

# Einleitung

Alle medienkritischen Bewegungen der letzten hundert Jahre hatten vor allem ein Ziel: die Emanzipation des vermeintlich geknechteten, unmündigen Zuschauers. Denn eines schien immer klar zu sein: Sowohl im bürgerlich-dramatischen Theater mit seiner Guckkastenbühne als auch zu Hause vor dem Bildschirm zeige sich der Zuschauer grundsätzlich beherrscht von dem Geschehen auf Bühne und Mattscheibe – ein passiver Empfänger, Konsument ohne Möglichkeit der Partizipation, machtlos. Diese Einschätzungen waren schon immer falsch. Denn grundsätzlich herrscht immer der Zuschauer und die sogenannten progressiven Kräfte im Theater und Fernsehen hatten tatsächlich vorrangig ein Ziel: an diesem Zustand etwas zu ändern.

Es geht hier also nicht um die sozialen bzw. institutionalisierten Herrschaftsverhältnisse in den Theater- und Fernsehanstalten mit ihren oft strengen Hierarchien – so interessant diese auch sind –, sondern in erster Linie um die Herrschaftsverhältnisse und Machtstrukturen, die sich zwischen Akteuren und Zuschauern unmittelbar im Akt der Aufführung bzw. Sendung ergeben. Die sozialen Herrschaftsverhältnisse spielen aber in diese hinein, so dass sie nicht völlig unberücksichtigt bleiben. Es soll streng historisch mit dem älteren Medium, dem Theater, begonnen werden, denn viele der hier zu beobachtenden Machtstrukturen prägen auch das Fernsehen.



# Theater

Im modernen Guckkastentheater mit seiner erleuchteten Bühne gegenüber dem abgedunkelten Zuschauerraum beherrscht – allen Klagen über den passiven, willenlosen Zuschauer zum Trotz – dieser den Schauspieler. Texte über Macht und Herrschaft scheinen ja ohne Rückgriff auf Michel Foucault nicht mehr möglich, hier soll allerdings, in gewissem Sinne anti-foucaultianisch, Foucault kurz auf den Kopf gestellt werden, um ihn dann schnell hinter sich zu lassen. Denn im Guckkastentheater liegt eine Verkehrung des von Jeremy Bentham konzipierten und von Michel Foucault analysierten panoptischen Gefängnisprinzips vor, demzufolge ein Einzelner im Zentrum sieht, ohne gesehen zu werden, während viele in der Peripherie gesehen werden, ohne selbst zu sehen, und somit der Kontrolle unterworfen sind. Im Guckkastentheater zeigt sich dagegen folgende Struktur: Die vielen Zuschauer im abgedunkelten Zuschauerraum sehen, ohne gesehen zu werden, und die wenigen Schauspieler auf der erleuchteten Bühne werden gesehen, ohne die Zuschauer sehen zu können. Das bürgerliche Theater macht den Zuschauer somit zum Herrscher, der den Schauspieler im Blickfokus beherrscht. Schließlich sind es in der Regel diese, die vor einer Aufführung Lampenfieber haben. Das bürgerliche Subjekt möchte sehen und nicht gesehen werden, und es möchte ungestört sein; es möchte genießen und herrschen, bis heute. Wenn man jedoch vor einem gemeinsamen Besuch einer Aufführung häufig von Begleitern die Frage hört, ob man da Angst haben müsse, auf die Bühne gezerrt zu werden, zeigt das an, dass sich der Zuschauer auch in den Stadt- und Staatstheatern seiner Dominanz schon lange nicht mehr sicher sein kann. Denn sämtliche Theater(r)evolutionen von der Historischen Avantgarde über die Happenings, Performances bis zum sogenannten »postdramatischen

Theater« waren weniger der Versuch, den Zuschauer zu emanzipieren, als ihn zu unterwerfen, die Herrschaft zu erlangen.

