverteilung auch mit einer Umkehrung der Machtverhältnisse einhergeht. Indem sie die Diskussion um den Verwendungszweck des Geldes und damit den Großteil der Aufführung gestalten, fungieren die Players in *The Money* als die primären Handlungsträger. Angesichts dessen erscheint der Begriff der Partizipation im Sinne von Teilhabe als unzureichend. Der Politikwissenschaftler und Theatermacher Jan Deck beschreibt die Zuschauer\_innen der Performance *Warum tanzt ihr nicht?* von She She Pop aufgrund ihrer vielfältigen Beteiligung am performativen Geschehen als »Koautoren des Geschehens« (Deck 2008: 15). Doch auch dieser Begriff erscheint erst einmal unangemessen, um die Rolle der Players zu beschreiben. Die Spieler\_innen in *The Money* sind ja nicht nur »aktiver Bestandteil der Performance« (ebd.), sondern bestreiten inhaltlich und darstellerisch den wichtigsten Part der Vorstellung. Sie haben nicht nur am performativen (Diskussions-) Geschehen teil, sondern sind selbst Urheber\_innen desselben. Könnten demnach die Players und nicht Kaleider als die eigentlichen Produzent\_innen von *The Money* angesehen werden? Haben die emanzipierten Zuschauer\_innen die Künstler\_innen ihrer Positionen enthoben?

Jan Deck zufolge bestehe auch in partizipativen theatralen Formaten ein Machtgefälle zwischen Darsteller\_innen (beziehungsweise Konzeptentwickler\_innen) und Zuschauer\_innen. Der teilhabende Zuschauer wäre »keine gleichwertige Spielfigur« (Deck 2008: 13), sondern, wie die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke es

formuliert, ein »unterworfenen Mitgestalter« (Matzke 2004: 273). Dieser wäre »Teil des Aufführungsprozesses«, den er »mitgestaltet«, ohne ihn aber »mitzubestimmen« (ebd.). Auch in *The Money* beschränkt sich die Einflussnahme der Players auf die Gestaltung der für sie vorgesehenen Rolle innerhalb der Performance. Ihre scheinbare Autonomie kann sich nur innerhalb des vorgegebenen Spielaufbaus mit seinen spezifischen Regeln entfalten. Die konzeptuelle und exekutive Autorität von Kaleider bleibt unangetastet, woran die dezente, aber durch ihre unpersönlich strenge Spielhaltung fast bedrohlich wirkende Anwesenheit der Performerinnen in *The Money* beständig erinnert. Die umgekehrte Rollenverteilung in der Performance *The Money* geht demnach nicht mit einer Umkehrung des Machtgefüges einher.

Allerdings kann man sich fragen, ob die Betrachtung des Verhältnisses von Darsteller\_innen (beziehungsweise Konzeptentwickler\_innen) und Publikum unter dem Gesichtspunkt der Herrschaft überhaupt (noch) sinnvoll ist. Die in den 1960er- und 1970er-Jahren vielfach aufgeworfene Frage nach »Autoritäten und autoritärem Verhalten« (Rischbieter 1970: 125) resultierte aus einem ganz spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontext. Die Erfahrungen mit dem Autoritarismus, sowohl des deutschen Kaiserreichs als auch der nationalsozialistischen Herrschaft, hatte dazu geführt, dass die im Theater und in der Gesellschaft vermeintlich vorherrschenden Autoritäten angeprangert und ihre demokratische Legitimität hinterfragt wurden (vgl. ebd.: 10–11). In einer Zeit, »in der kollektive und kollaborative Produktionsweisen mit flachen Hierarchien zum Charakteristikum zeitgenössischer Produktion in den Darstellenden Künsten geworden« seien und »in der auch Unternehmen ähnliche Arbeitsformen praktizieren« (Bundesverband Freie Darstellende Künste 2011), müsste die Frage nach Autorität und Herrschaft auf andere Weise gestellt werden. Vielleicht ist es gerade die nur bedingte Verantwortlichkeit des partizipierenden Publikums für die Gestaltung der Aufführung, die ihren Reiz ausmacht. Die Players in *The Money* haben zwar einen großen Anteil an der inhaltlichen Ausgestaltung der Performance, sind dabei aber (zumindest theoretisch) an den von Kaleider vorgegebenen Rahmen mit seinen Regeln und Abläufen gebunden. Somit können sie spielen und das Spiel genießen, ohne letztendlich die Verantwortung dafür

