

Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz
Zentrum für Zeitgenössisches Theater und Performance
Zertifikatsstudiengang Darstellendes Spiel
Modul 4 · Seminar: Theorie und Geschichte des Theaters
Leitung: Prof. Dr. Kristin Westphal
Wintersemester 2021/22

Produktiv irritierende Zuschauerinteraktion
am Beispiel von Marion Schneiders und Susanne Zauns
Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade (2021)

Hausarbeit

vorgelegt von

Clara Brüchner M. Ed.

Studiengang: 2. FS Darstellendes Spiel

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Theorie: Publikum und Publikumsinteraktion im Theater	3
2.1 Das illusionistische Literaturtheater als Erwartungsgrundlage	3
2.2 Neue Medien und die Definition von leiblicher Ko-Präsenz und Liveness	4
2.3 Kritik an Aktivierungs- und Partizipationskonzepten	7
2.4 Produktives im Unbehaglichen: Blick, Scham und ihre Chancen	10
3. Aufführungsanalyse: <i>Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade</i> (2021)	13
3.1 Überblick über den Ablauf des Stücks	13
3.2 Analyse und Interpretation unter dem Gesichtspunkt der Zuschauerinteraktion	16
4. Fazit und Ausblick	21
5. Literaturverzeichnis	23

1. Einleitung

Das Stück *Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade* des Chorkollektivs *Zaungäste* im Dezember 2021 hat kaum begonnen, als die Choreutinnen in einen intensiven Blickkontakt mit ihrem Publikum treten: Die fünf Frauen schlüpfen aus Löchern im Bühnenboden, die nur wenige Meter von der ersten Zuschauer*innenreihe entfernt und auf Augenhöhe mit dieser angeordnet sind. Sie blicken freundlich, aber auch erwartungsvoll die ihnen gegenüberstehenden Menschen an, wobei ihre Blicke immer wieder auch an einzelnen Personen haften bleiben. Niemand ergreift das Wort. Nach etwa einer Minute beginnen die Choreutinnen, der zuvor nur durch Blicke vermittelten Erwartungshaltung nun auch gestisch Nachdruck zu verleihen: Zwei immer wieder von innen nach oben außen rotierende Handflächen bei abgespreiztem Daumen vermitteln die Aufforderung „Nun sind Sie dran!“. Nur: Die Zuschauer*innen wissen nicht, was genau von ihnen erwartet wird und was „ihr Text ist“, was sie also sagen sollen – oder dürfen. Das peinliche Schweigen des überforderten Publikums dauert mehrere Minuten an, bis es sich schließlich in ein nervöses Gelächter entlädt. Probeweise wird so der unverhofft eröffnete Handlungsspielraum ausgefüllt, doch offensichtlich geben sich die Choreutinnen damit nicht zufrieden: Unbeirrt signalisieren sie dem Publikum, es müsse – scheinbar wie verabredet – in Aktion treten. Schließlich beginnen sie, „Einsätze zu geben“, indem sie mehrfach ganz bruchstückhaft und enigmatisch einen einzelnen Buchstaben („I–...“) vorsagen und wieder verstummen, als müssten anhand dieser Erinnerungsstütze nun endlich die Zuschauer*innen einsetzen. Bis der Chor schließlich doch selbst das Wort „Ich“ ergänzt und anschließend den Satz „Ich würde es eigentlich bevorzugen, lieber gar nicht gehört zu werden“ vollendet, vergehen weitere quälende Minuten.

Warum sind diese ersten Minuten für das Publikum so unangenehm? Woher stammen die Irritation, die man beim direkten Blickkontakt mit den Choreutinnen empfindet, und die Peinlichkeit bei der beharrlichen Konfrontation mit einer als unlösbar empfundenen Aufgabe? Und wie kommt es, dass sich eine Gruppe Studierender, die an diesem Abend in den ersten Reihen sitzt, beim Hinausgehen darüber verständigt, dass es trotz – oder gerade wegen? – dieser Irritationen ein aufregendes und inspirierendes Theatererlebnis gewesen sei?



Abbildung: Die *Zaungäste* nehmen im Anfangsteil von *Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade* Kontakt mit ihrem Publikum auf. (Foto: Charlotte Bösling)

2. Theorie: Publikum und Publikumsinteraktion im Theater

2.1 Das illusionistische Literaturtheater als Erwartungsgrundlage

Um die oben formulierten Fragen beantworten zu können, muss zunächst geklärt werden, mit welchen Vorerwartungen die Zuschauer*innen an diesem Abend den Frankfurter Mousonturm betreten haben und auch, woher diese Erwartungen stammen. Erst durch eine Analyse der Inkongruenzen zwischen diesen Erwartungen und der Realität des im Theater Erlebten kann die empfundene Irritation erklärt und gedeutet werden.

Welche Rolle ist man also als zahlender Gast bei einem Theaterereignis einzunehmen gewohnt – und somit auch einzunehmen gewillt? Es ist davon auszugehen, dass hier ein „traditionelles“ Konzept von Theater in besonderem Maße Einfluss ausübt. Die Theaterform, auf welcher dieses im Folgenden beschriebene Konzept beruht, hat sich in Europa etwa vom späten 17. Jahrhundert an herausgebildet und wurde insbesondere durch die Literarisierung des Theaters im 18. Jahrhundert geprägt:¹ Das illusionistische Literaturtheater, eigentlich also ein auf einen überschaubaren Zeitraum in Europa beschränkter Sonderfall, hat sich durch seine Vorherrschaft bis ins frühe 20. Jahrhundert in unserem Kulturkreis als die „richtige“ Theaterform im kollektiven Bewusstsein kristallisiert. Es wird auch heute noch qua Tradition, vor allem durch Perpetuierung in der theatralen Praxis und kulturellen Bildung² sowie durch die bleibende institutionelle Rahmung in städtischen Theaterbauten,³ von den meisten Menschen als *das Theater* schlechthin begriffen.⁴ Es soll im Folgenden in maximaler Ausprägung geschildert werden.

Auf der Bühne werden Figuren und ihre Handlungen und Emotionen dargestellt, wobei die Akteur*innen ganz in der von ihnen erzeugten Illusion aufgehen und ihr eigenes Ich und die eigene Leiblichkeit in der naturalistischen Verkörperung ihrer Rolle verblenden lassen sollen.⁵ Dies und auch alle szenischen Mittel ordnen sich wiederum dem Primat des Textes unter, der lediglich abgebildet beziehungsweise in theatrale Zeichen „übersetzt“ werden soll.⁶ Das literarische Werk ist also, die Thesen der aristotelischen *Poetik* auf die Spitze treibend,⁷ das

¹ Vgl. Zimmermann 2019, 265 mit Anm. 5.

² Auch die meisten Unterrichtswerke für Darstellendes Spiel sind weiterhin diesem traditionellen Theaterkonzept verpflichtet. Vgl. Zimmermann 2019, 265.

³ Vgl. Lehmann 2011, 2.

⁴ Vgl. Lehmann 2008, 25f.

⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2014, 403.

⁶ Vgl. Zimmermann 2019, 264f.

⁷ Vgl. z.B. Aristoteles, *Poetik* 1450 b 17–18: [...] ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν [...] „Die Inszenierung [wörtl. ‚Schau‘] ist zwar in der Lage, die Seele zu beeinflussen, sie ist aber ganz kunstlos und am wenigsten verwandt mit der Dichtkunst. Die Kraft der Tragödie nämlich besteht auch ohne Agon [in dessen Rahmen die Dramen aufgeführt wurden] und Schauspieler [...].“ (Übers. C. Brügger).

Alpha und Omega des Theaterereignisses. Demgegenüber dienen die Inszenierung und in ihr agierende Schauspieler*innen lediglich als Medien zur Vermittlung der im Text schon vollkommen angelegten Bedeutung.⁸ Von diesem durch künstliches Licht erhellten Bühnengeschehen ist der abgedunkelte Zuschauerraum klar geschieden; die Trennung markiert die sogenannte „Vierte Wand“⁹ der perspektivischen Guckkastenbühne. Das Schauspiel wird zwar nicht für die Spielenden, sondern ausschließlich für das Publikum veranstaltet,¹⁰ dieses soll jedoch lediglich zusehen und -hören; im 18./19. Jahrhundert dient dies noch klar dem Zweck einer „Erprobung und Aneignung gesellschaftlicher Rollen und Verhaltensweisen“¹¹ oder, prominent beschrieben in den Thesen Friedrich Schillers, um über das Rezipierte positiv wie negativ zu staunen und dadurch sittliche Besserung und Bildung zu erfahren.¹² Zudem erhoffte man sich, das Theater könnte nationalidentitätsstiftend wirken.¹³ Das Publikum wurde zu diesem Zweck nachhaltig diszipliniert¹⁴ und sein Handlungsspielraum auf wenige ritualisierte Aktionen (z.B. Applaus, Gelächter) beschränkt. In der Folge fühlen sich viele Zuschauer*innen im Theater auch heute noch insbesondere dann wohl, wenn es ihnen eine Handlung in mehreren Akten aus der Feder eines „klassischen“ Autors überraschungs- und vor allem interaktionsarm bietet. Die beinahe schon sprichwörtlich gewordene Furcht vieler Theaterbesucher*innen, in der ersten Reihe zu sitzen und dann vielleicht zur Partizipation aufgefordert zu werden,¹⁵ ist emblematisch für diese Haltung (obschon diese sich noch aus einer weiteren Quelle speist: vgl. Kap 2.4).

2.2 Neue Medien und die Definition von leiblicher Ko-Präsenz und Liveness

Diese Beobachtung vermag zu erstaunen angesichts der Tatsache, dass schon seit einem guten Jahrhundert zahlreiche verschiedene Theaterbewegungen mit alternativen Formen und Räumen sowie mit einem alternativen Verständnis von der Zuschauer*innen- und Akteur*innenrolle

⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2014, 403.

⁹ 1758 zum ersten Mal von Denis Diderot beschrieben, prägt dieses Prinzip das Theater vor allem im 19. Jahrhundert: Die Rahmung der Bühne durch ein Proszenium erzeugt den Eindruck einer Geschlossenheit des Bühnengeschehens, auf das die Zuschauer*innen wie durch ein Schaufenster blicken. Eine gegenseitige direkte Kontaktaufnahme von Zuschauer*innen und Akteur*innen wäre daher unnatürlich, ja verpönt. Vgl. Roselt 2014b, 282.

¹⁰ Vgl. Zimmermann 2019, 266.

¹¹ So Primavesi 2015 über die „Sozialisierung des bürgerlichen Subjekts im späten 18. Jahrhundert“ (61), in deren Rahmen Theater als „Verdopplung und Reflexion des im Leben anzutreffenden Schauspiels“ (60) wirkt.

