

CHRISTOPHER BALME

EREIGNIS UND ÖFFENTLICHKEIT IM POSTDRAMATISCHEN THEATER

Das Phänomen der Entautomatisierung aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu betrachten, führt unweigerlich zu einer Beschäftigung mit dem postdramatischen Theater. Wenn wir Entautomatisierung als die Veränderung etablierter Strukturen auffassen, so scheint dem postdramatischen Theater Entautomatisierung als Teil seines genetischen Codes eingeschrieben zu sein. Denn das postdramatische Theater, obwohl kaum auf einen verbindlichen Nenner zu bringen, lebt von der Überwindung und der Transgression etablierter Strukturen, sei es des dramatischen Textes, der Proszeniumsbühne, der professionellen Schauspielkunst und auch der Trennung der Kunstformen. Das postdramatische Theater ist die inzwischen institutionalisierte Überwindung und Irritation – von was auch immer. Auch wenn die etablierten Theaterstrukturen – der allabendliche Schiller, Verdi oder Tschaikowsky – nach wie vor eine Abgrenzungsfolie bilden, so ist das Theater im medialen Sinne dennoch ein Bestandteil des postdramatischen Theaters, wie der Name schon sagt. Es kann sich immer noch im Theater ereignen, aber auch außerhalb, auf der Straße, in einem Gebäude oder in einem Museum. Wegen dieses Zustandes der Dauerinnovation, die letztlich oft auf wenig mehr als Wahrnehmungsirritation und -veränderung abzielt, verharrt die Theaterwissenschaft, die sich vornehmlich mit diesen neuen Formen beschäftigt, in einer kurios dogmatischen Fixierung auf das Ereignis, als das scheinbar unhintergehbare Grundelement nicht nur des postdramatischen Theaters, sondern des Performativen schlechthin. Wenn Theater aber nur aus intensivierten, wahrnehmungsirritierenden Ereignissen besteht, wo bleibt dann seine Fähigkeit, Diskurse anzuregen oder gar Teil der Öffentlichkeit zu werden?

Im Folgenden möchte ich dem Spannungsverhältnis zwischen Ereignis und Öffentlichkeit im postdramatischen Theater nachgehen. Ich möchte zeigen, dass die beiden Begriffe durchaus aufeinander bezogen werden können und dass in postdramatischen Experimenten und Aufführungen diese Beziehung zum Verständnis wesentlich ist. Als These möchte ich folgende Behauptung aufstellen: Die politische Wirksamkeit des Theaters hängt im Wesentlichen mit einer Schaffung und Einbeziehung der Öffentlichkeit zusammen. Dass der Begriff der Öffentlichkeit, zumal im Habermas'schen Sinne, ein eminent politischer ist, ja für Habermas die Grundbedingung moderner Demokratie darstellt, muss nicht eigens begründet werden. Die zweite These lautet, dass die Schaffung von Öffentlichkeit im beziehungsweise um das Theater nur unter

Heranziehung anderer Medien gelingen kann. Die politische Wirksamkeit der Aufführung im Sinne einer Rückkoppelung zwischen Darstellern und Zuschauern¹, auch wenn mit Wahrnehmungsmustern gespielt wird, bleibt dagegen doch in einem ästhetischen Rahmen verhaftet. Erst das Verlassen dieses Rahmens und die Einbeziehung einer Öffentlichkeit jenseits des Theaterpublikums ermöglichen eine genuin politische Auseinandersetzung, so beschränkt dies auch sein mag.

Der Aufsatz ist in drei Teile gegliedert: Im ersten theoretischen Teil soll zum einen der Begriff des Ereignisses in seiner theaterwissenschaftlichen Deutung beleuchtet werden, zum anderen Begriffe wie Zuschauer, Publikum und Öffentlichkeit etwas genauer voneinander unterschieden werden. Im zweiten und dritten Teil werde ich zwei Aufführungen im Hinblick auf ihre Öffentlichkeit und mediale Verflechtung untersuchen. Ich möchte argumentieren, dass in neueren Entwicklungen im postdramatischen Theater die Bedeutung der Öffentlichkeit zunimmt. Einerseits sucht das postdramatische Theater neue Darstellungsformen und -räume, die in der Öffentlichkeit situiert sind, andererseits konstituiert sich das Verhältnis zur Öffentlichkeit neu. Diese neue Verhältnisbestimmung wird anhand zweier, die Grenzen des konventionellen Theaters sprengenden Produktionen untersucht: Christoph Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* (2000) und Marina Abramovičs *The Artist is Present* (2010).

Teil 1: Ereignis, Publikum und Öffentlichkeit

In ihrer gegenwärtigen theoretischen Verfassung steht die Theaterwissenschaft, zumindest was den Aufführungsbegriff betrifft, eindeutig im Zeichen des Ereignisses. So hebt Hans-Thies Lehmann in seiner einflussreichen Schrift *Postdramatisches Theater* das Erleben von Zeit als besonderes Charakteristikum hervor: „Für das Theater geht es immer um die erlebte Zeit, um das Zeiterleben, das Akteure und Zuschauer teilen, und das offensichtlich nicht genau messbar, sondern nur erfahrbar ist.“² In Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* wird die Aufführung als Ereignis betrachtet, so auch die Überschrift des sechsten Kapitels: „Die Ästhetizität von Aufführungen wird unübersehbar von ihrer Ereignishaftigkeit konstituiert“³. Fischer-Lichtes Betrachtung performativer Ästhetik basiert auf der bislang geltenden Grundannahme, dass Aufführungen ausnahmslos von der physischen Kopräsenz von Zuschauern und Performern *leben* und ihre Dynamik als eine Art energetischer Austausch zwischen beiden Gruppen in Rückkopplungsschleifen theoretisiert werden kann. Diese Fokussierung auf das Ereignis findet sich aber auch

¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M., 1999, S. 309.