tragen zu müssen. Wird die Performance beispielsweise als misslungen empfunden, kann die Schuld dafür den Konzeptentwickler\_innen zugeschrieben werden.

### Die Players als Hauptdarsteller\_innen

Die Umkehrung der Funktionen in *The Money* wirft ebenso die Frage auf, wie die Rolle, welche die Players in dieser Performance einnehmen, theaterwissenschaftlich beschrieben werden kann. Bestehende Theaterdefinitionen wie Eric Bentleys Formel, »A impersonates B while C looks on it« (Bentley 1965:150), greifen für diese performative Anordnung nicht. Obwohl die Players in *The Money* in gewisser Weise zu Rollenspieler\_innen werden, verkörpern sie keine Figuren. Handeln sie demnach als Privatpersonen? Der Regisseur Seth Honnor unterstreicht den vermeintlich authentischen Charakter der Darstellung: »It's all real people playing a game« (Gomez 2016). Andererseits bringen die Players aufgrund ihrer Funktion innerhalb der Performance, ihrer exponierten räumlichen Positionierung und des Bewusstseins, von den Silent Witnesses betrachtet zu werden, eine gewisse Form der (Selbst-)Darstellung hervor. Dabei handelt es sich jedoch um eine andere Art von Figur als jener, die professionelle Schauspieler\_innen oder Performer\_innen verkörpern. Der Player könnte als ›Instant-Figur‹ beschrieben werden, als eine quasi unwillkürliche und nicht-intentionale Hervorbringung eines Zwitterwesens aus Privatperson und Bühnenfigur. Die Idee einer ›Instant-Figur‹ geht auf die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke zurück. Um die stark autobiografisch geprägte Figurengestaltung der Performerinnen von She She Pop zu beschreiben, benutzt sie den Begriff der »Instant-Biographie« (Matzke 2005: 93), der eine Form der Selbstinszenierung bezeichnet. Die spezifische Spielweise von She She Pop liege »näher an alltäglicher Selbstdarstellung als am traditionellen Schauspiel« (ebd.: 95). In *The Money* ergeben sich die ›Instant-Figuren‹ aus der Doppelrolle der Players, die zugleich als private Besucher\_innen wie auch als exponierte Spieler\_innen an der Performance teilhaben. In der ›Instant-Figur‹ geht die Persönlichkeit und die individuellen Verhaltensweisen der Privatperson eine

untrennbare Verbindung mit ihrem Agieren und Auftreten als Players ein. Ein entscheidender Unterschied besteht natürlich darin, dass She She Pop »bewusst mit Selbst-Inszenierungsstrategien« (ebd.: 100) spielt, während die Players ebenso zwangsläufig wie (zumeist) unbewusst zu ›Instant-Figuren‹ werden.

