



**AUF DER BÜHNE GESCHIEHT ALLES MIT ABSICHT.
DAS LICHT GEHT AN, MIT ABSICHT.
DIE STIMME WIRD EINGESETZT, MIT ABSICHT.
DER KÖRPER BEWEGT SICH, MIT ABSICHT.
DIE ÜBERRASCHUNGEN FINDEN STATT, MIT ABSICHT.**

Barbara Morgenstern, Bijan Kaffenberger

WEG MIT DEN BARRIEREN, HER MIT DER FREIHEIT

FÜNF FRAGEN AN DIE THEATERWISSENSCHAFTLERIN UND ACCESS-EXPERTIN NOA WINTER

Theater in Deutschland gibt sich als offener und experimentierfreudiger Ort, der die Gesellschaft widerspiegeln soll. Welchen Platz haben hier Menschen mit Behinderung?

Noa Winter Behinderte Menschen haben dort entweder keinen oder gerade mal einen marginalisierten Platz. Auf der Bühne sind sie – wenn überhaupt – meist nur unter nicht-behinderter Regie zu sehen. In künstlerischen Entscheidungspositionen sind sie quasi nicht existent. Und auch als Publikum werden sie selten mitgedacht: Barrierefreiheitskonzepte, die über Rollstuhlzugänglichkeit hinausgehen, finden sich nur an den wenigsten Stadttheatern oder Produktionshäusern. Auch zehn Jahre nach der Ratifizierung der UN-Behindertenrechtskonvention, die die rechtliche Gleichberechtigung behinderter Menschen in allen gesellschaftlichen Bereichen gewährleisten soll, sehen wir in Deutschland kaum Veränderungen – dies spiegelt sich natürlich auch im Theater wider.

Welche Rolle spielt Theaterarchitektur bei der Frage von Zugängen? Welche anderen Barrieren gibt es?

Theaterarchitektur spielt hier eine große Rolle – und zwar vor allem hinter der Bühne. Denn dort fehlt es an der Nachrüstung durch Rampen und Fahrstühle, wie wir sie häufig für das Publikum kennen. So wird bereits der Zugang zum Beruf durch Hospitanzen oder Praktika verunmöglicht. Zudem gibt es eine weit verbreitete Geringschätzung des künstlerischen Schaffens behinderter Menschen. Dies zeigt sich nicht allein in der Einstellungspolitik, sondern bereits im Ausbildungs-

bereich: Künstlerische Studiengänge lehnen es in der Regel ab, behinderte Menschen anzunehmen oder entsprechende Anpassungen ihres Studienalltags vorzunehmen, die diesen eine gleichberechtigte Teilhabe ermöglichen würden. Weitere Barrieren sind etwa das Fehlen von Gebärdensprachdolmetscher*innen, Übertiteln, Audio- oder Video-Übersetzungen oder alternativen Sitz- und Liegemöglichkeiten. Das Fehlen letzterer versperrt mir als Theaterwissenschaftlerin mit chronischen Schmerzen häufig den Zugang zum Theater. Dabei ist eine der wohl am wenigsten reflektierten Barrieren das stark normierte Zuschauer*innenverhalten: Denn die Anforderung, über einen längeren Zeitraum bewegungs- und geräuschlos zu sitzen, stellt nicht nur – wie dieser Abend hervorragend zeigt – für Menschen mit Tourette-Syndrom ein unüberwindliches Hindernis dar. Eine Vielzahl neurodiverser sowie chronisch oder psychisch kranker Menschen wird damit vom Theaterbesuch von vornherein ausgeschlossen – und sei es nur, weil chronische Schmerzen langes Sitzen unmöglich machen oder sich körperlich manifestierende Tics einen größeren Bewegungsspielraum fordern.

FÜR MICH WÄRE EIN ERFOLG, WENN ICH MAL EINE HEADLINE ÜBER DEN INHALT MEINER REDE BEKÄME UND NICHT ÜBER DIE TATSACHE, DASS ICH ZUCKE, WENN ICH REDE.

BIJAN KAFFENBERGER

Diversität/Diversifizierung ist ein wichtiger Ansatz, der zum Glück immer mehr das Denken und Handeln von Institutionen prägt. Warum ändert sich lediglich etwas mit Blick auf die Repräsentation von Ethnizität oder Gender und nicht mit Blick auf Menschen mit sensorischen oder körperlichen Einschränkungen?