³ Fischer-Lichte (2004), *Ästhetik des Performativen*, S. 283.

in der Theoriebildung über konventionelle Theateraufführungen. So argumentiert Willmar Sauter in seiner Studie über das theatrale Ereignis, *The Theatrical Event*⁴, dass Rezeption im Theater immer von einem *Kernereignis* ausgehe, das, ähnlich einem Stein ins Wasser geworfen, immer weitere Kreise ziehe oder Wellen auslöse. Zentral bleibt aber das Kernereignis der Aufführung, die einen messbaren raumzeitlichen Ablauf hat.

Mit dem Ereignisbegriff eng verwandt ist der Begriff der Präsenz, der wie kaum ein anderer die theatertheoretische Diskussion der letzten beiden Jahrzehnte dominiert hat. Präsenz wird im theatertheoretischen Kontext entlang dreier Hauptlinien verstanden: eine Zeiterfahrung, die durch die raumzeitlichen Koordinaten der Aufführung bestimmt ist, d. h. die Zeit der Aufführung ist eine im emphatischen Sinne Zeit der Gegenwart, in der Vergangenheit und Zukunft ausgeblendet werden, um so etwas wie eine Metaphysik der Präsenz erfahrbar zu machen. Die zweite Bedeutung ist die bereits bei Fischer-Lichte erwähnte Idee einer physischen Kopräsenz von Zuschauern und Performern und ihres energetischen Austausches in Rückkopplungsschleifen. Die dritte Applikation betrifft die schwer fassbare, aber allgemein akzeptierte Ausstrahlung mancher Darsteller, die von einer bestimmten Aura umgeben sind, und die immer wieder Gegenstand theoretischer und analytischer Untersuchungen ist. Die zeiträumliche Ordnung bleibt jedoch die gleiche. Das Charakteristische von Theater und Performance, ihre mediale Spezifität sozusagen, ist ein Irgendwo, angesiedelt zwischen den Körpern von Schauspielern und Zuschauern, das sich im Hier und Jetzt ereignet. Zusammengenommen schaffen Ereignis und Präsenz eine Tyrannei der Gegenwart, die andere, vor allem politische Dimensionen des Theaters außer Kraft setzen oder diese zumindest erheblich abschwächen.

Angesichts der theoretischen Übereinstimmung, ja man könnte fast von einer Orthodoxie sprechen, ist es wenig verwunderlich, dass die Dimension der Öffentlichkeit im postdramatischen Theater bislang eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Wenn Theater immer „erlebte Zeit“ sei oder sich in seiner „Ereignishaftigkeit“ privilegiert konstituiere, dann ist es verständlich, dass ein Begriff wie Öffentlichkeit kaum operationalisierbar zu sein scheint, da sie erstens stark räumlich bestimmt und zweitens, in der Definition von Habermas, durch einen rationalen Diskurs gekennzeichnet ist. Letzteres spielt im postdramatischen Theater eine, um es vorsichtig auszudrücken, untergeordnete Rolle.

Die neue Bedeutung der Öffentlichkeit steht paradoxerweise im unmittelbaren Zusammenhang mit dem angeblichen Bedeutungsverlust des Theaters im Zeichen medialer Vielfalt. Wenn das Theater dabei ist, eine Sackgasse neben der Infobahn zu werden, um die Formulierung von Dennis Kennedy aufzugrei-

⁴ Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, IO, 2000.

fen, „a cul-de-sac off the Infobahn“⁵, ist es vielleicht nicht überraschend, dass Künstler und Theatermacher nach neuen Möglichkeiten suchen, Theater und Performance im Sinne ihres politischen Potenzials zu reaktivieren. Solche Aktivitäten führen fast unweigerlich aus dem Theater heraus in die „reale“ Welt einerseits und in die virtuelle andererseits.

Wenn wir aber über das Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit sprechen, müssen wir sehr genau bestimmen, wo sich die Öffentlichkeit befindet. Ob nun historische oder aktuelle Aufführungen behandelt werden, die meisten Theaterwissenschaftler stimmen darin überein, dass ihr eigentlicher Gegenstand die (im Gegensatz zum schriftlich fixierten Text) flüchtige Aufführung ist. Und wenn wir den Fokus etwas erweitern, so können wir hinzufügen, dass die meiste Aufmerksamkeit dabei auf das gerichtet wurde, was man als „ästhetisches Objekt“ bezeichnen könnte: auf Szenographie, Schauspiel und Kostüm, auf den Schauspieler und seinen Körper oder – allgemein gesprochen – auf die Zeichen der Bühne, auf jenes Gebiet, das von den Semiotikern in aller Ausführlichkeit behandelt wurde. Seit den späten 1980er Jahren hat sich die Theaterwissenschaft auch mit dem Rezeptionsprozess befasst und zwar vor allem aus zwei Perspektiven: dem Zuschauer und dem Publikum.