»Zielstrebig rannte eine leichtbekleidete Schauspielerin auf mich zu«

Während meiner Studienzeit in Erlangen besuchte ich einmal im Markgrafentheater das Gastspiel einer brasilianischen Gruppe, die den *König Ubu* gab. Plötzlich wurden zwei junge Männer aus dem Publikum gesucht, die um ein Säckchen Schokoladentaler wetteifern sollten. Zielstrebig rannte eine leichtbekleidete Schauspielerin auf mich zu und nötigte mich auf die Bühne. Widerstand zwecklos. Das gleiche Schicksal traf einen weiteren Besucher von der anderen Seite des Zuschauerraums. Das Goldsäckchen sollte derjenige bekommen, der als Erster die ebenfalls leichtbekleidete »Königin« auf eine Stelle im Übergang von Gesäß und Oberschenkel küsse, die mit einer aufgemalten Zielscheibe kenntlich gemacht worden war. Im Publikum saßen viele Bekannte und Kommilitonen. Da darf man sich möglichst nicht blamieren und so sicherte ich mir beherzt den Siegespreis. Nachher anerkennendes Schulterklopfen, ich hätte mich ja ganz gut gehalten.

Gleichwohl habe ich mich bei der Aktion nicht besonders wohl gefühlt, die Auftritte als Schauspieler in einer freien Gruppe fielen mir damals weitaus leichter als dieser unfreiwillige Bühnenakt. Es ist nun mal ein Unterschied, ob man als Schauspieler vorbereitet eine Bühne betritt oder als Zuschauer unvermutet genötigt wird, bei einer von anderen vorbereiteten Bühnenaktion mitzuwirken. Insofern ist alles falsche Ideologie, was den Zuschauer zum »gleichberechtigten« Mitakteur erklären möchte. Zwischen vorbereiteten Akteuren und Zuschauern, die sich plötzlich als »Akteure« auf einer Spielfläche im Blickfokus der anderen Zuschauer wiederfinden, kann es keine Gleichberech-

tigung geben. Vielmehr werden diese Zuschauer zweifach unterworfen, einmal den anderen Zuschauern, die sie mit ihren Blicken »auffressen«, zum anderen den Profiakteuren, in deren Händen der unfreiwillige Akteur zum Spielball wird: Entweder er macht mit, macht, was die Profis wollen, und unterwirft sich ihnen, oder er verweigert sich und setzt sich somit einer ihm aufgenötigten peinlichen Situation vor Publikum aus.

### »Unter 100 Kilo Fleisch hatte sich die *ästhetische Wahrnehmung* erledigt«

Theater zieht immer eine Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern. Dass eine Überschreitung dieser Grenze durch die Akteure ein Akt der Unterwerfung ist, zeigte sich deutlich, als in einer Aufführung von René Polleschs Inszenierung *Stadt als Beute* (Prater, Berlin, Dezember 2002) der beliebte Schauspieler Hendrik Arnst mit einer Art Sitzsack auf eine zierliche Zuschauerin in ihrem Stuhl sprang und sie lange Zeit unter sich begrub. Der unter Sack und Schauspieler begrabenen Zuschauerin wurde auch das letzte Machtmittel genommen, was dem Publikum sonst immer bleibt: zu gehen. Diese negative Macht des Zuschauers zu gehen ist letztendlich immer größer als jede Macht des Schauspielers. Seine ganze Ohnmacht zeigt sich beim Spielen vor leeren Sitzreihen. Wird der Zuschauer jedoch gezwungen dazubleiben, liegt nicht mehr Macht, sondern Gewalt vor. Die endgültige Kontrolle über den Zuschauer ist nur um den Preis der Gewaltherrschaft zu haben. Gewalt löst aber das Theater auf. Zumindest für die Zuschauerin unter Sack und 100 Kilo Fleisch hatte sich die *ästhetische Wahrnehmung* erledigt und auf das *energetische Feld* zwischen Schauspielern und Zuschauern, das von den Theoretikern des Performativen, Postdramatischen, der Theatralität etc. seit Jahren immer wieder zusammen mit Begriffen wie *Mit-Teilung*, *Entgrenzungen*, *Ko-Präsenz*, *Irri-*

tationen, Brüche etc. beschworen wird<sup>1</sup>, hätte die Zuschauerin an diesem Abend wohl gerne verzichtet. Zuschauer haben an solchen radikalen Grenzüberschreitungen in der Regel keinen großen Spaß. Und das letzte Machtmittel – zu gehen – möchte man in jedem Fall behalten.