Neben dem Abbau architektonischer Barrieren müsste eine Diversifizierung von Institutionen vor-

allem tiefgreifende strukturelle Veränderungen mit sich bringen. Es geht also nicht mehr nur um eine Diversifizierung des Personals, sondern der Probenpraktiken, Arbeitszeiten und Kommunikationswege. Das sprengt jedoch den Rahmen der Experimentierfreude der meisten Theater. Zudem muss Behinderung in Theatertexten und Inszenierungen weiterhin als Stereotyp und negativ konnotierte Metapher erhalten. Behinderte Menschen werden gesellschaftlich und kulturell noch immer als »die Anderen« verhandelt, sodass hier auch Berührungsängste eine Rolle spielen.

Was versteht man unter dem Begriff der Normalisierung?

Der Begriff meint im sozialwissenschaftlichen Kontext eine Ausrichtung der Lebenspraktiken behinderter Menschen an den Maßstäben der gesellschaftlichen Norm. Einerseits soll mit diesem Konzept der Segregation behinderter Menschen in gesonderten Institutionen entgegengewirkt werden. Andererseits wird auf diese Weise auch suggeriert, dass es eine richtige Art zu leben gibt und dementsprechend eine Anpassung an gesellschaftlich normierte Lebensentwürfe wünschenswert ist, statt aus den Lebensperspektiven behinderter Menschen strukturelle Veränderungen für die gesamte Gesellschaft abzuleiten. Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen sprechen hier von *Ableismus*, also der Auf- und Abwertung bestimmter Lebensentwürfe und körperlicher wie psychischer Fähigkeiten, die weit über Behindertenfeindlichkeit hinausgeht.

Was muss sich Ihrer Meinung nach ändern und wie?

Das Gatekeeping muss aufhören. Nicht umsonst heißt ein zentraler Slogan der Behindertenbewegung »Nicht ohne uns über uns«. Es wird Zeit, dass behinderte Menschen auf allen Ebenen zentrale Positionen einnehmen, etwa in der Konzeption künstlerischer Studiengänge, bei

der Fördermittelvergabe und natürlich als Regisseur*innen, Dramaturg*innen und künstlerische Leiter*innen. Dies würde nicht nur die Institutionen, sondern auch ihre Kunst verändern: Behinderte Autor*innen, Regisseur*innen und Performer*innen bringen schließlich ein wesentlich differenzierteres Bild von Behinderung mit, als uns das bisher präsentiert wird. Repräsentation schafft hier also auch vielfältigere Bilder und Erzählungen, die den Lebenswirklichkeiten behinderter Menschen gerecht werden. Außerdem arbeiten immer mehr behinderte Künstler*innen an sogenannten *Aesthetics of Access* (Ästhetiken des Zugangs). Dabei werden Barrierefreiheitstools, wie etwa Gebärdensprache, nicht als nachträglicher Zusatz zu einer bereits bestehenden Inszenierung angeboten, sondern bereits während des Probenprozesses als fester Bestandteil der Ästhetik erarbeitet. Auf diese Weise entstehen neue künstlerische Formen (wie *Relaxed Performances*), die auch das Publikum nicht mehr als ein ausschließlich nicht-behindertes begreifen und denen die Forderung nach strukturellen Veränderungen und kultureller Teilhabe bereits inhärent sind. Der Veränderungsprozess kann und sollte also von unterschiedlichen Seiten vorangetrieben werden: durch (kultur-)politische Entscheidungen, aber auch – und vielleicht vor allem – durch künstlerische Impulse.

NOA WINTER ist Theaterwissenschaftlerin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, arbeitet für inklusive Theaterfestivals und beschäftigt sich mit kulturellen Normen, Barrierefreiheit sowie selbstbestimmten Arbeitsweisen behinderter Künstler*innen.

Die Fragen stellten Cornelius Puschke und Anna Wagner.