Während der Zuschauer als Individuum auftritt, stellt das Publikum ein kollektives ästhetisches Subjekt dar, das dem ästhetischen Geschehen auf der Bühne (oder wo immer es sich abspielt) Bedeutung entnimmt oder hinzufügt. Eine weitaus schwierigere und kaum erforschte Größe ist die der Öffentlichkeit. Während Zuschauer und Publikum *Individuen* bzw. *Kollektive* darstellen, die sich innerhalb eines räumlich begrenzten Bereichs aufhalten und/oder der Aufführung aktiv beiwohnen, also Teilnehmer im *hic et nunc* der theatralen Kommunikation sind, bezieht sich der Begriff der Öffentlichkeit auf ein nur potenzielles Publikum, wenn überhaupt. Öffentlichkeit kann jene Personen umfassen, die regelmäßig ein bestimmtes Theaterhaus besuchen oder auch Theater im Allgemeinen – die Theatergänger also. Öffentlichkeit in diesem Sinne meint ein noch zu realisierendes Publikum, kein bereits bestehendes. Theater interagieren beständig mit einer derartigen Öffentlichkeit, mit den Theatergängern, sei es, um deren ästhetischem Empfinden vorzugreifen, um ihre Größe und Stimmungslage auszuloten oder in so manch avantgardistischer Manier ihre Bedeutung rhetorisch zu negieren. Der Raum, in dem sich diese Interaktion vollzieht, kann als Sphäre der Öffentlichkeit oder als öffentlicher Raum angesprochen werden. Er stellt keinen Raum der Kopräsenz dar, sondern der Verbreitung und Zerstreuung. Seine Existenz verdankt er nicht unserer im hohen Grade medialisierten Gesellschaft, in der Theater verschiedenster Größen und Subventionskategorien tagtäglich um Aufmerksamkeit und Gelder ringen, vielmehr lässt er sich für jegliche Theaterinstitution ausmachen.

⁵ Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, MA, 2009, S. 154.

Im Unterschied zum Zuschauer oder zum Publikum ist die Öffentlichkeit allein schon aufgrund ihrer bloßen räumlichen Ausdehnung außerhalb der zeit-räumlichen Ordnung der Aufführungen angesiedelt. Und aufgrund ihrer zerstreuten und distribuierten Beschaffenheit scheinen sich ihr als wahrnehmendem Subjekt wenig Möglichkeiten einer ästhetischen Ladung zu bieten; ein transformierender Effekt ist eher unwahrscheinlich und die körperliche Kopräsenz von Schauspielern und Zuschauern fehlt weitestgehend. Mit der Thematisierung der Öffentlichkeit finden wir uns, wie es scheint, aus dem „eigentlichen“ Theater versetzt in den Bereich der Öffentlichkeits- und Pressearbeit, in das Gebiet medialer Belange. Während solche Fragen das „eigentliche“ Geschäft der Untersuchung postsemiotischer Prozesse der Materialität und phänomenologischer Wahrnehmung nur zu streifen scheinen, würde wohl jeder am Theater Beschäftigte die Aussage unterschreiben, dass die Verknüpfung des Theaters mit der Öffentlichkeit, mit der Stadt oder auch der Nation und ihre Funktion als Schauplatz für Auseinandersetzungen und Diskussionen jeglicher Art von entscheidender Bedeutung sind. Aus betriebswirtschaftlicher Sicht entscheiden die Definition eines Zielpublikums und die Kommunikation mit der Theateröffentlichkeit letztendlich über den Erfolg oder Misserfolg einer Bühne.

Setzt man sich mit dem Begriff der Öffentlichkeit auseinander, sollte mit Jürgen Habermas' bekannter Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit*⁶ und ihrer Rezeption seit der Erstveröffentlichung 1962 begonnen werden. Öffentlichkeit, wie sie Habermas versteht, tritt erstmals im 18. Jahrhundert in Erscheinung, als das aufkommende Bürgertum Habermas' äußerst umstrittener These zufolge in die Prozesse der Selbstdefinition, politischer Emanzipation und Geschmacksverfeinerung eingebunden war. Vor dem Hintergrund feudaler Strukturen in Frankreich und Deutschland definiert Habermas Öffentlichkeit als einen Bereich, in dem die bürgerlichen Werte der aufgeklärten Vernunft und Diskurse mehr oder minder außerhalb der absolutistischen Herrschaftsstruktur eingeübt werden konnten. Habermas' Ansatz ist vornehmlich politisch, wenn er die Vorstellung des politischen Diskurses als Voraussetzung für Demokratie problematisiert. Während der politische Impetus seines Arguments aber zu allgemein erscheint, um ihn auf Theater übertragen zu können (selbst in höchst politisierten Kontexten, in denen Theater und theatralisches Verhalten eine Vorrangstellung einnehmen), kann die implizite räumliche Struktur der Öffentlichkeit sinnvoll ausgeweitet werden, um der Frage nach der Bedeutung von Theater im bürgerlichen wie politischen Leben nachzugehen. Seit seiner Formulierung durch Habermas wurde das semantische Feld des Begriffs der Öffentlichkeit beträchtlich erweitert, vor allem im Kielwasser der erst 1989 erfolgten Übersetzung ins Englische. Es lässt sich in drei wesent-

⁶ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Berlin, 1990 [1962].

liche Bereiche untergliedern: In ihnen erscheint Öffentlichkeit erstens als Raum, zweitens als verfestigtes Konzept oder drittens als Beziehungsgeflecht.