¹² Vgl. Schiller 1785, bes. 10–20. Schiller beschreibt, wie abschreckende Beispiele (die Parole lautet „Gerichtsbarkeit der Bühne“ [10]) und vorbildliche Tugendhaftigkeit zur Nachahmung die allgemeine Moral aufrechterhalten und wie auch die Satire sanft ermahrend zur Charakterbildung beitragen kann. Die Einfühlung in leidvolle Schicksale lehre schließlich, „gerechter gegen den Unglücklichen [zu] seyn“ (19), und sie „belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüstigen Thränen und einem herrlichen Zuwachs an Muth und Erfahrung.“ (18) Hier zeigen sich Anklänge an das Prinzip von φόβος (*Phobos*, Furcht), ἔλεος (*Eleos*, Mitleid) und κάθαρσις (*Katharsis*, Reinigung) in der aristotelischen *Poetik*: Die Bürger erzielen im Theater durch das kontrollierte und zeitlich begrenzte Durchleben von Furcht und Mitleid einen seelenreinigenden, von ebendiesen Affekten befreienden Effekt. Vgl. Aristoteles, *Poetik* 1449 b 24–28.

¹³ Vgl. Roselt 2014a, 130.

¹⁴ Vgl. Primavesi 2015, 64.

¹⁵ Vgl. z.B. Kirschner 2016.

experimentieren.¹⁶ Im Rahmen ihrer vielfältigen Reformbewegung haben schon die Avantgardist*innen auch eine Aktivierung der Zuschauer*innen von passiv Zuschauenden zu Mitwirkenden angestrebt. Denn trotz ansonsten großer konzeptioneller Differenzen

„stimmten sie doch weitgehend in der Überzeugung überein, daß nur eine Dominantenverschiebung von der internen zur externen [i.e. mit dem Publikum] theatralen Kommunikation dem Theater seine grundlegende gesellschaftliche und kulturelle Funktion zurückgewinnen könne [...] Daher stellten sie den Zuschauer in den Mittelpunkt ihrer Reflexion und Aktivitäten.“¹⁷

Erika Fischer-Lichte beschreibt die Hintergründe dieser Entwicklung plausibel so, dass man im beginnenden 20. Jahrhundert das Gefühl hatte, die Möglichkeiten des naturalistischen Schauspiels seien ausgeschöpft, die gesellschaftlichen Probleme, welche das Theater zu beheben helfen sollte, jedoch weiterhin wirksam. Dies habe man unter anderem damit begründet, dass die Zuschauer*innen die gespielte Wirklichkeit damals nur passiv rezipierten. So wurde neben der Retheatralisierung des Theaters auch die Aktivierung des Publikums ein zentrales Ziel der Avantgarde. Die daraus entstandene Entwicklung und ihre Fortsetzung im postmodernen Theater kann im Rahmen einer Hausarbeit freilich nur schlaglichtartig behandelt werden.

Da gerade die räumliche Gestaltung im Theater viel über das Verhältnis von Zuschauer*innen und Akteur*innen aussagt, erscheint der Autorin dieser Arbeit besonders bedeutsam, dass die Avantgardist*innen eine Neukonzeption des Theaterraums weg von der illusionistischen Guckkastenbühne versucht haben. Durch diese sollte eine neu erkannte Einheit von Spieler*innen und Zuschauer*innen bereits in der Raumgestaltung deutlich werden.¹⁸ Anstelle eines perspektivischen Bühnenbilds, von dem man glaubte, es fördere die inaktive Publikumshaltung, schuf man nun neue *räumliche* Anordnungen, die sich eng daran orientierten, was genau in ihnen gespielt werden sollte.¹⁹ An die Stelle der Abbildung von Wirklichkeit trat nun das Ziel, der „reale R[aum] des Theaters [solle] als Handlungs- und Wahrnehmungsraum entworfen und gestaltet“²⁰ werden. Neben umfangreichen Entwürfen wie Walter Gropius' nicht realisiertem Totaltheater (1927) experimentierte man auch in bestehenden Gebäuden mit neuen Formen, etwa mit in den Zuschauerraum stark hineinragenden Proszenien oder einem an die Bühne orthogonal angeschlossenen Auftrittssteg (*hanamichi*).²¹ Gemeinsam war solchen Formen, dass sie die „Vierte Wand“ beseitigten und so eine „Entgrenzung“²² von Zuschauer- und Bühnenraum bewirkten. Alternative und experimentelle Raumanordnungen im postmodernen Theater, wie die

¹⁶ Vgl. Lehmann 2011, 3 und Kotte 2013, 400f.

¹⁷ Fischer-Lichte 1997, 12.

¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte 1997, 15.

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte 1997, 31.

²⁰ Vgl. Roselt 2014b, 283.

²¹ Vgl. Fischer-Lichte 1997, 16–24.

²² Roselt 2014b, 283.

leere Black Box, die ganz ohne die architektonische Trennung von Bühne und Publikum auskommt,²³ lassen sich als lose Anknüpfungen an diese avantgardistischen Versuche werten.²⁴

Insbesondere die „neuen“ Medien Radio und Fernsehen haben Patrick Primavesi zufolge im vergangenen Jahrhundert zu einer Reflexion der (Inter-)Medialität des Theaters geführt, die auch die Rolle des Zuschauers²⁵ beeinflusst. Diese Entwicklung lässt sich am Paradigma von Berthold Brechts sogenannten Lehrstücken verdeutlichen,²⁶ die allesamt in eine kurze, aber intensive Schaffensperiode Brechts zu Beginn der 1930er Jahre fallen. Hier gehen Experimente mit dem damals neuen Massenmedium Radio einher mit einem „Denken des Theaters weniger als Aufführung von Werken denn als Übung, die das Zuschauen als solches thematisiert“.²⁷ Die Möglichkeit des reinen Zuschauens bzw. -hörens wird dabei regelrecht infrage gestellt:²⁸ Man soll etwa mitsingen und aktiv eine Haltung zum Gezeigten einnehmen; im *Lindberghflug* von 1929 wird das Publikum auf der Bühne durch ein Schild „Der Hörer“ als aktiver Teilnehmer repräsentiert.²⁹ Hier sind also auch Tendenzen zur Zuschaueraktivierung erkennbar.³⁰

Angesichts neuer Medienangebote im 20. und 21. Jahrhundert (neben Radio, Film und Fernsehen tritt das Internet)³¹ muss aber nicht nur geprüft werden, wie solche Angebote für Theaterereignisse fruchtbar gemacht werden können. Vielmehr muss das Theater auch neu für sich definieren und rechtfertigen, was das Eigene, Wertvolle und Interessante an ihm selbst ist. Dass nämlich „sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung“, wie es Schiller noch für das Theater hervorhebt,³² gilt inzwischen ebenfalls für Kino und Fernsehen. Erst in der Abgrenzungsarbeit von Aufgezeichnetem, Vorproduziertem und Wiederholbarem, wie es auch andere Medien bieten, konnte sich *leibliche Ko-Präsenz*, also ein simultanes körperliches Anwesendsein von Akteur*innen und Zuschauer*innen am selben Ort, als Begrifflichkeit und elementare Bedingung von Theater etablieren.³³ Sie trägt wiederum in Kombination mit der Performativität, also dem „Handlungsvollzug im Hier und Jetzt“,³⁴

²³ Vgl. Roselt 2014b, 284.

²⁴ Vgl. Fischer-Lichte 1997, 33.

²⁵ In dieser Arbeit wird gelegentlich und ausschließlich zum Zweck eines verbesserten Leseflusses noch das generische Maskulinum verwendet.

²⁶ Vgl. Primavesi 2008a, 357f.

²⁷ Primavesi 2008a, 357.

²⁸ Vgl. Primavesi 2008a, 364.

²⁹ Vgl. Primavesi 2015, 71–73.

³⁰ Vgl. Westphal 2019, 137. Zimmermann (2019, 266, Anm. 10) betont sogar, es gehe in den Lehrstücken um die „Bildung der Spielenden“ (was wohl die aktivierten Zuschauer*innen einschließt) und nicht, wie vormals noch, um die des Publikums.

³¹ Besonders mit diesem scheint eine regelrechte Bilderflut einherzugehen, die jederzeit und grenzenlos abrufbar bei Konsument*innen eine Übersättigung am Visuellen auslösen kann.

³² Schiller 1785, 12.

³³ Vgl. Primavesi 2008a, 357.

³⁴ Vgl. die folgende Anmerkung.

entscheidend zur *Liveness* des Theaters bei, indem beide die „Gleichzeitigkeit der Produktion und Rezeption von Wahrnehmungsereignissen“ ermöglichen. *Liveness* verleiht Theaterereignissen einerseits einen „konstitutive[n] Charakter der Nicht-Reproduzierbarkeit“,³⁵ andererseits besondere Intimität und Unmittelbarkeit. Hans-Thies Lehmann fasst die daraus resultierende konzeptionelle Verschiebung prägnant zusammen: „Und deshalb wird gerade die Frage ‚Was mache ich aus der Live-Situation?‘ für Theaterleute wichtiger als ‚Was stelle ich dar?‘.“³⁶

In vielen Theaterformen³⁷ dürfte sich also die direkte Kontaktaufnahme mit dem Publikum – etwa durch Blicke, Ansprache oder Aufforderungen zur konkreten Mitwirkung – auch deshalb als etwas Anzustrebendes etabliert beziehungsweise gehalten haben, weil sie die leibliche Ko-Präsenz und *Liveness* des Theaters produktiv verwertet.

2.3 Kritik an Aktivierungs- und Partizipationskonzepten

Gelegentlich wird problematisiert, dass partizipative (Theater-)Kunst einen regelrechten Zwang zur Beteiligung erzeugen kann: Der Besucher eines Theaterstücks (oder einer Ausstellung usw.) darf dann gar nicht frei entscheiden, ob und wie er in Aktion tritt, sondern wird nach Vorgaben des künstlerischen Konzepts regelrecht in die Situation hineingeworfen.³⁸ Auch auf dem scheinbaren Ausweg einer völligen Verweigerung läuft man Gefahr, in der Reaktion der Akteur*innen oder Mitzuschauer*innen negative soziale Sanktionen zu erfahren. Eine solche Bevormundung des vormaligen bzw. aus diesem Status herausgedrängten Zuschauers ist offensichtlich das Gegenteil von Emanzipation, der Zwang zur Partizipation ein Widerspruch in sich.³⁹ Hierin ist die Antinomie von Autonomie und Zwang wirksam, die Immanuel Kant prominent beschrieben hat:⁴⁰ Menschen – ob nun im Theater oder wie ursprünglich bei Kant im Bildungssystem – sollen zu mündigen, frei denkenden und handelnden Bürger*innen geformt werden. Um dieses Ziel zu erreichen, schränkt man durch Erziehung oder allgemeiner durch die Vorgabe dessen, was sie wahrnehmen und wie sie handeln sollen, wiederum die Freiheit ein, die man zu erzeugen versucht.⁴¹ Dieser Widerspruch lässt sich wie bei jeder Antinomie zwar nicht

³⁵ Alle Zitate aus Kolesch 2014, 199. Dass Theater und Schauspiel *flüchtig* sind, bringt bereits Gotthold Ephraim Lessing in seinem Konzept von Schauspielkunst als „transitorisch“ zum Ausdruck (vgl. z.B. Lessing 1767, 13).