Von *The Money* geht der Reiz des Authentischen und des Unvorhersehbaren aus. Der Einsatz von »real people« (Gomez 2016) als Hauptdarsteller\_innen in der Performance birgt aber auch Risiken. Die Players agieren und sprechen nicht wie professionelle Schauspieler\_innen. Sie sind unter Umständen für die Silent Witnesses nicht gut verständlich, wodurch diese vom performativen Geschehen ausgeschlossen wären und ihrer Rolle als Zeug\_innen der Entscheidungsfindung nicht gerecht werden könnten. Die Qualität der Diskussion steht und fällt mit den Ideen, den Persönlichkeiten und dem Zusammenspiel der Players. Den komplett improvisierten Verhandlungen um den Verwendungszweck des Geldes kann der dramaturgische Spannungsbogen völlig fehlen. Die Stegreif-Situation muss nicht notwendigerweise spannende Debatten und die in der Spielanleitung eingeforderten visionären Ideen hervorbringen, sondern kann ebenso Langeweile und Desinteresse auslösen. Auch werden die getroffenen Entscheidungen nicht unbedingt den Erwartungen an eine gesteigerte Tatkraft der Gemeinschaft gerecht, die Kaleiders programmatisch gestellte Frage: »What can we do together that we cannot do apart?« (Kaleider 2015), hervorrufen mag. In einer Aufführung während des Melbourne Festival 2016 einigten sich die Players beispielsweise darauf, zusammen mit den Silent Witnesses in einer nahegelegenen Bar etwas trinken zu gehen (vgl. Kaleider 2016). Dies mag in der Gruppe amüsanter sein als allein, kann aber schwerlich als visionär bezeichnet werden. *The Money* fördert sicherlich das Verständnis für den mühseligen Vorgang kollektiver Entscheidungsfindungen. Dennoch besteht aufgrund der Improvisationssituation und der nicht-professionellen Hauptdarsteller\_innen die Gefahr, dass bei den Teilnehmer\_innen der Eindruck entsteht, Basisdemokratie sei vor allem langwierig und langweilig und statt visionärer Ideen brächte sie lahme Kompromisse hervor.

Ein weiteres Risiko, das mit dem Einsatz von ›real people‹ einhergeht, besteht darin, dass die ›echten Menschen‹ unter Umständen auch

ihre realen Probleme in die Performance einbringen, für die das Geld in *The Money* eine Lösung darstellen könnte. Dies war bei der besuchten Aufführung im Berner Erlacherhof der Fall, bei der eine Spielerin vorschlug, das Geld für die finanziell schwer tragbare Herzoperation ihres todkranken Großvaters zu spenden. Deutlich wird die Problematik durch die Übersetzung der »no charity«-Spielregel, die besagt, dass das Geld nicht für wohltätige Zwecke ausgegeben werden dürfe.<sup>2</sup> In der deutschsprachigen Spielanleitung lautet die Regel, dass das Geld nicht an eine »wohltätige Organisation« gehen dürfe. Diese Formulierung lässt aber die Verwendung des Geldes für einen karitativen Zweck außerhalb institutioneller Rahmung zu und kann somit zu einem dramaturgischen Knock-out führen. Dies zeigte sich bei der besagten Aufführung in Bern: Der Umstand, dass in gewisser Weise ein Menschenleben auf dem Spiel stand, schien jedes weitere Debattieren obsolet zu machen. Nachdem der Vorschlag, mit dem Geld den Großvater zu retten, eingebracht worden war, stagnierte die Diskussion. Da eine vor Ablauf der Spielzeit getroffene Entscheidung laut Spielanleitung keine Gültigkeit besitzt, wurde die restliche Zeit mit mehr oder weniger ernstgemeinten Alternativvorschlägen verbracht. Dies schien aber für alle Beteiligten von geringem Interesse zu sein: Die Players schauten immer wieder auf die Zeitanzeige, um die verbleibenden Minuten zu überprüfen. Von den Silent Witnesses verließen einige den Saal und traten auf den Balkon hinaus, um die umliegende Landschaft zu betrachten, anstatt das Diskussionsgeschehen weiter zu verfolgen. Der Zwang, der von der Idee auszugehen schien, ein Menschenleben retten zu können beziehungsweise zu müssen, und die (zu) weit gefasste Wohltätigkeitsregel, die dies zuließ, hatten sich für den dramaturgischen Ablauf der Performance als eine fatale Kombination erwiesen. Dann nahm der Abend jedoch eine unerwartete Wendung. Als die Players zwei Minuten vor Ablauf der Spielzeit das Vorhaben, das Geld für die Operation des Großvaters zu verwenden, mit ihren Unterschriften ratifizieren wollten, kaufte sich eine stille Beobachterin in die Diskussionsrunde ein und blockierte die Entscheidung, die einstimmig hätte getroffen werden müssen, indem sie ihre Zustimmung verweigerte. Die Silence Witness begründete ihre Intervention damit, dass sie keinen Konsens innerhalb der