1. In seiner Übertragung ins Englische als *public sphere* gewinnt der Begriff der Öffentlichkeit eine eindeutig räumliche Dimension.⁷ Diese stellt aber nicht nur einen rein zufälligen Nebeneffekt der Übersetzung dar. In Habermas' Formulierung des Konzepts und insbesondere im Kontext seiner historischen Entstehung lässt es sich bereits in Bezug auf einen bestimmten Raum denken. Wesentlich in diesem Ansatz ist die Unterscheidung zwischen einer Sphäre der Öffentlichkeit und der Privatsphäre. Als die bürgerliche Gesellschaft immer mehr die Privatsphäre und den privaten Bereich betonte und wertzuschätzen lernte, insbesondere die Familie und Ehe in Abgrenzung zur theatralischen Offenheit aristokratischer Umgangs- und Lebensformen (vom Levée bis zu den höfischen Festen), wurde auch die Bedeutung des öffentlichen Diskurses markiert und betont. Dieser wurde medial geführt – in Journalen, Zeitungen oder Büchern – oder fand, wie Habermas bekanntermaßen betont, in neuen gesellschaftlich sanktionierten Kommunikationsräumen, wie den Salons und Kaffeehäusern, statt. Hier wurde Sinn gestiftet, wurden Meinungen gebildet und diskutiert und die Samen demokratischen Fortschritts ausgesät.

2. Neben der räumlichen Bedeutung wurde Öffentlichkeit auch zu einem Konzept *sui generis*. Sie findet nicht nur irgendwo statt, an einem spezifischen Ort der Kommunikation, sondern stellt auch eine konzeptionelle Einheit dar mit einer eigenen Geschichte und eigenständigen semantischen Größen. Diese Entität ist dem historischen Wandel unterworfen; sie besitzt eine diachronische Dimension, die von der sozialen Ausdifferenzierung auf der synchronischen Ebene abhängt. Während die diachronische Dimension den Kern der Argumentation von Habermas berührt – die strukturelle Transformation und letztendlich den Verfall der Öffentlichkeit in ihrer Idealform –, tritt ihre soziale und funktionale Ausdifferenzierung in Habermas' ursprünglicher Formulierung kaum in Erscheinung. In der gegenwärtigen Forschung zur Öffentlichkeit aber liegt der Fokus u. a. genau hierauf.⁸

3. Um die Sphäre der Öffentlichkeit aus theaterwissenschaftlicher Sicht betrachten zu können, ist es wichtig, sie als ein *Geflecht von Beziehungen* zu verstehen. Öffentlichkeit, und unter Umständen auch die Sphäre der Öffentlichkeit in ihrer räumlichen Ausdehnung, wird als etwas betrachtet, auf das man einwirken, an das man appellieren kann; sie ist beeinfluss- und sogar manipu-

⁷ Bereits Habermas bezeichnet die Öffentlichkeit als eine *Sphäre*, so dass die englische Übersetzung nahe am Original bleibt, die Räumlichkeit aber weit mehr betont und hervorgehoben wird.

⁸ In der englischsprachigen Welt setzte die Auseinandersetzung mit Habermas' Ansatz faktisch erst in den 90er Jahren, nach der Übersetzung seines Werkes 1989, ein. Eine erste kritische Bestandsaufnahme stellt der von Craig Calhoun herausgegebene Band *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA, 1992, dar. (Siehe insbesondere Calhouns „Einleitung.“) Einen Überblick über die Forschung nach 1992 sowie eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept innerhalb der Geschichtswissenschaft bietet Andreas Gestrich, „The Public Sphere and the Habermas Debate“, in: *German History* 24, 3 (2006), S. 413-430.

lierbar. In dieser Konzeption einer in gewisser Hinsicht passiven Entität sind letztlich die Bedingungen für die Entstehung einer Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zu sehen. Sämtliche Institutionen, die im hohen Maße von der Teilnahme der Öffentlichkeit abhängen, wie Museen, Konzert- oder Theaterhäuser, betreiben einen beträchtlichen Aufwand, um die Beschaffenheit der Öffentlichkeit zu eruieren. Wie groß kann und darf sie werden – sowohl quantitativ als auch in ihrer räumlichen Ausdehnung? Wie kann sie erreicht werden? Wie genutzt? Und welcher Fürsorge bedarf sie?

Zusammenfassend können wir sagen, dass die Sphäre der Theateröffentlichkeit als das Zusammenspiel dieser drei wechselseitig unabhängigen Kategorien verstanden werden kann. Das räumliche Konzept eines Bereichs der Interaktion (vornehmlich außerhalb des Theatergebäudes) geht in ein konzeptionelles Gebilde über, das letztlich so konkret, so fassbar wird, dass es als institutionelle Erweiterung des Theaters zu fungieren vermag.