³⁶ Lehmann 2008, 22. Dies geht einher mit einer „De-Ästhetisierung“ des Theaters, vgl. Lehmann 2011, 3.

³⁷ Als (Spiel-)Formen, für welche die Partizipation insbesondere konstitutiv geworden ist, nennt Primavesi beispielhaft Happening, Live Art, Straßentheater, Street Dance, Clowns Army, Surveillance Camera Players und Urban Activism. Vgl. Primavesi 2015, 74.

³⁸ Vgl. Geimer 2010; eine positive Bewertung dagegen bei Lehmann 2008, 24.

³⁹ Primavesi (2015, 73) spricht hier von einem „strukturelle[n] Problem“ bzw. der „paradoxe[n] Unzulänglichkeit jeder von außen angestoßenen Emanzipation“.

⁴⁰ Kant 1803, 32: „Wie kultivire ich die Freyheit bey dem Zwange? Ich soll meinen Zögling gewöhnen, einen Zwang seiner Freyheit zu dulden, und soll ihn selbst zugleich anführen, seine Freyheit gut zu gebrauchen.“ Zu dieser Antinomie (und der Bezeichnung als solcher) in Unterricht und Erziehung vgl. auch Helsper 2000, 19f.

⁴¹ Vgl. Bilstein 2015, 35f.; im selben Band Primavesi 2015, 57f; beide im Rückgriff auf Immanuel Kant.

gänzlich beseitigen, im Theater aber vielleicht mildern, indem man den Zuschauer individuell entscheiden lässt, ob er aktiv teilnehmen möchte. Wer dies nicht will, nimmt außerhalb einer speziell markierten Zone im Zuschauerraum Platz oder kauft erst gar keine Eintrittskarte. Allerdings nähme eine solche Vorwarnung auch dem Effekt der Interaktion einen beträchtlichen Teil seiner Kraft. Zudem kann ein Zuschauer gar nicht fundiert über seine Bereitschaft zur Partizipation entscheiden, solange er die genaue Natur seiner geplanten Einbeziehung nicht kennt. Solchen Überlegungen stehen andere Perspektiven auf partizipatives Theater gegenüber, die gar nicht erst von einem strukturellen Problem ausgehen, sondern Zuschauer*- und Akteur*innen grundsätzlich in positiver Weise als Aufführungsgemeinschaften verstehen, in denen sie „weder autonom noch fremdbestimmt, sondern als Ko-Produzenten aufeinander angewiesen“ sind.⁴²

Noch aus einer weiteren Richtung übt man jedoch Kritik an einem unbedingten und affirmativen Aktivieren des Publikums,⁴³ das auf der Ansicht beruht, ein Zuschauer sei per se passiv und könne, da er nur zusehe, nichts erkennen.⁴⁴ Jacques Rancière fasst diesen Ansatz in der Formel vom „Paradox des Zuschauers“ zusammen:

„Es gibt kein Theater ohne Zuschauer [...]. Die Ankläger sagen nun, dass es schlecht ist, Zuschauer zu sein, und zwar aus zwei Gründen. Erstens ist zusehen das Gegenteil von erkennen. [...] Zweitens bleibt der Zuschauer unbeweglich und passiv auf seinem Platz. Zuschauer zu sein bedeutet, zugleich von der Fähigkeit zur Erkenntnis und von der Fähigkeit zur Handlung getrennt zu sein.“⁴⁵

Die Schlussfolgerung sei: „Man braucht ein Theater ohne Zuschauer, wo die Anwesenden etwas lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie zu aktiven Teilnehmenden werden, anstatt passive Voyeurs zu sein.“⁴⁶ Dem setzt Rancière jedoch entgegen, dass es nicht notwendig sei, die Distanz zwischen Publikum und Akteuren abzubauen, sondern man sich fragen müsse, „ob nicht gerade der Wille, die Distanz abzuschaffen, erst die Distanz schafft“.⁴⁷ Man müsse sich der

⁴² Roselt 2014a, 131. Vgl. auch Lehmann 2004, 49.

⁴³ Die Autorin dieser Arbeit glaubt einige Auswüchse einer solchen Haltung beobachtet zu haben: In einer Inszenierung von Senecas *Ödipus* am Mainzer Staatstheater durch Marcus Lobbes (2017) wurden nach Abschluss der bekannten Dramenhandlung einige freiwillige Zuschauer*innen auf die Bühne gerufen, um dort den „Schauplatz des Geschehens“ wie in einer Museumsführung zu besichtigen. In einer Inszenierung Brit Bartkowiaks von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, ebenfalls am Mainzer Staatstheater (2021), wurden die Zuschauer*innen u.a. in drei Blöcke aufgeteilt dazu aufgefordert, den Ausruf „Lo-tte!“ chorisches zu wiederholen. Als der erste Block stumm blieb, wurde das vom Akteur mit dem Ausruf „fahrt zur Hölle“ quittiert. In beiden Fällen war für die Autorin nicht ersichtlich, dass die „Aktivierung“ des Publikums einen anderen Zweck gehabt hätte als das Durchbrechen der vierten Wand (wodurch es im Grunde Selbstzweck blieb).

⁴⁴ Vgl. insgesamt Rancière 2015, 11–34 und kompakt Primavesi 2015, 55, 74. Fischer-Lichte 1997, 10, Anm. 5 betont, dass die Zuschauer*innen natürlich auch im naturalistischen Theater nicht nur still und distanziert reagierten. Starke emotionale Beteiligung u.ä. seien dort allerdings nur „keineswegs eingeplantes Nebenprodukt“, sodass die Avantgardist*innen trotzdem die „angebliche Passivität als Folie verwende[n]“ konnten, um die Innovation der eigenen Form zu betonen.

⁴⁵ Rancière 2015, 12.

⁴⁶ Rancière 2015, 14.

⁴⁷ Rancière 2015, 22.

fundamentalen Gleichsetzungen von Blick und Passivität sowie Zusehen/Zuhören und Unkenntnis der Wirklichkeit entledigen,⁴⁸ denn:

„Zuschauersein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben. [...] Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte [...].“⁴⁹

Der Zuschauer lernt und handelt also im Theater durch Verknüpfungsleistungen mit der eigenen Biographie und Erfahrungswelt und nicht durch merkliche Nötigung zum „Mitmachen“.

Diese Position weist deutliche Parallelen zu einer allgemeinen Tendenz des postmodernen Theaters auf, den Zuschauer, den die Avantgardist*innen noch aus der Passivität herauslösen wollten, wieder schwerpunktmäßig Zuschauer sein zu lassen. Hierbei wird ihm ein aktives Moment in der Auswahl oder Ablehnung von Bedeutung zugestanden: „Der Zuschauer hat die Freiheit, alles mit allem zu verknüpfen und unbegrenzt beliebige Semiosen zu vollziehen oder auch auf Bedeutungszuweisungen zu verzichten und die präsentierten Dinge einfach in ihrem konkreten Sein zu erfahren.“⁵⁰ Wahrnehmung, Emotion und Reflexion der Zuschauer*innen werden also nun ebenfalls als produktive Handlungen gewertet.⁵¹ Wenn man bedenkt, wie viele unbekannte Eindrücke und oft nicht mehr eindeutige theatrale Zeichen das Publikum gerade in postmodernen Theaterereignissen verarbeiten und kontextualisieren muss und auch im Nachhinein, etwa in Diskussionen oder einer veränderten Alltagswahrnehmung, noch produktiv werden lassen kann, dann scheint die Anerkennung des aktiven Moments im Zuschauen durchaus berechtigt.⁵² Man muss allerdings anmerken, dass in dieser Perspektive das Spezifische des Theaters – die leibliche Ko-Präsenz und Liveness, deren Ausgestaltung es noch von seinen Konkurrenzmedien abhebt – etwas an Bedeutung zu verlieren scheint. Auswahl, Vergleich und Interpretation des Wahrgenommenen, wie Rancière es für seinen aktiven Zuschauer postuliert,⁵³ sind auch beim Konsum von medialen Produkten ohne Liveness möglich, und das Theaterereignis wird in dieser Hinsicht austauschbar. Mit Lehmann kann man hingegen von einem „Status als Zeuge“ und einer daraus resultierenden Verantwortung des Zuschauers

⁴⁸ Vgl. Rancière 2015, 17; 22.

⁴⁹ Rancière 2015, 28.

⁵⁰ Fischer-Lichte 1997, 35.

⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte 1997, 35; Primavesi 2015, 74.

⁵² Auch hier handelt es sich lediglich um ein Angebot, das jede*r individuell nutzen kann, aber nicht muss. Es dürfte durchaus eine Gruppe von „Theatergänger*innen“ geben, die das Theater primär zur gegenseitigen Vergewisserung ihres sozioökonomischen Status besuchen und um immer wieder denselben engen Kanon von „Klassikern“ zu genießen (nur bitte nicht zu modern). Rancières Überlegungen erscheinen vor diesem Hintergrund als optimistisch, wenn nicht gar utopisch. Die Herausforderung an das Theater, dieser zahlungskräftigen, aber im Rezeptionsanspruch festgefahrenen Klientel gerecht werden und sich gleichzeitig für eine neue Generation und ein neues Kunstverständnis selbst neu erfinden zu müssen, ist real, kann aber in diesem Rahmen nicht weiter diskutiert werden.

⁵³ Vgl. Rancière 2015, 23f.

sprechen. Dieses Konzept erscheint insbesondere dadurch attraktiv, dass sich der Zeugenstatus durch die Ko-Präsenz und die Involviertheit des Publikums als Teilnehmer*innen und potenzielle Mitgestalter*innen des Theaterereignisses konstituiert:⁵⁴ Man kann ihn also als echtes Proprium des Theaters werten.