HELGDARD HAUG

ist Autorin und Regisseurin und arbeitet in verschiedenen Konstellationen unter dem Label Rimini Protokoll. Auf der Bühne, im Stadtraum und für das Radio entwickelt sie Stücke, die neue Perspektiven auf die Wirklichkeit eröffnen. Produktionen, die in ihrer Regie und Ko-Regie entstanden, wurden mehrfach zum Berliner Theatertreffen eingeladen und erhielten eine Reihe renommierter Preise, darunter den Mülheimer Dramatikerpreis, den Sonderpreis des Deutschen Theaterpreises DER FAUST und den Hörspielpreis der Kriegsblinden. Für ihr Gesamtwerk wurden Rimini Protokoll mit dem Silbernen Löwen der 41. Theaterbiennale Venedig ausgezeichnet. Mit Tourette befasste sich Helgard Haug das erste Mal im Rahmen der Recherchen für das Theaterstück »brain projects«, nachdem sie Christian Hempel begegnet war. Nach einem kurzen Videoauftritt von Hempel in »brain projects« entwickelten Haug und der Journalist Thilo Guschas zusammen mit ihm das Hörspiel »Chinchilla Arschloch, waswas«, das im Dezember 2018 vom WDR urgesendet wurde. Das gleichnamige Bühnenstück schließt an diese Erlebnisse an.



Barbara Morgenstern

CHRISTIAN HEMPEL

lebt und arbeitet in Lüneburg und ist Vater einer Tochter. Er ist als Mediengestalter tätig und initiierte die Online-Plattform www.tourette.de, die umfangreiche Informationen zum Thema Tourette bündelt und Menschen im gesamten Bundesgebiet miteinander vernetzt. Mit Helgard Haug arbeitete er bereits im Rahmen des Hörspiels »Chinchilla Arschloch, waswas« zusammen.

BENJAMIN JÜRGENS

ist Musiker und Altenpfleger. Er war langjähriges Mitglied der Band Antiloop und tourt aktuell mit seinem Soloprojekt »Cavacasy«, in dem er diverse Stile mischt, von HipHop über Reggae bis hin zu Singer-Songwriter. Darüber hinaus ist er Mitbegründer von *Hessentiscer*, einer Gruppe für und von Menschen mit Tourette und Tic-Störungen und deren Angehörige.

MARC JUNGREITHMEIER

studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und ist als freier Bühnenbildner, Licht- und Videodesigner tätig. Er war bereits mehrfach an Produktionen von Rimini Protokoll beteiligt und entwickelte u.a. das Bühnenbild und Videodesign für »Qualitätskontrolle« und »Adolf Hitler – Mein Kampf, Band 1 & 2«. Darüber hinaus engagiert er sich unter dem Label STUDIO6 in den Bereichen der Theater- und Museumsarbeit und produziert multimediale Installationen und Konzerte.

BIJAN KAFFENBERGER

wurde im Januar 2019 als Direktkandidat der SPD im Wahlkreis Darmstadt-Stadt II in den Hessischen Landtag gewählt und ist darüber hinaus in zahlreichen Foren und Verbänden politisch aktiv. Neben seiner politischen Tätigkeit wurde er u.a. durch das YouTube-Format »Tourettikette« bekannt. Politik und Theater verbindet er über die Mitgliedschaft im Verwaltungsrat des Staatstheaters in Darmstadt.

MERET KIDERLEN

ist seit 2015 regelmäßig als Assistentin, künstlerische Mitarbeiterin und Rechercheurin an Produktionen von Rimini Protokoll beteiligt, so z.B. an »Adolf Hitler – Mein Kampf, Band 1 & 2« und »DO's & DON'Ts – Eine Fahrt nach allen Regeln der Stadt«. Darüber hinaus entwickelt sie seit ihrem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen alleine oder als Teil des Duos willems&kiderlen eigene Regiearbeiten wie »Meine drei Großmütter«, »80 Minuten Freiheit« und »Unser Erbe«.

MASCHA MAZUR

ist als Bühnen- und Kostümbildnerin an zahlreichen Theater- und Opernhäusern in ganz Europa tätig. Sie entwarf 2008 die Bühne für die Produktion »100% Berlin« von Rimini Protokoll, die seit dem weltweit, lokal immer wieder neu adaptiert, tourt. Außerdem arbeitet sie mit Regisseur*innen wie Susanne Oglænd (»Orfeo und Euridice« und »Aura«) und mit Patrick Wengenroth zusammen, mit dem sie seit 2009 regelmäßig an der Schaubühne in Berlin produziert.