Teil 2: Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche

Im Jahr 2000 initiierte Christoph Schlingensief eine Performance, indem er Container mit Asylbewerbern, die kurz vor ihrer Ausweisung standen, im Stadtzentrum von Wien aufstellen ließ. Das vermeintliche Ziel der mit *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* betitelten Performance war es, einzelne Personen aus den Containern „herauszuwählen“, die dann abgeschoben werden sollten. Diese Aktion vollzog sich vor dem Hintergrund der Bildung einer Koalition zwischen der konservativen Österreichischen Volkspartei und Jörg Haider's rechtsgerichteter, ausländerfeindlichen Freiheitliche Partei Österreichs. Die Installation war während der Wiener Festwochen direkt neben der Staatsoper aufgebaut und operierte auf mehreren Ebenen. Sieht man ihr politisches Anliegen darin, die internationale Aufmerksamkeit auf die neue Mitte-Rechts-Regierung zu lenken, wurde diese Aufgabe höchst erfolgreich gelöst. Als politisches Forum dienten dabei nicht nur der Karajan-Platz, auf dem die Container standen, sondern ebenso die (Massen-)Medien. Schlingensief war während der Performance in den Medien omnipräsent – im Fernsehen, Radio, im Internet und in der Tagespresse. Und sollte die Redewendung „All publicity is good publicity“ stimmen, dann hatte Schlingensief ein Übermaß an guter Presse. Auch wenn die Live-Performance offenkundig auf ein TV-Format rekurrierte, führte seine *liveness* zu zahlreichen Zwischenfällen: So versuchte eine Gruppe links gerichteter Demonstranten, die Asylbewerber zu befreien. Schlingensiefs Aktion rückte auch die *Kronenzeitung*, eine konservative österreichische Tageszeitung, die Haider unterstützte, ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Diese Performance sollte auf mindestens zwei Ebenen analysiert werden, beginnend mit den Stilmitteln der Inszenierung.⁹ Hier können wir eine radikale Neuordnung der üblichen Mittel des Theaters feststellen, die man zusammenfassend als eine Substitution des gewohnten metaphorischen Verfahrens theatraler Repräsentation durch Metonymie beschreiben kann. Zweites müssen wir untersuchen, wie diese Bühnenmittel zusammenwirkten und eine Sphäre der Öffentlichkeit ausbildeten. Sehr verkürzt könnten wir sagen, dass es bei dieser Performance weniger ein Publikum als vielmehr eine Öffentlichkeit gab, oder zumindest, dass die Öffentlichkeit politischer Auseinandersetzung und die Aufmerksamkeit der Massenmedien von größerer Bedeutung als ein Theaterpublikum im herkömmlichen Sinne waren.

Metonymische Repräsentation wurde offensichtlich zustande gebracht, indem einzelne Personen als echte Asylbewerber wahrgenommen wurden und zur Repräsentation der Gesamtheit der Ausländer als gesellschaftliche Gruppe dienten. Aufgrund ihres Aussehens und ihrer Biografien, die in Wirklichkeit frei erfunden waren, konnten die Containerinsassen jenen geografischen Gegenden zugeordnet werden, die für gewöhnlich mit Flüchtlingen assoziiert werden: Afrika, Osteuropa, Asien. Diese Unmittelbarkeit wurde theatral gerahmt. Beim Einzug in die Container trugen die meisten Insassen Perücken oder hielten sich auf ihrem Spießrutenlauf durch Kameras und Mikrofone Zeitschriften vors Gesicht, um ihre Identität zu schützen. Sie wurden als Kriminelle auf dem Weg zum Prozess dargestellt – oder vielleicht sogar als Prominente auf dem roten Teppich oder als eine Mischung aus beidem. Diese bewusste Verschmelzung verschiedener Tropen kann auch auf den Ort selbst ausgedehnt werden. Der Container besitzt eine metonymische Komponente, insofern er in dieser Zeit den Standard in der Unterbringung von Flüchtlingen darstellte. Aber insofern der Container zu einer der vorherrschenden Metaphern für die Globalisierung wurde, wird über diese spezifische metonymische Verwendung hinausgegangen. Der Container war nicht nur die bevorzugte Behausung in *Big Brother*; er wurde auch zu einer wichtigen Größe im weltweiten Warenverkehr. Neben Digitaltechnologien und Finanzmärkten stellt das Containerwesen die wichtigste Säule ökonomischer Globalisierung dar.

Der Container übernimmt aber noch weitere Aufgaben. Die Zuschauer sind aufgefordert, sich anzustellen und einen Blick ins Innere des Containers zu werfen – mit einer Haltung, die die von Museums-, Zoo- und Peepshow-Besuchern miteinander verschmelzen lässt. Die Verbindung zu Coco Fusco und Gómez-Peña liegt auf der Hand, obgleich die Implikationen grundverschieden sind. Während deren Performance *Two Undiscovered Amerindians Discover the West* darauf abzielte, die Genese des westlichen Blicks und die historischen Beziehungen Europas zur Neuen Welt zu untergraben, stellt die Komponente der Peepshow in *Bitte liebt Österreich* eine Variation des weiter gefass-

⁹ Die Analyse stützt sich hauptsächlich auf den Film von Paul Poet, *Ausländer Raus! Schlingensiefels Container*, Wien 2005.

ten Themas medialen Voyeurismus dar, wie er mit *Big Brother* und Kohorten assoziiert wird. Wie die ganze Performance dient auch die Peepshow dazu, den Zuschauer mit seinen eigenen mentalen Bildern zu konfrontieren; ein Akt der Subversion mittels Übertreibung, insofern Medienbilder und politische Debatten körperliche Ausformung erlangen. Der Akt des Guckens wird zu einem Akt der Bewusstseinsweiterung, obgleich Schlingensiefel wahrscheinlich die Wirksamkeit eines solchen aus den 1960er Jahren stammenden Konzepts bestritten hätte. Schlingensiefels Strategie bestand darin, Metonymie vorzutauschen und sie gleichzeitig zu metaphorisieren.