2.4 Produktives im Unangenehmen: Blick, Scham und ihre Chancen

Nehmen wir nun jedenfalls mit Rancière Abstand von der Gleichsetzung des Zuschauens mit Passivität. Akzeptiert man vielmehr den Blick der Zuschauer*innen im Theater als etwas Aktives, so stellt sich die Frage: Welche Kräfte können im und durch den Blick wirksam werden? Mit dem Wegfall der „vierten Wand“ des illusionistischen Theaters wird, wie wir gesehen haben, auch die strikte Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben. Die meisten Zuschauer*innen haben jedoch immer noch gewisse Sehgewohnheiten, die sich einerseits aus dem weiterhin wirksamen „traditionellen“ Konzept von Theater, andererseits aus dem alltäglichen Konsum weiterer Medien nähren, die sozusagen einseitig einsehbar sind (z.B. Fernsehen oder Social Media). Zur Beschreibung dieser Sehgewohnheiten ist eine Metapher aus der Blickanalyse Jean-Paul Sartres aufschlussreich, die Kristin Westphal für die theatrale Situation diskutiert:⁵⁵ Jemand, der eifersüchtig oder neugierig durch ein Schlüsselloch hindurch auf jemanden anderen blickt, ist sich zunächst des eigenen Sehens nicht bewusst. Wird er hierbei jedoch durch den Blick eines anderen – bei Sartre an dieser Stelle nicht des Gesehenen, sondern eines Dritten – „ertappt“, so erlebt er sich nicht nur schlagartig als wahrnehmendes Subjekt, sondern gleichzeitig auch als wahrgenommenes Objekt.⁵⁶ Daraus resultiert ein Schamgefühl, und zwar „Scham über *sich*, sie ist *Anerkennung* dessen, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, dass der Andere anblickt und beurteilt.“⁵⁷ Durch diese Vergegenständlichung des Selbst als „ein wehrloses Sein für eine Freiheit, die nicht meine Freiheit ist“, weil die Beurteilung durch den anderen und vielleicht auch dessen imminente physische Einflussnahme auf mich außerhalb meines Erkenntnis- und Kontrollbereichs liegen, werden auch Empfindungen von Gefahr und Verletzlichkeit wirksam.⁵⁸

⁵⁴ Lehmann 2004, 49. Vgl. auch Westphal 2011, 149.

⁵⁵ Vgl. zu dieser Metapher insgesamt Sartre 1994, 54–82; zu ihrer Deutung im Rahmen der Zuschauerinteraktion Westphal 2011, bes. 143–148.

⁵⁶ Sartre 1994, 48–50. „[I]n der Enthüllung meines Objekt-seins für den Andern und durch sie muß ich die Anwesenheit seines Subjekt-seins erfassen können. [...] [M]eine permanente Möglichkeit, von-ihm-gesehen-zu-werden, [ist] die permanente Möglichkeit für ein Subjekt, das mich sieht, sich an die Stelle des von mir gesehenen Objekts zu setzen.“

⁵⁷ Sartre 1994, 58 (Hervorh. im Original). Vgl. Westphal 2011, 146f.; erneut in Westphal 2019, 138f. Melanie Hinz fasst Scham etwas simpler primär als Reaktion auf solche Empfindungen auf: „Die Scham ist ein Gefühl des Verschwindenwollens – aus dem Blick der anderen.“ (Hinz 2020, 161).

⁵⁸ Vgl. Sartre 1994, 53; 59; 74.

Westphal hebt jedoch gegenüber der Schlüsselloch-Metapher, in welcher der Blickende lediglich von einem Dritten erappt wird, für das Theater die „Überkreuzung von Blicken“ zwischen Sehendem und Gesehenem hervor, in der besondere Kräfte wirksam würden. Diese beschreibt sie pointiert mit einem Effekt der „Verdoppelung“ des Zuschauers in der eigenen Wahrnehmung: Er ist durch die Überkreuzung der Blicke „Subjekt und Objekt, Beschämter und Beschämender, Sehender und Gesehener zugleich“.⁵⁹ Allerdings betrachtet Westphal die theatrale Situation im Vergleich zur sartrischen Metapher noch in einem weiteren Aspekt als konstitutiv andersartig: Das Einlösen einer Eintrittskarte setze einen Vertrag darüber in Kraft, mit den Akteur*innen in ein Kräftefeld von Sehen und Gesehenwerden einzutreten. „Der Zuschauer weiß, dass der Spieler weiß, dass er gesehen wird“ und die Heimlichkeit der Schlüsselochsituation könne sich daher gar nicht erst einstellen.⁶⁰ Sie benennt jedoch auch die typische Theatersituation, dass der Zuschauer „im Dunkeln eines kollektiven Zuschauerraums [...] verhüllt sitzt“.⁶¹ Aus dieser, so muss man festhalten, bleibt der Blick zunächst komfortabel und unhinterfragt, ähnlich wie bei Sartre vor dem Sich-entdeckt-wissen kein Bewusstsein und somit keine Reflexion des Blicks erfolgt.⁶² Mayte Zimmermann spricht hier von einem Bedürfnis der Zuschauer*innen, „im Theater ungestört Figuren zum Objekt des eigenen, privilegierten Sehens zu machen“,⁶³ denn, so wiederum Sartre, „[d]ie Objektivierung des Andern ist [...] eine Verteidigung meines Seins“⁶⁴ und auch Quelle gewisser impliziter Machtgefühle.⁶⁵ Wird der eigene Blick dann plötzlich erwidert oder er dem Sehenden anderweitig bewusst gemacht und diesem zugleich sein Status als Gesehener vergegenwärtigt, löst dies ein Gefühl vom Kraftverlust des eigenen Blicks aus.⁶⁶ Sowohl dieser Kraftverlust als auch das eigene Bedürfnis privilegierten Sehens können in diesem Moment plötzlich reflektiert werden – und man ahnt, dass beides auch dem entdeckenden Gegenüber bewusst ist. Dies kann also durchaus ein unbehagliches Gefühl der Enthüllung auslösen.

Vielleicht lässt sich so am besten erklären, wieso ein Schamgefühl entsteht, ohne dass die Zuschauer*innen, deren Beobachterrolle ja durchaus institutionalisiert ist, durch das Schauen eine konkrete Normverletzung begangen hätten.⁶⁷ Werden die ungeschriebenen Regeln der

⁵⁹ Westphal 2011, 149; Westphal 2020, 135; (im Plural formuliert:) Westphal 2019, 140.

⁶⁰ Westphal 2011, 148.

⁶¹ Ebd.; erneut in Westphal 2019, 140. Sie verweist damit auf die typische lichtästhetische Trennung von einer erhellten Bühne, vgl. Roselt 2014b, 282.

⁶² Vgl. Sartre 1994, 54f.

⁶³ Zimmermann 2019, 273 (am Beispiel einer studentischen Präsentation szenischer Arbeitsergebnisse zu Brechts *Messingkauf*).

⁶⁴ Sartre 1994, 76.

⁶⁵ Vgl. Sartre 1994, 70.

⁶⁶ Vgl. Sartre 1994, 70.

⁶⁷ So Demmerling/Landwehr 2007, 219: „Scham entsteht, wenn jemand gegen eine Norm verstoßen hat, die er oder sie eigentlich anerkennt.“

Trennung von Zuschauer und Akteur gebrochen, zerfällt auch ein Stück weit die institutionelle Rahmung und somit gefühlt die Erlaubnis des Schauens. Dieses wird nun scheinbar auf den Status des bloßen Anstarrens anderer Menschen zurückgestuft, von dem wir bereits als Kinder gelernt haben, dass es sich nicht gehöre. Plötzlich ist man also „konfrontiert [...] mit der Leiblichkeit von echten Körpern im Hier und Jetzt des geteilten Raums“,⁶⁸ zu der man eine Haltung finden muss, anstatt sich von illusionistischen Theaterbildern distanzieren zu können. Die Scham der Zuschauer*innen wird sogar eher noch verstärkt, wenn diejenigen, die sich und ihre Leiblichkeit da präsentieren, dies augenscheinlich schamlos tun und somit einen Kontrast zum eigenen Unbehagen markieren.⁶⁹ Hinzu kommt, dass eine solche entgrenzte Situation oft für die Zuschauer*innen unvorhergesehen entsteht: Lehmann bemerkt treffend, dass der Zuschauer im modernen Theater im Vorfeld nie sicher wissen kann, was ihn bei einem Theaterereignis erwartet beziehungsweise ob nach traditioneller Begrifflichkeit „überhaupt Theater stattfindet“.⁷⁰ Er weiß also nicht, auf welchen Grad des Austauschs im von Westphal beschriebenen Kräftefeld er sich einlässt und einstellen muss.

Die hieraus resultierenden Gefühle von Verunsicherung und Scham können also wie beschrieben zunächst unangenehm sein. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht auch produktiv wären: Wenn sie nämlich eine Reflexion darüber auslösen, wessen genau man sich schämt und warum, dann können sie Normen, Grenzen und Tabus des individuellen Erlebens überhaupt erst sichtbar machen.⁷¹ Lehmann beobachtet, dass das Theater auf diese Weise, also gerade über Widerstände, die der Zuschauer durch das Theaterereignis in sich erkennt und bearbeitet, wichtige Eindrücke vermitteln kann. Er begreift dies als große Chance für das Theater, das dem Zuschauer heute insbesondere dazu diene, Erfahrungen mit sich selbst zu machen:⁷² Diese Erfahrung kann etwa in der Konfrontation mit dem eigenen Erwarten, Verhalten, (Un-)Willen und der eigenen (Un-)Fähigkeit bestehen.⁷³ Die Erfahrungen, die die Spielenden machen können, sind im Übrigen ganz ähnlicher Natur,⁷⁴ können hier aber nicht weiter diskutiert werden.

⁶⁸ Hinz 2020, 165.

⁶⁹ Vgl. Hinz 2020, 162–165. Eine interessante Variation dieses Prinzips ist in *Before your very eyes* der Performancegruppe *Gob Squad* zu beobachten: Hier agieren die jugendlichen Performer*innen in einer großen Glasbox, die nur einseitig transparent ist: Die Zuschauer*innen können sie sehen, doch zurückblicken können sie selbst nicht. Gerade der Einsatz der Glasbox anstelle eines „gewöhnlichen“ Spiels auf einer Bühne ohne Kontaktaufnahme mit dem Publikum kann letzterem die voyeuristischen Tendenzen des Zuschauer*innenseins bewusst machen, während es gleichzeitig den Akteur*innen ein paradoxes Gefühl von Unbeobachtetsein vermittelt und so Freiheitseffekte erzeugt. Vgl. zur Performance die Beschreibung in Deck 2014, 60f.

⁷⁰ Lehmann 2008, 21.

⁷¹ Vgl. Hinz 2020, 166.

⁷² Vgl. Lehmann 2008, 24–26.

⁷³ Vgl. Lehmann 2008, 22.

⁷⁴ Vgl. Hinz 2020, 158f.: Hinz beschreibt, wie die beim Spiel entstehenden „Affekte und Emotionen“, insbesondere die Scham, „das spielende Subjekt in einen Kontakt und eine Fremdheit mit sich treten lassen“ (158).

Abschließend ist anzumerken, dass sicherlich nicht nur die ablehnende Reaktion auf jegliche Zuschauerinteraktion, sondern auch der beschriebene Effekt der produktiven Irritation zu einem größeren Anteil daraus erwächst, dass derartige irritierende Theaterereignisse vor der Folie des illusionistischen Guckkasten- und Literaturtheaters betrachtet werden. Dieses empfinden weiterhin viele Rezipient*innen als Norm.⁷⁵ Fiele dieser Referenzrahmen und der mit ihm verbundene Erwartungshorizont endgültig weg, würden sich mit einiger Sicherheit auch Formen und Wirkungen von Zuschauerinteraktionen stark verändern.