Gruppe wahrgenommen habe. Ein dramaturgisch höchst spannender, ethisch aber fragwürdiger Vorgang. Das tränenreiche Ende dieser Aufführung wirft die Frage nach der Verantwortung von Kaleider für den Ablauf der Performance und die darin verhandelten Inhalte auf. Die Players als ›real people‹ bringen zwangsläufig ihre persönlichen Lebensumstände und Schwierigkeiten in die Diskussion ein, wie die weinende Enkelin, die der stillen Beobachterin vorwarf, sie habe ihren Opa auf dem Gewissen. Die Authentizität der Players und der Diskussion macht sicherlich eine der Stärken der Performance aus, birgt andererseits aber die Gefahr, dass individuelle Hoffnungen auf Hilfe durch *The Money* aufkommen und eventuell arg enttäuscht werden.

### Verwendete Literatur

- Bentley, Eric (1965): *The Life of the Drama*, New York: Atheneum.
- Bundesverband Freie Darstellende Künste (2011): »Bildet Kollektive! Wie gesellschaftskritisch sind unsere Arbeitsweisen?«, Programmheft zur gleichnamigen Diskussionsveranstaltung, die im Rahmen des Festivals Politik im Freien Theater am 27.10.2011 in Dresden stattgefunden hat. Privatchiv V. N., o. S.
- Deck, Jan (2008): »Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater«, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Bielefeld: transcript.
- Glauner, Max (2016): »Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines ›Mittendrin-und-draußen‹«, in: Max Glauner (Hg.): *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*, Rossdorf: TZ-Verlag, S. 30–55.
- Gomez, Cathy (2016): »It's all real people playing a game«, auf: <https://theatreanddance.britishcouncil.org/blog/2016/10/its-all-real-people-playing-a-game> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Kaleider (o. J.): »The Money«, auf: <http://kaleider.com/projects/the-money/> (letzter Zugriff: 26. 9. 2017).
- Kaleider (2015): »What can we do together that we cannot do apart?«, auf: <http://www.kaleider.com/wp-content/uploads/2014/09/Kaleider-A-Plan-2015-2018.pdf> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).
- Matzke, Annemarie (2004): »Die Performance des Zuschauers«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *Theorie, Theater, Praxis*, Berlin: Theater der Zeit, S. 269–273.

- Matzke, Annemarie (2005): »Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop«, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 93–106.
- Rancière, Jacques (2008): *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique.
- Rischbieter, Henning (1970): *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus »Theater heute«*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Umatham, Sandra (2005): »Avantgarde«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 26–30.

### Verwendete Aufzeichnungen

- Kaleider (2016): *The Money*, Videoaufnahme der 16. Episode am 21. 10. 2016 im Parliament of Victoria, Legislative Assembly Chamber im Rahmen des Melbourne Festivals, auf: <https://www.facebook.com/TheKaleider/videos/1419053988108954/> (letzter Zugriff: 25. 9. 2017).

### Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *The Money* vom 17. 5. 2017 im Erlacherhof in Bern besucht.
- 2 Diese Regel wurde Seth Honnor zufolge nachträglich eingeführt, da die Erfahrung gezeigt habe, dass sich die Players zu leicht und unkritisch auf einen wohltätigen Zweck einigen könnten (vgl. Gomez 2016). Die »no charity«-Spielregel macht es notwendig den Wohltätigkeitsbegriff zu hinterfragen und zu definieren, was unter Wohltätigkeit überhaupt verstanden werden kann. Dies habe die Performance »more playful« (ebd.) gemacht.

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin  
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

*itw : imdialog 3*