Letztendlich gehen mit der Überschneidung von metaphorischer und metonymischer Repräsentation gravierende Schwierigkeiten auf mehreren Ebenen einher. Diese Art der Installation macht es schwer, eine einheitliche Zuschauerschaft auszumachen, insofern wir zwischen mehr oder minder interessierten Umstehenden und Passanten, Zuschauern vor ihren Rechnern, die die Performance im Internet sehen und sich möglicherweise an der Abstimmung beteiligen, und dem breiten massenmedialen Publikum, das fünf Tage lang die Performance über Zeitung, Radio und Fernsehen in ihren Wohnzimmern verfolgt, unterscheiden können. In einem gewissen Sinn nehmen sie alle teil, übernehmen aber doch gänzlich verschiedene Funktionen. Und was von größter Bedeutung ist: In der Kombination des Metaphorischen und Metonymischen wird die ethische Fragestellung zum Umgang eines westlichen Landes mit Ausländern nur umso mehr fokussiert. Die Flüchtlinge schienen real zu sein und waren deshalb metonymisch mit einer weitaus größeren Gruppe verbunden. Sie stellten aber auch Individuen mit einer eigenen Geschichte dar und waren in diesem Sinne jenseits jeglicher Tropen angesiedelt.

Im Hinblick auf die zweite Analyseebene, die Bildung einer Öffentlichkeit, könnte man argumentieren, dass Schlingensiefels installative Performance eine Öffentlichkeit schaffte, um das gewählte Thema der Asylbewerber politisch wirksam verhandeln zu können. Die globalen Wanderungen von Personen auf der Suche nach einem neuen Zuhause aufgrund wirtschaftlicher und/oder politischer Verhältnisse ist eindeutig eine Schlüsselfrage in der breiter angelegten Auseinandersetzung mit Multikulturalität. Da Asylbewerber – im Vergleich zu Einwanderern, die längerfristig im Land leben – kaum mit Rechten ausgestattet sind, scheinen sie ein weit höheres Maß fremdenfeindlicher Aggression auf sich zu ziehen als „normale“ Immigranten. Letztendlich wird diese Fremdenfeindlichkeit ebenso auch auf andere Gruppen übertragen. Schlingensiefels Leistung war es, diese Debatte aus dem ästhetischen Bereich von Theater und Performance herauszulösen und in der breiteren Sphäre der Öffentlichkeit anzusiedeln. Sie war in diesen paar Tagen allgegenwärtig, präsent in allen wichtigen Medien mit ausführlichen Zeitungsreportagen sowie Diskussions- und Gesprächsrunden im Fernsehen; und nicht zu vergessen: das Voting selbst, das bereits *per definitionem* eine Öffentlichkeit schafft.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Indem Schlingensiefel das übliche Verhältnis von Metapher und Metonymie in der Theateraufführung umgestal-

tete, gelang es ihm, die Debatte außerhalb der herkömmlichen Theatersituation und -rezeption, die von der Decodierung theatraler Zeichen geprägt ist, zu verankern und die Sphäre der Öffentlichkeit einzunehmen – zumindest für eine Woche.

Wie bereits in der Einleitung aufgezeigt wurde, bezieht sich die Thematisierung von Zuschauer und Publikum in der Theorie der Postdramatik auf die Kopräsenz, die physische Anwesenheit der Rezipienten. Das eben behandelte Beispiel allerdings weist den Rezipienten unterschiedliche räumliche Bestimmungen zu. Für *Bitte liebt Österreich* können wir Folgendes festhalten:

- eine physische Abschottung der „Performer“, der Asylbewerber im Container, die nur durch ein Guckloch hindurch oder über mediale Vermittlung wahrgenommen werden können;
- eine Situation, die von der Verbreitung durch Fernsehen und Internet mit der Möglichkeit eines Votings à la *Big Brother* gekennzeichnet ist;
- die mediale Auseinandersetzung in Zeitungen und anderen Medien wie Radio und Fernsehen. Auf dieser Ebene kreierte Schlingensief eine genuine Habermas'sche Öffentlichkeit politischer Auseinandersetzung.

An die Stelle einer semi-religiösen *communitas* traditioneller Performances treten hier verschiedene Gruppen weit verstreuter Rezipienten, die in ganz unterschiedlicher Weise auf die Performance reagieren – von fundierten Diskussionen bis hin zu einem unmittelbaren Einschreiten. In einer Welt verteilter Ästhetik ist es selbst schwierig, das Theater zu lokalisieren. Der Container ist zwar offensichtlich der „Ort der Performance“, aber der „Ort der Rezeption“ ist potenziell unbegrenzt und überschreitet sogar die Stadt- und Staatsgrenze. Die Performance wurde freilich in Hinblick auf eine bestimmte politische Konstellation konzipiert – den Einzug eines radikalen, rechtsgerichteten Politikers und seiner Partei in die Regierungskoalition, aber sie lässt sich mitnichten auf diese Situation begrenzen. Und hinsichtlich ihres Formats, um einen Begriff des Fernsehens zu verwenden, hat sie tatsächlich *Modellcharakter*.