Von dieser Macht machte der Kritiker der FAZ, Gerhard Stadelmeier, am 16.02.2006 in der Premiere von Eugène Ionescos Stück *Das große Massakerspiel* am Frankfurter Schauspielhaus Gebrauch. Ein gerade von einer Schauspielerin geborenes »Huhn« wurde dem Kritiker in den Schoß gelegt. Laut dem Schauspieler Thomas Lawinky habe Stadelmeier dazu gesagt: »Das kommt vom vielen Vögeln!« (sueddeutsche.de 14.06.2007) Damit hätte er eigentlich durchaus souverän, adäquat und gleichberechtigt mitagiert. Doch das Mitspielen auf Augenhöhe passte den Profis offensichtlich nicht. Auf Spiegel Online ist zu lesen: »Als der bekannte Theaterkritiker der ›FAZ‹, Gerhard Stadelmaier, es ablehnte, aktiv an dem Stück mitzuwirken, verlor der Schauspieler seine Fassung. Zunächst entriss er Stadelmaier seinen Notizblock, als der daraufhin die Vorstellung verließ, rief Lawinky ihm nach: ›Hau ab, du Arsch, verpiss dich!‹« (Spiegel Online, 20.02.06) Stadelmeier war schockiert: »ganz klare Grenzüberschreitung, eine Frechheit und ein beispielloser Vorfall« (Spiegel Online, 17.02.06). Man kann von den Aktionen und Reaktionen der Beteiligten halten, was man will, sie zeigen deutlich, dass es hier um einen offenen Machtkampf zwischen Schauspieler und Zuschauer ging, der sonst nur im Verborgenen ausgetragen wird. In dem Gespräch mit der Süddeutschen Zeitung bezeichnet sich Lawinky als einen der Erben Frank Castorfs (sueddeutsche.de 14.06.2007). Letzterer hat mal in einem Interview geäußert, dass er sich wundere, wie lange sich das Publikum schon von ihm quälen lasse. Damit bringt er klar zum Ausdruck (mag es auch kokett-ironisch gemeint sein), dass es in seinem »postdramatischen« Theater nicht um Mit-Teilung, geteilte Erfahrungen, Entgren-

zungen etc. geht, sondern in erster Linie um Herrschaft und Unterwerfung.<sup>2</sup>

Nun könnte man einwenden, so schlimm sei es auch wieder nicht, bei Performances und postdramatischen Theateraktionen müsse man ja in der Regel nicht um Leib und Leben fürchten. Es geht mir aber darum, darauf hinzuweisen, dass es nicht nur bei den inflationär beschriebenen Grenzüberschreitungen, sondern generell beim Theater um Machtansprüche geht. Dies kann man sich anhand einer alltäglichen Straßentheaterszene als Prototyp der Theatersituation deutlich machen.

## Straßentheater als prototypische Theaterform

Fängt auf einem öffentlichen Platz jemand an, Theater zu spielen, ist damit ein Machtanspruch verbunden, ein Anspruch auf Raum. Der Akteur beansprucht einen Teil des öffentlichen Platzes für sich, macht einen öffentlichen Raum zu seinem. Die sich zu Zuschauern formierenden Passanten beugen sich dem Machtanspruch, indem sie auf Distanz zum Akteur gehen und einen Kreis um ihn bilden. In der Theatergeschichte verband sich mit kreisförmigen Strukturen oft die Idee einer besonderen Einheit von Schauspielern und Zuschauern. (Darauf gehe ich später noch weiter ein.) Der Kreis um den Straßenakteur als Grundform des Theaterkreises stellt jedoch zunächst keine Gemeinschaft zwischen Akteur und Zuschauer her, sondern Distanz. Erst über die Bildung eines Kreises teilen sich die Passanten in Akteure und Zuschauer auf. Auf Grund der symmetrischen Form des geometrischen Kreises mag es paradox klingen: Der Theaterkreis generiert Asymmetrien, Trennungen und Konfrontationen.

Theater ist ohne Asymmetrie nicht zu denken. Diese Asymmetrie bestimmt sich in der Regel schon quantitativ dadurch, dass meist mehr Zuschauer als Akteure vorzufinden sind. Entscheidender ist jedoch die qualitative

Asymmetrie. Stehen sich nur ein Akteur und ein Zuschauer gegenüber, ergibt sich die Asymmetrie durch ein Mehr an Aktion auf der einen Seite und ein Mehr an Rezeption auf der anderen Seite. Wird dieses Verhältnis von Aktion und Rezeption symmetrisch, löst sich die theatrale Struktur auf.