Unter dem Titel »Chinchilla Arschloch, waswas.« entstand für den WDR und in Zusammenarbeit mit Thilo Guschas ein Hörspiel. Erhältlich als CD oder Download unter www.hoerspielpark.de

HERAUSGEBER Schauspiel Frankfurt / Künstlerhaus Mousonturm **SPIELZEIT** 2018/19 **INTENDANZ** Schauspiel Frankfurt: Anselm Weber / Künstlerhaus Mousonturm: Matthias Pees **HEFT NR. 45 REDAKTION** Künstlerhaus Mousonturm: Gabriele Müller, Cornelius Puschke, Katharina Scheuermann, Anna Wagner **KONZEPT/DESIGN** Double Standards Berlin **GESTALTUNG** Stefanie Weber **FOTOS** Probenfotos Bockenheimer Depot © Robert Schittko **DRUCK** Druck- und Verlagshaus Zarbock GmbH & Co. KG

Künstlerhaus Mousonturm, Waldschmidtstraße 4, 60316 Frankfurt am Main | Die Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main GmbH ist ein Kulturunternehmen der Stadt Frankfurt am Main | **Schauspiel Frankfurt**, Neue Mainzer Straße 17, 60311 Frankfurt am Main | Das Schauspiel Frankfurt ist eine Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main GmbH | Geschäftsführer: Bernd Loebe, Anselm Weber | Aufsichtsratsvorsitzende: Dr. Ina Hartwig | HRB-Nr. 52240 beim Amtsgericht Frankfurt am Main | Steuernummer: 047 250 38165.

BARBARA MORGENSTERN

arbeitet als elektronische Musikerin, Komponistin, Produzentin und Chorleiterin (u.a. *Chor der Kulturen der Welt* am Haus der Kulturen der Welt) in Berlin. Seit 1998 hat sie insgesamt zehn Platten veröffentlicht, zuletzt »Unschuld & Verwüstung« beim Label Staatsakt, die von zahlreichen Live-Auftritten begleitet wurden. Sie arbeitet regelmäßig mit Rimini Protokoll zusammen und komponierte Musik für »Lagos Business Angel«, »Qualitätskontrolle« und »DO's & DON'Ts«.

CORNELIUS PUSCHKE

absolvierte ein Studium der Germanistik und Kulturanthropologie in Hamburg. Er erarbeitete zahlreiche Stücke mit Rimini Protokoll (»100% Berlin«, »Situation Rooms« und »Hausbesuch Europa«), darüber hinaus Zusammenarbeiten mit Künstler*innen wie Nature Theater of Oklahoma, Boris Charmatz / Musée de la danse, Annika Kahrs, Omer Fast. Er war Gastprofessor für Dramaturgie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg und hatte Engagements am Maxim Gorki Theater und bei den Berliner Festspielen.

SCHAUSPIEL FRANKFURT

ARSCHLOCH, WASWAS

NACHRICHTEN AUS DEM ZWISCHENHIRN

RIMINI PROTOKOLL (HAUG)

MOUSONTURM

SCHAU SPIEL FRANKFURT

CHINGILLA ARSCHLOCH, WAS WAS NACHRICHTEN AUS DEM ZWISCHENHIRN

VON RIMINI PROTOKOLL (HELGARD HAUG)

MIT Christian Hempel, Benjamin Jürgens, Bijan Kaffenberger, Barbara Morgenstern, Stefan Schliephake

KONZEPT, TEXT & REGIE Helgard Haug
KOMPOSITION & MUSIK Barbara Morgenstern
BÜHNE Mascha Mazur

VIDEO Marc Jungreithmeier
LICHTDESIGN Johannes Richter

DRAMATURGIE Cornelius Puschke
DRAMATURGIE KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM

Anna Wagner
RECHERCHE & KÜNSTLERISCHE MITARBEIT

Meret Kiderlen
PRODUKTIONSLEITUNG KÜNSTLERHAUS MOUSONTURM

Olivia Ebert
PRODUKTIONSLEITUNG RIMINI PROTOKOLL / TOURING

Juliane Männel

BÜHNENBILDASSISTENZ Marius Baumgartner, Loriana Casagrande
PRODUKTIONSASSISTENZ Desislava Tsoneva
INSPIZIENZ Alexander Frank

URAUFFÜHRUNG am 11. April 2019 im Bockenheimer Depot
DAUER DER AUFFÜHRUNG ca. 90 Minuten, keine Pause
AUFFÜHRUNGSRECHTE schaeferphilippen Theater und Medien GbR
MUSIKRECHTE maobeat musikverlag

Rimini Protokoll & Team danken Karlheinz Braun (Literatur- und Theaterverleger, Festivalmacher), Bettina Kübler (Hessischer Rundfunk), Brigitte Landes (Dramaturgin und Autorin), Alexander Münchau (Neurologe, Zentrum für seltene Erkrankungen des Universitätsklinikums Schleswig-Holstein), Museum für Kommunikation Frankfurt am Main, Dr. Cornelius Puschmann (Kommunikationswissenschaftler), Jakob Strickler (Chaos Computer Club Frankfurt am Main), Corinna Stürz (Hessischer Rundfunk), Noa Winter (Theaterwissenschaftlerin) für die vorbereitenden Recherche-Gespräche sowie Hessentics, Cornelia Niemann, Willy Praml und Frank Wolff.