Teil 3: The Artist is Present

Wenn Schlingensiefs Aktion im Hinblick auf ihren Interventionscharakter gewissermaßen als „klassisch“ zu bezeichnen ist – hier ging es um eine politische Intervention mit performativen Mitteln in einem unmittelbaren Sinne – so ist die zweite Arbeit, die ich diskutieren möchte, die Performance von Marina Abramović, *The Artist is Present*, anders gelagert, und weniger politisch-interventionistisch, aber dennoch wegweisend für die neue Beziehung zwischen Aufführungen und Öffentlichkeit. Abramović ist ein dankbares Beispiel, weil sie als Pionierin der Performance-Kunst zentrale ästhetische Grundsätze und Praktiken eben dieser Kunstform etabliert hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Erika Fischer-Lichte ihre *Ästhetik des Performativen* mit einer aus-

föhrlichen Analyse einer früheren Arbeit von Marina Abramović beginnt (*Lips of Thomas*, 1975), um einige Grundprinzipien dieser Ästhetik der Ereignishaf-tigkeit zu etablieren und zu umreißen.

Von März 2010 an saß Abramović 77 Tage und 700 Stunden lang schwei-gend an einem Tisch im New Yorker Museum of Modern Art (MOMA). Be-sucher konnten sich ihr gegenüber am Tisch hinsetzen und dort verweilen, so-lange sie wollten. Der einzige Kontakt, der zugelassen war, war Augenkon-takt, den ein Besucher solange aufrechterhalten konnte, wie er oder sie wollte. Abramović erlaubte sich keine Pausen, nicht einmal Toilettenpausen, solange sie *präsent* war. Auf den ersten Blick scheint diese Aufführung eine Art *dura-tional performance* gewesen zu sein, eine Gattung, die sie selbst entwickelt hat und die Zeit und Körperlichkeit erfahrbar macht. Allerdings war diese Perfor-mance anders. Das Prinzip der Zeiterfahrung war nur ein Teil der Aufführung, ja vielleicht nicht mehr als eine Art performative Oberfläche. Obwohl Marina Abramović an einem Tisch einem jeweiligen Besucher gegenüber saß, war sie nicht allein. Erstens wurde die Performance auf Video aufgezeichnet und als Livestream im Internet ausgestrahlt. Hinzu kam ein Fotograf, der die Gesichts-ausdrücke der Teilnehmer fotografierte und diese Bilder als Porträts ebenfalls ins Netz stellte, so dass am Ende der drei Monate ein großes Gesichtsarchiv verfügbar war. Diese Bilder wurden auf einer *social networking site*, flickr.com, als ein so genannter Fotostream der Öffentlichkeit zugänglich ge-macht. Sowohl der Video- als auch der Fotostream generierten wiederum Kommentare im Internet, die in Form von kurzen Bemerkungen bis hin zu län-geren Ausführungen lesbar waren. Es wurde deutlich, dass einige der Kom-mentatoren die Performance im MOMA live erlebt hatten, andere wiederum kannten nur die mediale Version.

Besonders interessant ist die Tatsache, dass die Performance auch Gegen-Performances generierte. Der persisch-stämmige Performance-Künstler Amir Badaran setzte sich mehrmals zu Marina Abramović hin und versuchte, sie mit eigenen Interventionen – darunter war ein Heiratsantrag – aus der Fassung zu bringen und ihr seine Ehrerbietung zu erweisen. Gleichzeitig nützte er die mediale Aufmerksamkeit, um sowohl sich selbst in Szene zu setzen – Selbst-darstellungsöffentlichkeit – als auch weitere Kommentare zu generieren. Diese andere Performance hat er auf seiner eigenen Webseite veröffentlicht.

Wenn wir diese Performances etwas genauer anschauen, so können wir neue Formen und Modalitäten räumlicher und diskursiver Rahmung feststel-len. Betrachten wir das räumliche Setting, so zeigt sich, dass eine Art konzen-trische Rahmung wirksam war. Im Zentrum der konzentrischen Kreise saß die Künstlerin am Tisch, ihr gegenüber ein Zuschauer bzw. Besucher, der sie fi-xierte. Um den Tisch herum standen andere Besucher, die der Performance als zunächst unbeteiligte Zuschauer beiwohnten. Dem Tisch gegenüber standen Videokameras, Beleuchtungsanlagen und der Fotograf. Das Atrium mit seinen Balkonen erlaubte anderen Zuschauern, das Ganze von oben zu betrachten. Man wird eher an ein Film- oder Fotoatelier als an ein Museum erinnert. Hier

wird deutlich, dass die berühmte, man könnte sagen, traditionelle körperliche Begegnung, die für Performance-Kunst nicht nur charakteristisch, sondern gleichsam gattungskonstitutiv ist, nun vielfältig mediatisiert wird. Da diese Performance auch im Internet in Form von Video und Fotografie verfügbar war, und weil diese mediale Zweitverwertung beträchtliche öffentliche Diskussionen auslöste – manche Kommentare waren, wie gesagt, sehr komplex –, können wir sagen, dass eine diskursive Öffentlichkeit geschaffen und über 77 Tage aufrechterhalten wurde.