3. Aufführungsanalyse

3.1 Überblick über den Verlauf der Performance von *Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade* (2021)

Das Chorkollektiv *Zaungäste* beschäftigt sich unter der Leitung von Marion Schneider und Susanne Zaun seit 2011 mit den verschiedenen Formen, Möglichkeiten und Grenzen des Chorischen.⁷⁶ An den verschiedenen Theaterarbeiten sind zwischen fünf und acht Choreut*innen, in der Regel ausschließlich Frauen,⁷⁷ beteiligt.

Zunächst ein kurzer Überblick über die Performance *Im Internet gibt es keine Mädchen. Eine Tirade* (im Folgenden stets: *Im Internet gibt es keine Mädchen*) vom 5. Dezember 2021:⁷⁸ Zu Beginn sieht die Zuschauerin lediglich fünf auf dem Bühnenrand ganz nah am Zuschauerraum aufgestellte Souffliermuscheln, ungewohnterweise offen dem Publikum zugewandt, vor denen Löcher in den Bühnenboden hineinführen. In diese kann sie jedoch selbst nicht hineinblicken. Sie hört nur verschiedene einzelne Stimmen, die sich wie bei einem Soundcheck hinsichtlich ihrer Wirkung auf ihre Zuhörer*innen rückversichern: „Hörst du mich?“ – „Ist meine Stimme zu laut / hoch / piepsig?“ – „Ist meine Stimme so angenehm?“. Die Stimmen finden durch Wiederholung und gegenseitige Überlagerung dieser Fragen zu einem Chor zusammen, bevor

⁷⁵ Dies bemerkt treffend Primavesi 2008b, 85.

⁷⁶ Vgl. Zinsmaier 2020, 80f.

⁷⁷ Da dies auch in *Im Internet gibt es keine Mädchen* zutrifft, wird im Folgenden nur die weibliche Form verwendet.

⁷⁸ Da die vorliegende Hausarbeit nur ein spezifisches Element des Stücks analysieren soll, ist eine minutiöse Beschreibung des Gesamtablaufs weder zielführend noch notwendig. Im Übrigen muss darauf hingewiesen werden, dass die Beschreibung der individuellen Perspektive eines einmalig rezipierten Theaterereignisses entspringt (daher der häufige Gebrauch der Singularform „die Zuschauerin“). Die Autorin dieser Arbeit hat ihre Eindrücke mit geringem zeitlichen Abstand zum Theaterabend in Notizform dokumentiert und bald darauf noch einmal innerhalb ihrer Lerngruppe diskutiert (Seminar „Methodik und Didaktik des Darstellenden Spiels 2“ im Studiengang Darstellendes Spiel der Universität Koblenz-Landau). Dies entspricht jedoch selbstverständlich keiner lückenlosen, objektiven Dokumentation des Theaterereignisses – die im Grunde auch unmöglich wäre. Vielleicht hat aber gerade diese individuelle Perspektive ihren Reiz, da sie in all ihrer Bruchstückhaftigkeit, Fokussierung auf Einzelnes und emotionalen Durchdringung genau da ansetzt, wo Theater seine Wirkung zuallererst entfaltet: bei der ganz persönlichen Erfahrung, die man mit dem Erlebten, mit anderen und mit sich selbst macht. Vgl. Rancière 2015, 27: „[I]n einem Theater, vor einer Performance [...] gibt es immer nur Individuen, die ihren eigenen Weg durch den Wald der Dinge, Zeichen und Handlungen gehen, denen sie gegenüberstehen und die sie umgeben.“

schließlich die fünf Choreutinnen gleichzeitig bis zur Brust in den Löchern auftauchen. Die oben beschriebene Szene entfaltet sich: Die Zuschauerin durchlebt jeweils mehrere Minuten lang ein erwartungsvolles Angeschautwerden und dann scheinbar die Stichwortgabe zu einem Text, den sie als Teil des kollektiv verunsicherten Publikums sprechen soll, aber nicht kennt. Schließlich vollenden die Choreutinnen gemeinsam das angedeutete Wort „Ich“ und fahren fort: „Ich würde es eigentlich bevorzugen, lieber gar nicht gehört zu werden“. Ein chorischer Teil schließt an, dessen Text Hassrede, mögliche Reaktion auf sie und den Kampf zwischen Stummbleiben und Sichhörbarmachen thematisiert.⁷⁹ Die Choreutinnen sprechen diesen Text vereint mit exaktem Timing und Nachdruck.

Plötzlich löst sich der Chorkörper unverhofft in eine Art Pausenatmosphäre auf: Die Choreutinnen unterhalten sich nun bald zu zweit, bald zu mehreren informell über ihre Probenarbeit und die Zuschauer*innen, teils tuschelnd und Blicke auf diese werfend. Sie besuchen sich gegenseitig in den Löchern vor ihren Souffliermuscheln, sortieren eine Kabelkiste, essen Gebäck aus einer Etagere und trinken mit klappernden Kaffeetassen. Als irritierend empfindet die Zuschauerin ein Trinkhorn, in das Schaumgummi-Mäuse vor dem Verzehr getaucht werden, und essbare Kabel. Eine Choreutin formuliert scheinbar laut nachdenkend den Text für eine später folgende Szene mit einer Tintenfeder schriftlich aus. Im Hintergrund spielt unscheinbare Fahrstuhlmusik.

Die Zuschauerin wird etwa fünfzehn Minuten lang Zeugin dieser Situation. Diese wird erst unterbrochen, als eine der Choreutinnen, die zwischenzeitlich in ihrem Bühnenloch verschwunden ist, als älterer Mann kostümiert und maskiert die Szenerie von außen betritt. Die übrigen Frauen, wie in einer genervten Reaktion auf eine wortlose Ermahnung hin, beenden nach und nach ihre Pause und verschanzen sich vor den Blicken des „Mannes“ durch Umdrehen ihrer Muscheln. In der folgenden Sequenz treten nacheinander alle Choreutinnen außerhalb ihrer Muscheln verkleidet und grotesk maskiert (etwa mit einer Katzenmaske oder einem von langen Haaren ganz verhangenen Gesicht) auf und bilden vorne auf der Bühne eine Reihe parallel zu den Zuschauer*innen, zunächst ohne zu sprechen.

⁷⁹ „Ich würde es eigentlich bevorzugen, lieber gar nicht gehört zu werden. Ich würde es eigentlich bevorzugen zu schweigen. Ich würde es eigentlich bevorzugen, nicht in Erscheinung zu treten. Oder anders gesagt: Ich würde es bevorzugen, das Privileg zu haben, die Klappe zu halten und trotzdem gehört zu werden. Dafür muss ich aber ausholen. Denn irgendwann ist Schluss.“ – Zitiert aus dem Programmheft zur Aufführung; der Erinnerung der Autorin zufolge identisch mit dem an dieser Stelle vom Chor gesprochenen Text. Es schließen sich weitere Textblöcke an, die Sexismus, Ausgrenzung und den Kampf um eine „Bühne“ in verschiedenen Situationen sozialer Interaktion, im öffentlichen Diskurs und vor allem im Internet thematisieren. Diese Texte basieren auf Zeitungsartikeln, Recherchen in Onlineforen und Interviews u.a. mit einer Souffleurin und einer Forumsmoderatorin. Auf diese inhaltliche Ebene kann im Rahmen dieser Hausarbeit über die Zuschauerinteraktion direkt betreffenden Aspekte hinaus leider nicht vertiefend eingegangen werden.

Die Stille wird von einem weiteren chorischen Teil unterbrochen, der dieses Mal schwerpunktmäßig verbale Gewalt gegen Frauen im Internet und die Moderation von Online-Kommunikationsplattformen behandelt. Er scheint jedoch nach wenigen Worten zu scheitern: Da Text und Timing scheinbar noch nicht sitzen, werden die Masken wieder abgelegt und man einigt sich darauf, den Part noch einmal Stück für Stück gemeinsam durchzuprobieren. Die Zuschauerin wird nun Zeugin einer ausgestellten Probenarbeit des Chorkollektivs, während der die einzelnen Choreutinnen sich und einander unterbrechen, Feedback einbringen und umsetzen, ausprobieren, auswählen und verwerfen. Schließlich wenden sie sich wieder an ihr Publikum, das erneut durch „Stichwortgabe“ zunächst nur eines einzelnen Buchstaben „I“ einen Satz sprechen soll: „Irgendwann ist die Grenze erreicht.“ Erneut bleiben die Zuschauer*innen stumm.⁸⁰ Nach vielen Anläufen sprechen die Choreutinnen selbst weiter; zuerst nur den eingeforderten Satz, dann einen daran anknüpfenden Textabschnitt.⁸¹ Im Anschluss besprechen sie untereinander laut das wiederholte Scheitern der Zuschauer*innen: „Da kam ja gar nichts!“. Da sie im Folgenden aber doch konkretere Anweisungen geben und unter anderem das nun eingeforderte Wort „Katzenbabys“ auch selbst nennen, dauert es nur noch wenige (aber erneut quälende) Anläufe, bis eine Zuschauerin dieses Mal das erlösende „Katzenbabys“⁸² zur Vervollständigung eines Satzes laut ausspricht. Die Choreutinnen wiederholen daraufhin das Wort. Sie setzen aber noch eine Präposition davor,⁸³ was den Beitrag der Zuschauerin als unvollkommen zu markieren scheint. Dennoch fassen nun viele weitere Zuschauer*innen nach und nach den Mut, bei den folgenden „Sprechaufgaben“ zu partizipieren und unter kleinschrittiger Anleitung Wörter und Sätze chorisch nachzusprechen, die vor allem beleidigende, misogynie Sprache enthalten (etwa: „Kackbratze“). Nach einem besonders langen, Wort für Wort soufflierten Satz beurteilen die Choreutinnen die chorische Performance des Publikums jedoch einvernehmlich als „zu vatikan-mäßig“ und entscheiden sich dazu, dieses Material nicht in ihr Stück zu integrieren. Es folgt ein weiterer, rein von den *Zaungästen* und nun wieder in stärkerer

⁸⁰ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Choreutinnen jeweils ein langes *ī* soufflieren, während die satzeinleitenden Wörter mit kurzem *i* beginnen (ich, irgendwann): eine zusätzliche Schwierigkeit!

⁸¹ „Irgendwann ist die Grenze erreicht. Irgendwann kommt der Punkt, an dem ich nicht mehr kann, und sich der über Monate und Jahre hinweg aufgestaute Zorn in einem Wutanfall entlädt. Diesen Wutanfall habe ich jetzt.“ – Zum Zitat vgl. Anmerkung 79.