Eine Produktion von Künstlerhaus Mousonturm, Schauspiel Frankfurt und Rimini Protokoll. Koproduziert vom Westdeutschen Rundfunk und HAU Hebbel am Ufer (Berlin). Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen des Bündnisses internationaler Produktionshäuser, durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain im Rahmen des Schwerpunkts »Erzählung, Macht, Identität« und durch die Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst- und Kulturpflege im Rahmen der Projektreihe UNLIMITED II zur Förderung exemplarischer Positionen zeitgenössischer Performing Arts.

Produktionshäuser 

Technischer Direktor Olaf Winter | **Technische Disposition/Assistenz des Technischen Direktors** Susanne Brenner, Jürgen Koß | **Technische Produktionsleitung/Assistenz des Technischen Direktors** Sara Kleiner | **Leiter der Konstruktionsabteilung** Robert Varga | **Technischer Leiter** Volker Czaplak | **Leiter der Beleuchtungsabteilung** Johan Delaere | **Leiter der Tonabteilung** Bernhard Klein | **Leiter Veranstaltungstechnik** Matthias Paul | **Kostümdirektorin** Gabriele Nickel | **Gewandmeisterin** Herren Eva Zimmermann | **Gewandmeisterin Damen** Rosi Glaus | **Garderobenmeisterin** Ulla Birkelbach | **Garderobenmeister** Thomas Moschny | **Leiterin der Requisitenabteilung** Iris Hagen | **Leiter der Maskenabteilung** Uwe Schlegel | **Werkstättenleiter** Hinrich Drews | **Malersaal** Sandra Stetzbenach | **Schreinerei** Klemens Desch | **Schlosserei** Thomas Bonge | **Plastikerwerkstatt** Ursula Klimczyk | **Tapezierwerkstatt** Petra Schuster | **Technische Produktionsleitung** Jürgen Koß | **Technische Einrichtung** Thomas Grein, Jessica Krüger | **Veranstaltungstechnik** Christoffer Adler, Santino Albello, David Geyer, Alexander Kirpacz, Tobias Lauber, Thorsten Löchl, Bartholomé Rodriguez, Fabian Schnell, Fabian Wilhelm | **Künstlerhaus Mousonturm: Verwaltungsleiterin und Prokuristin** Martina Lansky | **Assistenz der Geschäftsführung** Luise Gerlach, Juliane Raschel | **Technische Leitung** Michael Schlund

ICH WÜRD GERNE EINFACH NUR HIER SO SITZEN UND DAS PUBLIKUM ANSCHAUEN. CHRISTIAN HEMPEL



Christian Hempel, Stefan Schliephake

WIDER DIE STILLEN ÜBEREINKÜNFT

DAS THEATER VON RIMINI PROTOKOLL

Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel bilden seit 2000 ein Autoren-Regie-Team. Ihre Arbeiten entstehen in regelmäßig wechselnden Konstellationen in den Bereichen Theater, Hörspiel und Installation. Im Mittelpunkt ihrer Stücke steht die Weiterentwicklung der Mittel des Theaters, um ungewöhnliche Sichtweisen auf die Wirklichkeit zu ermöglichen.