Die Asymmetrie des Straßentheaterkreises ist eine Asymmetrie von Außenkreis und Zentrum. Die Akteure im Zentrum des Kreises zeichnen sich gegenüber den Zuschauern im Außenkreis durch ein Mehr an Aktion aus. Versuchen nun Akteure, das distanzierte und asymmetrische Verhältnis zu den Zuschauern aufzuheben, indem sie den Außenkreis der Zuschauer durchbrechen und sich unter das Publikum mischen, werden die Zuschauer automatisch wieder zu den Akteuren auf Distanz gehen und einen neuen Kreis um sie bilden. Agieren Akteure an zwei weiter voneinander entfernten Orten, wird sich ein großer Kreis um diese zwei Orte bilden, sofern die Akteure miteinander kommunizieren. Kaum jemand wird wagen, sich in das Kommunikationsfeld zwischen die Akteure zu stellen.

Der Grund für die Abstoßung der Zuschauer von den Akteuren liegt nicht allein in dem Anspruch der Akteure auf Raum. Die Zuschauer gehen auch auf Distanz, wenn ein Akteur mit seinen Aktionen nur wenig Raum beansprucht. Die Distanzierung hängt daher noch von anderen Mächten ab, die sich aus den asymmetrischen Blickkonstellationen ergeben. Das Theater zeichnet sich immer durch eine Asymmetrie von Sehen und Gesehenwerden aus. Und die Zuschauer herrschen mit ihren fokussierten Blicken über den Akteur. Die Blicke der vielen kann der einzelne Akteur nicht erwidern, er kann ihnen auf diese Weise wenig entgegensetzen. Der Akteur wird zum Objekt der Zuschauerblicke und kann gegen diesen Objektstatus nur durch ein Mehr an Aktion aufbegehren. Die Akteure sind Subjekte der Aktion und Objekte des Blickes, die Zuschauer Subjekte des Blickes und Objekte der Aktion. Sie rücken von den

Akteuren ab, weil sie nicht selbst in den Blickfokus der anderen Zuschauer geraten und damit ihrerseits Objekte des Blickes werden wollen. Sie wollen eben Zuschauer sein.

Der Kreis um die Straßenakteure ist jedoch nicht nur ein Ausdruck von Distanznahme. Denn er bindet gleichzeitig die Zuschauer an die Akteure im Zentrum und macht sie zum Teil des Theaterereignisses. Bildet sich um einen Akteur ein Kreis, zeigt dies nicht nur die von dem Akteur ausgehenden Abstoßungskräfte, sondern auch seine Anziehungskraft. Der Akteur möchte die Blicke der Passanten auf sich ziehen. Er möchte als Subjekt der Aktion Objekt des Blickes werden. Es ist sein subjektives Verdienst, Objekt zu werden, die Blicke auf sich zu ziehen, die ihn unterwerfen. Der Akteur ist Masochist. (Die Schauspieler des Castorf'schen Theater möchten dagegen lieber Sadisten sein.)

Passanten, bei denen die Anziehungskraft des Akteurs nicht wirkt, gehen auf größtmögliche Distanz zum Akteur und zerstreuen sich. Sie begegnen dem Machtanspruch des Akteurs auf Raum mit der negativen Macht, einfach zu gehen. Der sich dem Kreis anschließende Zuschauer zollt dem Akteur Anerkennung, respektiert dessen Raumanspruch mit der Option, jederzeit wieder zu gehen, vom Zuschauer wieder zum Passanten zu werden. Die Abstoßungs- und Anziehungskräfte des Akteurs müssen in der Balance sein, damit ein Kreis um ihn herum entsteht. Der Kreis des Straßentheaters ist demnach zugleich Ausdruck von Distanz und Bindung, einer Bindung auf Distanz. Dies gilt für das Theater generell. Theater ist Bindung auf Distanz.

In der Theatergeschichte gab es jedoch oft Bestrebungen, das Moment der Distanz zu eliminieren, Zuschauer und Akteure, Theater und Leben miteinander zu versöhnen bzw. zu vereinigen. Diese Vorhaben waren jedoch schon immer von vornherein sinnlos. Denn auch wenn allent-