⁸² Im Kontext der Performance werden die „Katzenbabys“ zum Symbol weiblichen Nichtprotestierens und der Regulierung der eigenen Stimme. Eine genaue Bedeutung ist schwer zu bestimmen. Jedenfalls scheinen die „Katzenbabys“ für eine ganz bestimmte Art zu stehen, sich als Frau im Internet zu Wort zu melden: nämlich mit süßlichen, unpolitischen Beiträgen über das eigene Haustier (bspw. eben ein Katzenbaby) oder andere belanglose, auf einen engen häuslich-weiblichen Kosmos beschränkte Themen. Da in der Schlusszene (s.u.) eine Katzenbaby-Puppe zerstört wird, die mit hoher Stimme Vorgesprochenes wiedergibt, meint die Zuschauerin außerdem eine Anspielung an das Klischee „hohe Stimme = weiblich = schwach und nur zum ‚Nachplappern‘ fähig“ zu erkennen.

⁸³ Die Autorin kann sich an den genauen Wortlaut leider nicht mehr erinnern. Wenn die Zuschauerin „Katzenbabys“ gerufen hat, könnte es zum Beispiel „mit Katzenbabys“ oder „von Katzenbabys“ gewesen sein.

Uniformität gesprochener chorischer Teil. Dieser mündet schließlich, nach insgesamt gerade einmal einer knappen Stunde, in die Schlusszene: Eine Katzenbaby-Puppe mit Nachsprechfunktion wird von einer Choreutin so lange mit einem schweren Hammer geschlagen, bis sie das zu fünft aus den Muschellöchern heraus soufflierte „I“ nur noch verzerrt wiedergibt und schließlich ganz verstummt.

Insgesamt fällt auf, dass der Text Gegenstand kontinuierlicher Bearbeitung ist: Er wird in Einzelteile zerlegt, wiederholt, zerdehnt und wieder gerafft, erst durch die Timing-Proben und das Nachsprechen teilweise seiner Bedeutung beraubt und dann wieder mit großer Eindringlichkeit vorgebracht. Dies prägt somit stark den diskontinuierlichen Rhythmus der Performance, in der sich verschiedene Formen des Sprechens (allein/chorisch zu zwei/mit mehreren oder allen Choreutinnen) abwechseln und in der sehr dichte Phasen mit viel Text, Stimmgewalt und hohem Tempo neben den gemächlicher dahinfließenden, gefühlt viel Zeit füllenden Abschnitten von Pause und Übung stehen.

3.2 Analyse und Interpretation unter dem Gesichtspunkt der Zuschauerinteraktion

Das erwartungsvolle Anschauen der Zuschauer*innen durch die Choreutinnen zu Beginn erinnert an die Eröffnung von Tim Etchells *That Night Follows Day* (2007). Kristin Westphal beschreibt präzise, welchen Effekt es hat, wenn dort die Kinder auf der Bühne ganz zu Beginn Blickkontakt zu ihrem Publikum aufbauen:

„Diese Sehordnung ‚verrückt‘ nicht nur den Zuschauer- und Bühnenraum, sondern verräumlicht auch das Verhältnis zwischen [...] Zuschauer*innen und Akteur*innen [...]. Mit dieser Sehordnung wird von Beginn an gleich verweigert, dass sich die Kinder den Blicken der Zuschauer*innen als Objekte aussetzen, indem sie selbst die Zuschauer*innen beim Schauen anblicken, die sich [...] nun selbst wiederum beim Beobachten beobachten können.“⁸⁴

In *Im Internet gibt es keine Mädchen* hat der Zuschauer in der auf akustische Eindrücke fokussierten Anfangssequenz nur kurz Gelegenheit gehabt, sich auf ein einseitiges Rezeptionserlebnis einzustellen, als die Choreutinnen einer solchen Erwartung durch das erzwungene gegenseitige Anblicken auch schon eine Absage erteilen. Die theatrale Rahmung, welche die Menschen im Raum zu Bühnenfiguren und Zuschauer*innen transformiert hätte,⁸⁵ kann so nicht auf stabile Weise wirksam werden. Stattdessen wandelt sich plötzlich der Charakter des wahrgenommenen Raumes: Es existiert nun eigentlich keine Aufteilung mehr in eine Bühne und einen Zuschauer-raum, dessen Funktion sich in einem Ausguck auf erstere erschöpft hätte. Vielmehr entsteht ein Interaktionsraum, der durch die Blicke aus beiden Richtungen gleichzeitig durchquert und

⁸⁴ Westphal 2020, 135.

⁸⁵ Zu diesem Effekt vgl. Wirth 2016, 372, unter Rückbezug auf Goffmanns Rahmenanalyse (Goffmann 1986, 124f.).

überhaupt erst konstituiert wird: ein „Kräftefeld“ der Blicke, wie es Westphal beschreibt (vgl. Kap. 2.4). Bis hierhin ist der Effekt vergleichbar mit demjenigen in *That Night Follows Day*. Während das Publikum dort aber nur implizit dazu angehalten wird, „eine Haltung in dem Wechselspiel zwischen Sehen und Gesehen werden zu beziehen“, ⁸⁶ erzeugen die konkreten Aufforderungsgesten der Choreutinnen hier noch eine zusätzliche Dimension: Die Zuschauerin erlebt sich als deutlich dazu aufgerufen, den unverhofft eröffneten Interaktionsraum durch eine konkrete Handlung auszufüllen, und sie wird hierbei mangels Kenntnis, wie das geschehen soll, mit dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit konfrontiert.

Dieses Gefühl dürfte sich unter anderem daraus speisen, dass zum traditionellen Theaterkonzept auch die Überzeugung der Zuschauer*innen gehört, alles folge einem festen Ablaufplan – und wer diesen nicht kenne, könne auch nicht „richtig“ agieren. Grundsätzlich könnte man in dieser Situation ja alles Mögliche tun: etwa freundlich zurückwinken, ein Lied singen, ein privates Gespräch mit den Choreutinnen initiieren, ein Sandwich auspacken oder den Saal verlassen. Der eröffnete Interaktionsspielraum ist jedoch nicht so undifferenziert, wie man es zunächst annehmen könnte: Schon die Souffliermuscheln und das unausgesprochene „Und bitte!“, das die Zuschauerin in der Aufforderungsgeste zu erkennen glaubt, bewirken, dass sie ihren Handlungsspielraum weiterhin eng an eine theatrale Situation als Referenzrahmen knüpft und sich unwillkürlich fragt: „Was ist mein Text?“. Sie bleibt also auf Handlungsoptionen beschränkt, die zum Theater passen. Allerdings findet sie sich hierbei in einem „Dazwischen“ von Akteurinnen- und Zuschauerinnenstatus wieder, da sie einerseits aus der Behaglichkeit des bloßen Rezipierens herausgerissen, andererseits aber nicht mit ausreichenden Informationen ausgestattet ist, um dem augenscheinlichen Handeln-müssen gerecht werden zu können. Zu Beginn versucht das Publikum sogar, den Interaktionsraum mit einer typischen Zuschauer*innen-Handlung auszufüllen, indem es nervös zu lachen beginnt. Das Lachen könnte in dieser Situation einen erlösenden und sich distanzierenden Effekt haben. Die Choreutinnen reagieren jedoch gar nicht hierauf, wodurch sie die Reaktion effektiv als nicht korrekt markieren und zurückweisen.

Diese Herangehensweise seitens der *Zaungäste* lässt sich insbesondere auf zwei verschiedenen Ebenen deuten. Einerseits kann man sie als Kommentar zu traditionellen Vorstellungen von Theater auffassen, welche das Publikum in einem stark verengten und künstlich festgesteckten, aber immer wieder bestätigten Handlungsspielraum gefangen halten. Doch auch das pauschale Bestreben, angesichts dieser Verengung die Zuschauer*innen nun eben aktiv teilnehmen zu lassen, ist in dieser Form und unter den gegebenen Voraussetzungen nicht sinnvoll. Sie mündet

⁸⁶ Westphal 2020, 135.

lediglich in kollektive Ratlosigkeit, wie die *Zaungäste* in der Performance mehrmals vorführen. Dies erinnert an die Kritik, die Rancière und andere bereits an Zuschauerpartizipation als Selbstzweck geübt haben (vgl. Kap. 2.3). Die *Zaungäste* demonstrieren hier die strukturelle Asymmetrie, welche die Interaktion zwischen Künstler- und Rezipient*innen (ebenso wie pädagogische Interaktion zwischen Lehrer- und Schüler*innen) prägt und welche die Antinomie zwischen Autonomie und Zwang mit verursacht: Aktiv werden in der Weise, wie man es von ihm erwartet, kann offensichtlich nur, wer ausreichend detaillierte Anweisungen oder zumindest Informationen erhalten hat. Aber auch das kleinschrittige Vorsprechen der einzelnen Textteile, also enge Anleitung, führt nicht zum Erfolg: Das Ergebnis ist den Choreutinnen „zu vatikanmäßig“, also einerseits zu schleppend gesprochen, andererseits zu reproduktiv und ohne Mehrwert. So wird an dieser Stelle evident, dass beide Formen, sowohl zu offene Aktivierung als auch zu enge Führung, problematisch und wenig zielführend sind – Zuschauerpartizipation entpuppt sich somit als ständige Gratwanderung.⁸⁷

Andererseits wird hier auch die Brücke zum inhaltlichen Schwerpunkt der Performance geschlagen: Die verunsichert-zögernde Frage „(Was) Soll ich ...?“ ist in der Konfrontation mit Hassrede und verbaler Gewalt in der (Online-)Kommunikation eine zentrale Krisensituation. Diese wird von den Choreutinnen nicht bloß beschreibend adressiert, sondern für die Zuschauer*innen, übertragen auf einen neuen Kontext, unmittelbar erfahrbar gemacht. Die Autorin dieser Arbeit vermutet, dass in dieser Hinsicht bereits das „Einführungsgespräch“ mit der Kulissenbildnerin J. F. Schmidt-Colinet im Foyer, das der Performance unmittelbar vorgeschaltet ist, programmatisch ist: Die Zuschauer*innen in spe sind durch Vorerfahrungen mit diesem Format darauf eingestellt, Informationen zum Stück und dessen Erarbeitung zu erhalten und gegebenenfalls zum Abschluss Fragen stellen zu dürfen. Die Kulissenbildnerin informiert sie jedoch umgehend: „Die Person vom Mousonturm, die eigentlich dieses Gespräch mit mir führen sollte, ist nicht da.“ Sie berichtet daraufhin kurz und inhaltlich punktuell von der Herstellung der Souffliermuscheln aus Schwimnudeln. Anschließend fragt sie ihr umstehendes Publikum, ob jemand Fragen stellen wolle „zu Schwimnudeln, zum Stück oder sonst zu irgendetwas“. Die noch hektisch das gerade erst erhaltene Programmheft Durchblätternen sehen sich nun unvorbereitet in der Situation, ein defizitärer Ersatz des (angeblich?) fehlenden Gesprächspartners geworden zu sein, anstatt zuhören und sich in Ruhe auf das Stück einzustimmen

⁸⁷ Helsper (2000), 20 beschreibt beide Pole im pädagogischen Handeln als „Scylla einer pädagogischen Enteignung und [...] Charybdis einer krisenauslösenden Überforderung“. Diese Metapher ist besonders treffend, da man sich hier eben nicht auf einer Skala bewegt, die zwischen zwei Extremen einen annehmbaren mittleren Bereich aufweist. Vielmehr läuft man ständig Gefahr, von einer Problematik direkt in die andere umzuschlagen.

zu dürfen. Bereits an dieser Stelle ist das Gefühl des Etwas-sagen-wollens oder -sollens greifbar, ohne eine konkrete Vorstellung davon, was dieses Etwas denn sein könnte.