Rimini Protokoll verbindet künstlerisch eine lange Geschichte mit der Stadt Frankfurt am Main. Bereits während des Studiums der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen entwickelte sich Frankfurt zum Dreh- und Angelpunkt ihres Schaffens. Sowohl am Künstlerhaus Mousonturm als auch am Schauspiel Frankfurt entstanden und gastierten zahlreiche Stücke. So fuhr in diesem Frühjahr mit »DO's & DON'Ts – Eine Fahrt nach allen Regeln der Stadt« ein, zu einem mobilen Zuschauerraum umgebauter, Truck durch Frankfurt, mit dem das System urbaner Ordnungen unter die Lupe genommen wurde. Eine wegweisende Arbeit, die im Jahr 2000 am Künstlerhaus Mousonturm entstand, ist »Kreuzworträtsel Boxenstopp«. Darin betreten vier Frauen, deren Durchschnittsalter 84 ist, die Bühne. Das Stück erkundet und untersucht die stille Übereinkunft des Theaters, dass ein Körper auf der Bühne gesund, stets funktional und schnell sein muss. Aus der Perspektive dieser Seniorinnen erfindet »Kreuzworträtsel Boxenstopp« ein anderes Theater mit neuen Regeln und Abläufen, das die Bühne als einen Ort der Ermöglichung versteht. Diese Art zu arbeiten hat sich tief in die DNA des Rimini-Theaters eingeschrieben: Immer wieder den Versuch zu wagen, die Theaterbühne neu zu denken und sie als einen Ort zu verstehen, an dem es möglich wird, dass Menschen vor andere Menschen treten und aus ihrem Leben erzählen.

Cornelius Puschke

EINE KURZE GESCHICHTE DES ZUSCHAUENS

BENJAMIN WIHSTUTZ



Zuschauen im Theater hat Regeln. Wer ins Theater geht, weiß, dass man in den meisten Fällen bestimmte Dinge lieber nicht tun sollte: nicht dazwischenquatschen oder reinrufen, während der Vorstellung nicht aufstehen oder herumlaufen, nicht essen oder mit dem Nachbarn schwatzen, keine WhatsApp schreiben oder telefonieren, nicht laut gähnen oder schnarchen, nicht filmen oder fotografieren, nicht pfeifen oder buhen.

Dass das Zuschauen nicht immer eine derart regulierte und vor allem stille Angelegenheit war, lässt sich an historischen Quellen des 18. Jahrhunderts belegen, in denen ganze Debatten darüber geführt werden, wie man für mehr Ruhe und Anstand im Parterre sorgen könne.¹ So berichtet der Gothaer Theaterkalender im Jahr 1780 unter der Überschrift »Der Lärm in vielen Komödien« von heute kaum mehr vorstellbaren Zuständen im Theatersaal:

»Für achtsame Zuhörer und Zuschauer ist es eine unaussprechliche Qual, wenn die übrigen so vieles Geräusch mit ihren Mäulern, Füßen oder Stöcken machen, daß man oft gar nichts von dem, was der Schauspieler sagt, verstehen kann: und eben so ärgerlich ist es, wenn die, so vorn sitzen, aufstehen, gehen, aber mit dem Kopf von einer Seite zur andern wackeln, um ihre Gevaterngespräche zu treiben, und dadurch den Hinteren die Aussicht auf das Theater benehmen, daß man oft ganz unbefriediget nach Hause gehen muß und sein Geld umsonst ausgegeben hat.«

Dass überhaupt ein solcher Lärm in den Theatern entstehen konnte, hatte aber nicht allein mit dem schlechten Verhalten des Publikums oder inzwischen überholten Konventionen wie dem Essen und Trinken im Theater zu tun, sondern auch damit, dass im Parterre lange Zeit Stehplätze üb-

lich waren und auch entsprechend viele Menschen eingelassen wurden. So entstand häufig ein dichtes Gedränge um die besten Plätze, wie wir es heute eher von Rock-Konzerten kennen. Zugleich spiegelt sich im geselligen Publikumsverhalten des 18. Jahrhunderts die noch junge Geschichte fest stehender Theatergebäude wider, die lange Zeit eher die Ausnahme waren – fand Theater doch vor allem im Rahmen von höfischen und religiösen Festen oder in Schaubuden auf Marktplätzen statt. Erst die Errichtung fest stehender Theaterbauten ab dem 17. und die Entstehung bürgerlicher Nationaltheater mit eigenem Personal ab dem 18. Jahrhundert sorgten nach und nach dafür, dass sich auch das Verhalten des Publikums änderte.

Für Ruhe und Ordnung sorgte an deutschen Schauspielhäusern unter anderem die sogenannte Theaterpolizey. Der Begriff bezog sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowohl auf Geset-

ze und Regeln der Theaterhäuser als auch auf die während der Vorstellung anwesenden Wachen, die sich um die Einhaltung der Zensur auf der Bühne, aber auch um eine »Dämpfung der Affekte« im Zuschauerraum kümmerten. So platzierte Goethe im Weimarer Hoftheater ab 1790 während der Vorstellungen einen Unteroffizier und zwei Husaren, die Zuschauende sogar in Arrest nehmen konnten, sofern sich diese unanständig benahmen.