Wenn wir die räumlichen und diskursiven Aspekte der Performance betrachten, so wird der Titel selbst komplexer als es auf den ersten Blick scheint und im hohen Maße selbstreflexiv. Während die Künstlerin im wahrsten Sinne des Wortes räumlich und zeitlich präsent war – und in diesem Sinne gehorchte sie den Gesetzen einer Ästhetik des Performativen –, war die Aura jenseits der Koordinaten des Hier und Jetzt auch präsent. Die Performance demonstrierte, dass das Konzept der Präsenz, wie es in den Arbeiten führender Performance-Theoretiker wie Peggy Phelan (1990) und Fischer-Lichte (2004) entwickelt wurde, nun im Hinblick auf neue mediale Konfigurationen überdacht werden muss. Im Zeitalter des Internets ist die Performance sowohl hier und jetzt, dort und damals. Solche Performances demonstrieren, dass die Öffentlichkeit in Zukunft ein wichtigerer und dynamischerer Raum wird, als bisher der Fall war. Auch wenn in *The Artist is Present* keine unmittelbare politische Intervention zu konstatieren ist, so sind die Implikationen für die politische Wirkung von Performance weitreichend, da der hier entwickelte mediale Multiplikationseffekt vielfach einsetzbar ist.¹⁰

Wie ich versucht habe darzulegen, entwickelt das postdramatische Theater heute vielfältige Herangehensweisen, die sich nicht nach dem Modell der traditionellen Schauspieler-Zuschauer-Beziehung analysieren lassen. Ich habe angedeutet, dass die aktuelle Forschung zum postdramatischen Theater, selbst unter ihren Gründern und Befürwortern, noch immer von der Vorstellung ausgeht, dass Zuschauer und Publikum den Schauspielern oder Performern von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Unter „Netz-Bedingungen“ und unter den Auswirkungen einer aufblühenden Medienlandschaft erscheint es aber von größter Bedeutung, dass wir unsere Parameter erweitern, indem wir den Begriff der Öffentlichkeit erneut in den Blick nehmen. Das Beispiel der beiden hier diskutierten Performances zeigt, dass eine performative Ästhetik auf diese veränderten Bedingungen reagiert. Postdramatische Dramaturgien sind

¹⁰ Jüngere Ausstellungen zeigen, dass das Werk allein im emphatischen und immanenten Sinne nur bedingt politisch lesbar ist. So war die Ausstellung *Sunflower Seeds* von Ai Weiwei in der Tate Modern (2010) zunächst schwer als politisch zu lesen. Der Künstler ließ die Turbinenhalle des Museums mit Millionen aus Porzellan gefertigten Sonnenblumenkernen bedecken. Erst die mediale Verknüpfung des Begleitprogramms in Form von Filmen, Livestreams und Videobotschaften, die vom Künstler zum Teil beantwortet werden, schafften ein Bewusstsein für die politischen Implikationen der Arbeiten. So waren ca. 600 Arbeiter in der chinesischen Porzellanstadt Jingdezhen zwei Jahre lang mit der Herstellung beschäftigt.

mehr und mehr geprägt von Verteilung und Distribution – genau wie der Großteil unserer Interaktionen. Diese Beobachtung lässt uns mit zwei offensichtlichen Paradoxa zurück: ein politisches und eines, das die mediale Verfasstheit von Theater selbst betrifft. Wenn wir insbesondere Schlingensiefels Performance als Beispiel einer politisch wirksamen Performance betrachten (und wenn wir in ihrer massenmedialen Wirkung die ausschlaggebende Größe hierfür sehen, war sie zweifelsohne wirksam), dann ist ein solches Maß an Wirksamkeit vielleicht nur dann erreichbar, wenn das Ästhetische distribuiert und die Sphäre der Öffentlichkeit genutzt wird. Das Paradox besteht darin, dass eine wirksame politische Performance vielleicht nur dann möglich ist, wenn sie außerhalb des Theaters oder allgemeiner außerhalb der Rückkopplungsschleifen performativer Ästhetik stattfindet. Der gleiche Befund gilt für Abramović, wenn auch weniger im Sinne einer unmittelbaren politischen Intervention.

Das zweite Paradox: Je mehr die herkömmliche Definition von Theater aufgelöst und hinterfragt wird, desto mehr sind wir herausgefordert zu fragen, was das Medium Theater denn dann überhaupt ausmacht. Es ist die Errungenschaft postdramatischen Theaters, eher in seinen praktischen Arbeiten als in der theoretischen Beschreibung, die Frage nach dem Medium selbst zu stellen. Indem die grundlegendsten ästhetischen Konventionen ignoriert und überschritten werden, stellt es energisch immer wieder die elementare Frage: Was ist Theater? Oder: Was kann Theater angesichts eines erneuten Strukturwandels der Öffentlichkeit sein?

Literatur

- Calhoun, Craig (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MA, 1992.
 Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
 Gestrich, Andreas, „The Public Sphere and the Habermas Debate“, in: *German History* 24, 3 (2006), S. 413-430.
 Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Berlin, 1990 [1962].
 Kennedy, Dennis, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, MA, 2009.
 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M., 1999.
 Sauter, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, IO, 2000.

Film

Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Wien 2005, Regie: Paul Poet.