Ein inhaltliches Bindeglied zwischen beiden bearbeiteten Themenbereichen könnte die Falschannahme von Anonymität sein: Im Internet schienen das Inkognito und die Möglichkeit, sich einer Online-Persona als Alter Ego zu bedienen, anfangs verheißungsvoll. Tatsächlich hat jedoch gerade dieses Prinzip in besonderer Weise einen Rahmen für Cyber-Hass und ungefilterte Beleidigungen geschaffen, die persönlich verletzen können und daher eine Reaktion auf sie oder zumindest das Beziehen einer Position zu ihnen notwendig machen; der euphorische Traum von einer utopisch-freien virtuellen Gegenwelt hat sich also nicht erfüllt.⁸⁸ Auch das Bedürfnis, als reine*r Zuschauer*in anonym und distanziert einem Theaterereignis beiwohnen zu können, ist angesichts der realen Ko-Präsenz von Zuschauer*innen und Akteur*innen eine Illusion. Auf beiden Ebenen kann man sich der Verantwortung, dem Doch-handeln-müssen kaum entziehen.

Durch die Verflechtung beider Themen, etwa indem die *Zaungäste* im letzten Performancedrittel einen Text über Online-Beleidigungen zum Gegenstand des chorischen Prob(ier)ens und der Aktivierung der Zuschauer*innen machen, entsteht eine vielschichtige Performance, die sich einer simplen Deutung entzieht. Stattdessen lassen die beiden Bezugsrahmen vielfältige strukturelle Parallelen aufscheinen und bereichern sich so gegenseitig. Dies entspricht auch dem Anliegen der *Zaungäste*, ihre Themen nicht dokumentarisch zu präsentieren, sondern mit dem Chor als Untersuchungsinstrument zu bearbeiten.⁸⁹

Interessanterweise gelingt dies ohne eine umfangreichere Neukonzeption der Bühne (wie sie die Avantgardisten ja noch im Programm hatten): Es genügt die Anpassung einiger Details. Dadurch, dass der Spielraum im eigentlich sehr tiefen Bühnenraum auf die äußerste Bühnenkante, in welche die Löcher unter den Souffliermuscheln eingelassen sind, beschränkt bleibt, entsteht ein besonders intensiver Kontakt zum Publikum. Phasenweise fühlt es sich so an, als sei die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, in den die Choreutinnen mit ihren Blicken eindringen, ganz aufgehoben. Die Verteilung von Rückzugsraum wird ebenfalls umgedreht: Während es typischerweise das Publikum ist, das aus der dunklen Behaglichkeit des Zuschauerraums auf eine hell erleuchtete Bühne und die darauf ausgestellten Menschen blickt, haben hier die Akteur*innen Zugang zu persönlichen Verstecken, deren genaue Architektur nur sie kennen. Die Zuschauer*innen hingegen verbleiben die ganze Zeit über an demjenigen Ort, an dem sie, wie zu Beginn etabliert, von den Choreutinnen inspiziert und beurteilt werden können. Während-

⁸⁸ Vgl. Boldt 2021, 2:50–3:49.

⁸⁹ Vgl. das Programmheft zu *Im Internet gibt es keine Mädchen*.

dessen leuchtet aus den Muscheln warmes, hellgelbes Licht, das einen Kontrast zu der kalten blauen Lichtstimmung bildet, in die die restliche Bühne getaucht ist. Hierdurch wird das unerfüllte Bedürfnis der Zuschauerin, die „Muschelgänge“ von innen zu erkunden, noch verstärkt.

Diese Details in der Bühnengestaltung sowie weitere Elemente, etwa die einseitig blickdichte, temporäre Maskierung der Choreutinnen, das Sichverschanzen vor den Blicken der als Mann maskierten Choreutin und der plötzliche Übergang zur Pausensituation, in der sich die Zuschauerin nach dem intensiven Beginn des Stücks regelrecht als Voyeurin empfindet, eröffnen insgesamt ein großes Experimentierfeld der Blicke. Es regt das Publikum dazu an, sich mit verschiedenen Fragen auseinanderzusetzen: Wer sieht wen? Wie wirke ich in den Augen derer, die mich sehen? Welchen Hindernissen begegnet mein Blick? Wann und warum ist (m)ein Blick komfortabel, wann unangenehm oder gar unangebracht? Dass durch den Blickkontakt zu Beginn der eigene Blick bewusst gemacht und sogleich in diesem Problemfeld verortet wird, erzeugt einen Effekt ähnlich wie von Sartre beschrieben (vgl. Kap. 2.4): Die Zuschauerin beginnt, die eigene Wahrnehmung zu erkennen und zu reflektieren. Dabei entstehende Gefühle von Scham und Irritation können wiederum im Sinne Lehmanns als Erfahrung mit sich selbst fruchtbar gemacht werden, um Normen und Grenzen des eigenen Verhaltens und Erlebens zu begreifen und vielleicht zu verschieben. In diesem Fall können insbesondere die beschriebenen Rezeptionsgewohnheiten im Theater sichtbar gemacht und infrage gestellt werden.

Die Zuschauerin ist noch perplex angesichts der Drastik der Schlusszene, in der die Assoziationen von Niedlichkeit (Katzenbaby-Puppe) und roher Gewalt (Zerstörung mit Hammer) einen wirkungsvollen Kontrast erzeugen,⁹⁰ als das Stück nach knapp 60 Minuten abrupt endet. Hierauf reagieren die Zuschauer*innen erneut mit irritierter Verunsicherung. Einerseits scheinen die Choreutinnen das Ende des Stücks mit dem Ritual aus der Entgegennahme von Applaus und dem Abgang von der Bühne eindeutig zu markieren. Andererseits wurden die bekannten Theater-„Spielregeln“⁹¹ im Laufe des kurzen Abends nun schon mehrmals verletzt, nicht nur in der direkten Zuschauerinteraktion, sondern etwa auch in der langen „Pause“ auf der Bühne und im scheinbar Probenhaften im Mittelteil. Kombiniert mit der als sehr kurz empfundenen Dauer des Stücks erwartet man nun beinahe, dass die Choreutinnen die Bühne plötzlich doch wieder

⁹⁰ Zudem trägt die Katzenbabypuppe durch die Nachsprechfunktion auch Eigenschaften des Zuschauers: Ihr wird ebenfalls ein „I“ souffliert. Jedes erfolgreiche Nachsprechen wird jedoch mit einem Hammerschlag quittiert. Auch hier finden sich einige diffuse Anklänge an die oben beschriebene Kritik an unreflektierter Zuschaueraktivierung, ohne dass das Gezeigte semiotisch eindeutig wäre.

⁹¹ Man kann davon ausgehen, dass diese aufgrund ihrer kulturellen Omnipräsenz (vgl. Kap. 2.1) weiterhin wirksam sind, selbst wenn man als Gast im Frankfurter Mousonturm (einem freien Theater/Künstlerhaus für zeitgenössische Musik, bildende Kunst, Theater und Tanz) grundsätzlich schon eher mit unkonventionellem, modernem Theater rechnet.

betreten und sich der Schluss lediglich als Finte erweist, die ebenfalls mit den Erwartungen der Zuschauer*innen gespielt hat. Doch die Bühne bleibt leer: Wenn die Zuschauerin geglaubt hat, die „Spielregeln“ inzwischen ansatzweise zu durchschauen und das Bühnengeschehen antizipieren zu können, wird sie hier erneut eines Besseren belehrt.

4. Fazit und Ausblick

Insgesamt verknüpft die Performance *Im Internet gibt es keine Mädchen* Eindrücke, gezielte Irritation und Untersuchungsgegenstände auf mehreren Ebenen miteinander: Sie erforscht einerseits die Zuschauerrolle und Rezeptionsgewohnheiten im Theater, andererseits die Reaktion auf und den Umgang mit Hassrede und verbaler Gewalt gegen Frauen. Die einzelnen Gestaltungselemente lassen sich inhaltlich vielfach auf diese beiden Ebenen beziehen, ohne hierbei in einer übergeordneten Aussage oder klaren Stellungnahme zusammenzufließen. Das Stück liefert eher einzelne Gedanken und Material, das die Zuschauer*innen individuell ordnen und auslegen können. An einigen Stellen erscheint die Ambiguität geradezu programmatisch: Die Zuschauer*innen werden zum Mitsprechen aufgefordert, ohne „ihren Text zu kennen“, sollen Sätze nachsprechen, die dann aber wieder verworfen werden, und werden schließlich sogar Zeug*innen der Zerstörung einer Puppe, die den Nachsprechauftrag korrekt ausführt. Hier kann beim Publikum eine Form von Rat- und Orientierungslosigkeit erzeugt werden, die auch zur Reflexion der eigenen Verhaltensmuster anregt: Anscheinend gibt es weder im Theater klare Spielregeln noch im Umgang mit verbaler Gewalt bestimmte Verhaltensregeln und Erfolgsstrategien. In jedem Fall ist deutlich geworden, dass die direkte Zuschauerinteraktion und -konfrontation essentiell für das Stück ist; im Rahmen einer Filmaufnahme würde zentrale Aspekte verlorengehen. *Im Internet gibt es keine Mädchen* ist somit in besonderem Maße geeignet, Stellenwert und Potenzial von leiblicher Ko-Präsenz und Liveness im Theater zu verdeutlichen.

Die Studierenden, die auf den Rat eines Kommilitonen hin in den ersten Reihen Platz genommen hatten, waren sich an diesem Abend der Möglichkeit bewusst, dass es zu irgendeiner Form von Interaktion mit den Choreutinnen kommen würde. Mehrere von ihnen verliehen daher im Vorfeld einem bangen Gefühl der Unsicherheit, was auf sie zukomme, Ausdruck, zeigten sich gleichzeitig aber auch positiv gespannt. Im Anschluss diskutierten sie angeregt das soeben Erlebte. Eine solche offene, neugierige Grundhaltung, selbst wenn man sich aus den erlernten Erwartungs- und Rezeptionsmustern noch nicht endgültig lösen kann, dürfte eine wichtige Voraussetzung dafür sein, dass ein Theaterereignis in der oben beschriebenen Weise (vgl. Kap. 2.4) bei den Zuschauer*innen produktiv werden kann.