Doch die Disziplinierungsgeschichte des Zuschauers ist mit solchen Strafmaßnahmen lange nicht abgeschlossen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zeugen Kritiken und Aufführungsberichte vom lauten und »schlecht erzogenen« Publikum, welches sich nicht seiner passiven Rolle füllen mochte. Dass sich letztendlich das stille und disziplinierte Zuschauen durchsetzte, ist daher vor allem auch auf technische Erneuerungen wie die Gasbeleuchtung und gegen Ende des 19. Jahrhunderts das elektrische Saallicht zurückzuführen. Richard Wagner war der Erste, der nach der Einführung des Orchestergrabens in Bayreuth auch die vollständige Verdunkelung des Saals etablierte und damit erst die

Voraussetzungen schaffte für die uns heute gewohnte, andächtige Stille während der Vorstellung.

Die in der Gegenwart häufig unhinterfragte Norm des stillen und passiven Zuschauens ist also vergleichsweise jung; erst recht, wenn man bedenkt, dass bereits die italienischen Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten, genau mit jenen Konventionen zu brechen. So schlägt Marinetti 1913 in seinem Text »Das Varieté« vor, Juck- und Niespulver im Publikum zu verteilen oder Leim auf einige Sessel zu schmieren, um »allgemeine Heiterkeit zu erregen«. Eine andere Methode der Zuschauererwirrung ist nach Marinetti, ein und denselben Platz an zehn Personen zu verkaufen, »was Gedrängel, Gezänk und Streit zur Folge hat.« »Herren und Damen, von denen man weiß, dass sie leicht verrückt, reizbar oder exzentrisch sind«, sollen zudem kostenlose Plätze erhalten, »damit sie mit obszönen Gesten, Kniefen der Damen oder anderem Unfug Durcheinander verursachen«. Diese provokanten Methoden der historischen Avantgarde drehten die Logik von Norm und Devianz um, die gezielte Irritation der Zuschauenden wurde somit, 200 Jahre nach den Spaßmachern der Wandertruppen, als Inszenierungsmittel wiederentdeckt.

ICH VERSUCHE AUCH ZU VERMEIDEN, INS THEATER ZU GEHEN. DAS IST ALLES VIEL ZU ENG. ZU VIELE REGELN. ZU VIELE KONVENTIONEN. ZU VIELE ERWARTUNGEN. BENJAMIN JÜRGENS

Auch in der Neoavantgarde der 1960er Jahre folgten zahlreiche Experimente mit dem Publikum. Teilweise knüpften diese, wie beim New Yorker Living Theatre, an Überlegungen Antonin Artauds an, der die Wirkung seines »Theaters der Grausamkeit« mit der Ansteckung durch die Pest verglich. Teilweise ging es aber auch, wie bei Arbeiten von Richard Schechners Performance Group, um die Bildung ritueller Gemeinschaften aus Zuschauer*innen und Performer*innen, welche darauf zielten, die Utopie einer neuen Gesellschaft im Theater erfahrbar zu machen.

Einen anderen Weg schlägt Peter Handkes »Publikumsbeschimpfung« ein, die 1966 im Frankfurter Theater am Turm uraufgeführt wurde. Die eigentliche Beschimpfung ist dabei recht kurz,

der Text gleicht vielmehr einem langen Appell an das Publikum zur Selbstreflexion. Wenn Hans-Thies Lehmann schreibt, dass sich das postdramatische Theater dem Situativen zuwendet, so ist Handkes Fokussierung des Publikumsverhaltens dafür eines der einschlägigsten und zugleich ältesten Beispiele. Bemerkenswerterweise interpretierten die Zuschauenden jedoch bereits am zweiten Abend im Frankfurter TAT Sätze wie »Sie sind hier keine Subjekte« oder »Sie sind unsere Gegenspieler« nicht als Meta-Reflexion der Aufführungssituation, sondern als Handlungsaufforderung, sodass sie kurzerhand die Bühne besetzten. Selbst als der Regisseur Claus Peymann darauf hinwies, dass es sich um die Uraufführung eines Theatertextes und nicht etwa um ein Happening handelte, ließen sich einige Zuschauer nicht von der Bühne vertreiben.