Aufgabe des Unterrichts im Darstellenden Spiel an Schulen ist es auch, eine solche Grundhaltung bei den Schüler*innen zu entwickeln.⁹² Hier sind verschiedene Ansätze denkbar. Da Kinder und Jugendliche jedoch weiterhin Vorerwartungen mitbringen, die sich am traditionellen Theaterkonzept orientieren,⁹³ scheint in jedem Fall eine aktive Auseinandersetzung mit diesem zu einem möglichst frühen Zeitpunkt notwendig. Es ist sicherlich sinnvoll, hierfür eigene Erfahrung und Irritation der Schüler*innen als Ausgangspunkt zu nutzen.⁹⁴ Es wäre zum Beispiel möglich, ein performatives Experiment mit ähnlichen Bausteinen (z.B. langer Blickkontakt der Akteur*innen mit den Zuschauer*innen, stumme Aufforderung zu agieren ohne Hinweis, was man tun soll) wie in *Im Internet gibt es keine Mädchen* durchzuführen.

Hier würde allerdings mit dem institutionellen Rahmen des Theaters, der wie beschrieben mit gewissen Erwartungen seitens der Zuschauer*innen verbunden ist, u.a. hinsichtlich des eigenen Verhältnisses zum Bühnengeschehen, auch ein wichtiges Element wegfallen. In Teilen könnte man dieses vielleicht durch eine „Theater-Simulation“ nachbilden, etwa durch Ausgabe von „Eintrittskarten“, einem Aufbau von Sitzreihen, der Abdunklung dieses „Zuschauerraums“ – um ihn dann plötzlich doch in helles Licht zu tauchen.⁹⁵ Die Schüler*innen können in einer anschließenden Diskussion ihr individuelles Theatererlebnis, das möglicherweise mit Emotionen wie Aufregung, Verwirrung, Scham und Irritation verbunden ist, beschreiben und es zu ihren Erwartungen an und Vorstellungen von Theater in Beziehung setzen. Dieser Ansatzpunkt kann somit für die Reflexion der Fragen „Was ist Theater? Welche Erwartungen habe ich an Theater? Was kann und wie soll Theater sein?“ sehr fruchtbar gemacht werden.

⁹² Mit Maïke Plath handelt es sich hier nicht nur um ein auf den Theaterunterricht beschränktes Lernziel, sondern um ein Bildungsziel überhaupt: Die Autorin dieser Arbeit schließt sich der Überzeugung von Plath an, die „die Entdeckung von Möglichkeiten, Perspektivwechseln und transformatorischen Selbstbildungsprozessen [...] für den zentralen Kern gelungener Bildung“ hält (Plath 2014, 31).

⁹³ Vgl. Plath 2014, 42: Es ist beispielsweise typisch, dass Heranwachsende zunächst den Wunsch äußern, „richtig Theater“ bzw. ein „richtiges Theaterstück“ spielen zu wollen.

⁹⁴ Das Lehrbuch „Kursbuch Darstellendes Spiel“ (Pfeiffer/List 2018) für die Oberstufe versucht dies im Ansatz durch die Gegenüberstellung einer ersten Theaterspiel-Erfahrung mit der Zeichnung einer Theaterbühne (die durch eine Schülerin oder einen Schüler angefertigt wird, die oder der das Lernziel für die Aufgabe nicht kennt). Hierbei soll man „überleg[en], welches Bild von Theater darin [d.h. im selbst gezeichneten Bild] vermittelt wird und welche Bilder und Vorstellungen [man] persönlich mit dem Wort „Theater“ verbindet“ (11). Anschließend sollen die eigenen Überlegungen noch mit dem „Theorie-Impuls: Was ist Theater?“ auf der folgenden Seite, der u.a. prominent eine „Als-ob-Realität“ nennt, abgeglichen werden. Die möglicherweise erzeugte Irritation wird durch den Rekurs auf das illusionistische Theater also (teilweise) wieder entschärft; ein durchschlagender Perspektivwechsel bei den Schüler*innen ist hier nicht zu erwarten.

⁹⁵ An einer Schule, an welcher der DS-Unterricht bereits etabliert ist, gäbe es auch die Option, Schüler*innen eines älteren Jahrgangs als Spielende einzusetzen, zu denen die Lernenden keinen direkten Bezug als Mitspieler*innen haben.

5. Literaturverzeichnis

Aristotelis de arte poetica liber ed. R. Kassel, Oxford ²1966.

Bilstein, Johannes: Sich selber machen: Bildung, in: Westphal, Kristin/Liebert, Wolf-Andreas (Hrsgg.), Performances der Selbstermächtigung, Oberhausen 2015, 33–54.

Boldt, Esther: Eine Hasstirade auf Hasstiraden. Sendung: hr2-kultur „Am Morgen“ vom 29.11.2021, 7:39 Uhr (veröffentlicht am 29.11.21 um 10:20 Uhr), abgerufen am 22.03.22. URL: <https://www.hr2.de/podcasts/eine-hasstirade-auf-hasstiraden.audio-60696.html>

Deck, Jan: Paradoxe Verhältnisse. Zum biopolitischen Kontext der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen, in: Primavesi, Patrick/Deck, Jan (Hrsgg.), Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen (Theater 19), Bielefeld 2014, 47–67.

Demmerling, Christoph/Landwehr, Hilge: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn, Stuttgart 2007.

Fischer-Lichte, Erika, s.v. „Verkörperung“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsgg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart ²2014, 403–405.

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen/Basel 1997.

Geimer, Peter: Kunst kommt nicht von Kundenbefragung, Rezension zu Jacques Rancière: Der Emanzipierte Zuschauer, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.06.2010. Online abgerufen am 02.03.22. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/jacques-ranciere-der-emanzipierte-zuschauer-kunst-kommt-nicht-von-kundenbefragung-1999120.html>

Goffmann, Erving: Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. Boston 1986 (Original New York 1974).

Helsper, Werner: Pädagogisches Handeln in den Antinomien der Moderne, in: Krüger, Heinz-Hermann/Helsper, Werner (Hrsgg.): Einführung in die Grundbegriffe der Erziehungswissenschaft. Opladen/Farmington Hills, ⁹2010, 15–34.

Hinz, Melanie: Das Theater der Scham in der Theaterpädagogik, in: Zimmermann, Mayte/Westphal, Kristin/Arend, Helga/Lohfeld, Wiebke: Theater als Raum bildender Prozesse (Theater | Tanz | Performance 4), Bielefeld 2020, 157–173.

Kant, Immanuel: Über Pädagogik (herausgegeben von D. Friedrich Theodor Rink), Königsberg 1803.

Kirschner, Max: Die erste Reihe – geliebt und verpönt. In: Westdeutsche Zeitung, 2. Januar 2016. Online abgerufen am 12.03.22. URL: <https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/kultur/die-erste-reihe-geliebt-und-verpoent-aid-28987659>

Kolesch, Doris, s.v. „Liveness“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsgg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart ²2014, 199–201.

Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien 2013.

Lehmann, Hans-Thies: Get down and party. Together. Partizipation in der Kunst seit den Neunzigern (I), in: Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.), Wem gehört die Bühne? Heimspiel. Dokumentation, Halle an der Saale 2011. URL: <https://www.yumpu.com/de/document/read/21257393/statement-von-hans-thies->

[lehmann-heimspiel-2011](#) (abgerufen am 17.02.22) (ohne Seitenzahlen, zitiert anhand des Online-Dokuments als 1–5).

Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsgg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008, 21–26.

Lehmann, Hans-Thies: Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hrsgg.), Kunst-Stimmen. (Theater der Zeit - Recherchen 21), Bonn 2004, 40–66.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Bd. 1, Hamburg u.a. 1767. Scan online abgerufen am 21.02.22.

URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lessing_dramaturgie01_1767

Pfeiffer, Malte/List, Volker: Kursbuch Darstellendes Spiel. Neue, bearbeitete Auflage, Stuttgart 2018.

Plath, Maike: Partizipativer Theaterunterricht mit Kindern und Jugendlichen. Praxisnah neue Perspektiven entwickeln, Weinheim/Basel 2014.

Primavesi, Patrick: Emanzipation im Theater?, in: Westphal, Kristin/Liebert, Wolf-Andreas (Hrsgg.), Performances der Selbstermächtigung, Oberhausen 2015, 55–90.

Primavesi, Patrick: Durchquerungen. Brechts Lehrstück als Medien- und Theaterexperiment. In: Schoenmakers, Henri/Bläske, Stefan/Kirchmann, Kay u.a. (Hgg.): Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, 357–370. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12566> (= Primavesi 2008a).

Primavesi, Patrick: Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008, 85–106 (= Primavesi 2008b).

Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien ²2015 (Originalausgabe: *Le spectateur émancipé*, Paris 2008; aus dem Französischen übersetzt von Richard Steurer-Bolard).

Roselt, Jens, s.v. Gemeinschaft/Kollektivität, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsgg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart ²2014, 128–131 (= Roselt 2014a).

Roselt, Jens, s.v. Raum, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsgg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart ²2014, 279–287 (= Roselt 2014b).

Sartre, Jean-Paul: Der Blick. Ein Kapitel aus *Das Sein und das Nichts*, in der Übersetzung von Traugott König und Hans Schöneberg, herausgegeben, mit einer Einleitung und einem Nachwort versehen von Walter van Rossum (excerpta classica XIII), Mainz 1994 (Originalausgabe: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943).

Schiller, Friedrich: Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken? Vorlesung Mannheim 1783, veröffentlicht in *Thalia* 1, Leipzig 1785, 1–27. Abschrift abgerufen von https://de.wikisource.org/wiki/Was_kann_eine_gute_stehende_Schaub%C3%BChne_eigentlich_wirken_%3F am 17.02.22.

Westphal, Kristin: Spielarten chorischen Arbeitens im Schul/Theater, in: Zimmermann, Mayte/Westphal, Kristin/Arend, Helga/Lohfeld, Wiebke: Theater als Raum bildender Prozesse (Theater | Tanz | Performance 4), Bielefeld 2020, 121–139.

Westphal, Kristin: Notizen zum Theater Milo Raus. Antworten auf szenische Beobachtungen, Paragrana 28/2 (2019), 135–143.

Westphal, Kristin: Sehen und gesehen werden. Blickereignisse im Theater, in: Anthropologie und Pädagogik der Sinne (Pädagogische Anthropologie 19), Opladen/Farmington Hills 2011, 143–157.

Wirth, Uwe: Performativität und Theatralität, in: Jäger, Ludwig et al. (Hrsgg.), Sprache – Kultur – Kommunikation / Language – Culture – Communication (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 43), Berlin/Boston 2016, 369–376.

Zimmermann, Mayte: Man darf gespannt sein. Zeitgenössische theaterpädagogische Arbeit zwischen Text, Körper und Raum, in: Lohfeld, Wiebke (Hrsg.): Spannung – Raum – Bildung, Weinheim/Basel 2019, 262–278.

Abbildung

Foto: Charlotte Bösling. Quelle: <https://www.mousonturm.de/events/im-internet-gibt-es-keine-maedchen/> (abgerufen am 09.02.22); Fotografie von der Autorin zugeschnitten (ursprünglich ist ober- und unterhalb noch mehr von der schwarzen Bühne zu sehen).