Bekanntlich wurde die Beziehung zwischen Zuschauenden und Spielenden seither von zahlreichen Theaterschaffenden immer wieder thematisiert, reflexiv gewendet oder infrage gestellt. Wenn heute bei Gruppen wie Rimini Protokoll das Publikum mit dem LKW durch die Stadt gefahren wird, wenn bei Gob Squad Passanten oder Zuschauende per Videoeinsatz am Spiel beteiligt werden oder man in SIGNAs Theaterinstallationen mit Performer*innen interagiert, so schwingt immer auch jene lange Geschichte des Zuschauens, seiner Normen und Versuchsanordnungen mit.

Schablonenhaft lässt sich die Geschichte des Zuschauens aber vielleicht auch so zusammenfassen: Der stille, passive Zuschauer, der im Dunkeln kontemplativ und ästhetisch über das szenische Spiel urteilt, kann als Mosaikstein einer vielfältigen Disziplinierungsgeschichte der Moderne gelesen werden, in der sich Fremdwänge allmählich in Selbstzwänge verwandeln. Aktiv handelnde Zuschauer*innen im Performanceparad der Gegenwart scheinen hingegen eher paradigmatisch für die postfordistische Kontrollgesellschaft zu sein, in der überall partizipative Erfahrungsangebote generiert werden und selbst das Zuschauen noch mit einem Leistungsgedanken verknüpft wird. Ein Aspekt, der bisher jedoch weder in der Geschichtsschreibung noch in der Theorie über das Theaterpublikum ausreichend beachtet worden ist, ist die Frage, inwiefern sowohl die Disziplinierung als auch die Aktivierung des Zuschauers zugleich eine Normierung desselben impliziert. Geht das Dispositiv

des Theaters, seine Regeln und Konventionen, nicht zugleich immer von einem bestimmten Zuschauer aus, während dabei andere, potenziell Zuschauende ausgeschlossen werden?

Vor knapp zehn Jahren hat die *Blackfacing*-Debatte im deutschsprachigen Theater deutlich auf die Nichtbeachtung eines Teiles des Publikums hingewiesen. Erst als einige Zuschauer*innen *of Colour* nicht müde wurden, gegen die rassistische Tradition dieser Darstellungspraxis zu protestieren, wurde deutlich: Es war bis dahin implizit immer angenommen worden, im Publikum deutschsprachiger Theater säßen ausschließlich *Weiß*e. Was Zuschauende mit Behinderung angeht, wäre es an der Zeit, eine ähnliche Debatte zu führen. Denn die Barrierefreiheit im Theater betrifft bei weitem nicht allein bereitgestellte Aufzüge und Plätze für Rollstuhlfahrende. Das stundenlange Stillsitzen sowie die Regel, unter keinen Umständen stören zu dürfen, ist für nicht wenige Menschen eine ernsthafte Herausforderung, für einige, beispielsweise Menschen mit Tourette-Syndrom, bisweilen unmöglich. Besonders im angelsächsischen Raum haben daher einige Theaterhäuser und Künstler*innen in den letzten Jahren begonnen, neben selbstverständlichen *Accessibility Tools* wie GEBNAs Erbindensprache und Audiodeskription auch sogenannte *Relaxed Performances* einzuführen, die explizit unterschiedliche Arten des Zuschauens im Stehen, Sitzen oder Liegen, mit Tics oder Ausrufen zulassen. Auf diese Weise wird von einer Diversität des Publikums ausgegangen, die sich von *dem Zuschauer* als Norm verabschiedet und stattdessen *diverse Praktiken des Zuschauens* ermöglicht. Wo die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen dieser Diversifizierung liegen, wird das Theater der Zukunft zeigen.

¹ Die Überlegungen begrenzen sich hier auf Beispiele aus der europäischen und nordamerikanischen Theatergeschichte. Die Einbeziehung von Perspektiven anderer Kontinente und Theatertraditionen würden andere Historiografien des Zuschauens ergeben.

BENJAMIN WIHSTUTZ ist Juniorprofessor für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen u.a. die Politik und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Performance und Behinderung und die Geschichte des Zuschauens.

WIEVIEL HALT' ICH ZURÜCK, WORAUF SCHEISS' ICH? WIEVIEL GEBE ICH PREIS? WOHER WEISS ICH, WO DIE TRENNWAND VERLÄUFT? LANGSAM SCHLEICHT SICH DER AFFEKT AUS DEM RAUM. JETZT BEGREIF' ICH! BARBARA MORGENSTERN



Barbara Morgenstern, Benjamin Jürgens