

Publikum werden.

Positionspapier der *geheimagentur* zum Berliner Theatertreffen 2008

Ausgangspunkt Sozialisierung

In der Diskussionsvorlage zur Sozialisierung der *geheimagentur* von 2003 wird argumentiert, das, was man heute ‚Partizipation‘ nenne, sei eine Art Fusion aus politischer Kunst und neuen Management-Strategien. Damals, zu Beginn, ging es der *geheimagentur* vor allem darum, mit ihren Performances neue Interventionsstrategien für so genannte AktivistInnen zu entwickeln (wie zum Beispiel mit der „Aktion Partitur für Polizei und Sirenen“, Grenzcamp 2002). Auch solche Beteiligungsszenarien seien jedoch, so argumentiert die *geheimagentur*, immer schon in die Ökonomie der Aufmerksamkeit verstrickt:

„Wo immer der Kampf um Aufmerksamkeit offen geführt wird, ist es hilfreich einen Prozeß der Identifikation in Gang zu bringen. Will sagen: Ein Projekt, an dem viele Leute teilnehmen, kann sich zumindest schon einmal der Aufmerksamkeit all jener Leute erfreuen, die daran teilgenommen haben (nebst Nahestehenden). Je mehr das sind, desto besser. Nun ist das natürlicher einfacher gesagt als getan. Die ‚Kunst‘ besteht hier durchaus schon darin, eine aktivistische Szenario aufzubauen, an dem viele Leute teilnehmen wollen bzw. eine szenisch wirksame Strategie für ein gegebenes Anliegen zu entwickeln. Wenn das aber gelingt, kann die Analogie Künstler/Unternehmer auf überraschende Weise virulent werden: Denn schöpft nicht die künstlerische Leitung eines partizipatorischen Projekts (sei dies nun ein Künstler, eine Künstlerin oder eine Gruppe mit begrenzter Mitgliederzahl) tatsächlich den kulturellen Mehrwert, der in der gemeinsamen Aktion entsteht, ab, und setzt ihn ein, um die Bedeutung des eigenen Namens zu mehren? Wenn die Antwort darauf ‚ja‘ lautet, heißt das nicht von vornherein diesen Vorgang zu verurteilen. Er ist zumindest ebenso legitim wie jedes andere unternehmerische Engagement: Hat nicht der Unternehmer den Produktionszusammenhang zur Verfügung gestellt, ebenso wie die künstlerische Leitung das aktivistische Szenario erarbeitet hat? Entstehen auf diese Weise nicht Arbeitsplätze bzw. wird auf diese Weise nicht eine sinn- und lustvolle Aktion erst ermöglicht? Wird hier nicht ein nützliches Produkt hergestellt bzw. ein politisches Ziel erreicht? Aber andererseits: Ist das nicht genau der Punkt in dem künstlerisch-performative Strategien und das, was in der Wirtschaft gerne „high performance“ genannt wird, sich decken?“

Mit ihrer Sozialisierung zog die *Geheimagentur* die Konsequenz aus dieser Überlegung. Statt die Mitwirkenden qua Partizipation lediglich zu Performern zu machen, sollten sie damit zu Produzenten werden. Obwohl jahrelang mit Verve vertreten, blieb diese Sozialisierung in erster Linie eine Haltung: Sie realisierte sich nur in seltenen Fällen im Sinne der erwünschten Spektralisierung von Aktion und symbolischem Kapital, wirkte jedoch fortwährend als Verpflichtung, alle Konzepte der ‚Publikumsbeteiligung‘ auf ihre gesellschaftspolitischen Implikationen hin zu untersuchen.

Feindliche Übernahmen

Im Zuge ihrer ‚Professionalisierung‘ sah sich die *geheimagentur* also zunächst durch die Ökonomie der Aufmerksamkeit von den Programmen der Partizipation abgeschnitten, die aus der Performance der 60er und 70er Jahre und überhaupt aus den Avantgarden des 20. Jahrhunderts bekannt sind. Es schien, als hätten diese Programme, die die Aktivierung des Publikums grundsätzlich als emanzipativen Akt betrachten, ihre Unschuld verloren und seien nun immer schon New Economy, Audience Development, Performance 2.0.

Diesem Problem trat bald ein zweites an die Seite: Die Renaissance eines konservativen Bildungsdiskurses, der in den letzten Jahren seinerseits begonnen hat, sich die klassischen Programme der Partizipation anzueignen. Dies geschah zuerst oder doch am Sichtbarsten dort, wo es um die kulturelle Teilhabe von Kindern und Jugendlichen ging. In diesem Kontext konnten die auf Emanzipation und Mitbestimmung abstellenden Konzepte der 70er Jahre erstaunlich reibungslos in eine Neuauflage ästhetischer Erziehung überführt werden: Durch partizipatorische Kulturprojekte sollen Kinder und Jugendliche die Kreativität und vor allem das Selbstmanagement erlernen, die die postfordistische Gesellschaft von ihnen erwartet. Der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Jon McKenzie hat die These aufgestellt, dass Performance als kulturelle, ökonomische und technologische Größe und mithin als Dispositiv im 21. Jahrhundert das sein werde, was im 19. und 20. Jahrhundert die Disziplin war. Im Hype um ein Marketing-Produkt wie „Rythm is it“ ist dieser Zusammenhang mit Händen zu greifen.

Um angesichts dieser ‚feindlichen Übernahmen‘ aus der kulturpolitischen Defensive herauszukommen, stellt sich die *geheimagentur* im Folgenden noch einmal neu die Frage, wie ‚Partizipation‘ heute zu denken wäre. Was also unterscheidet unsere Herangehensweisen an ‚Publikumsbeteiligung‘ von der klassisch-emanzipativen Programmatik früherer Bewegungen?

Den Zuschauer entdecken, das Publikum vergessen?

Ein Anfang könnte sein, das wir das Publikum heute als Publikum schätzen. Und zwar in dem Wissen, dass das Publikum niemals einfach schon da ist, eine passive Gegebenheit, der man mit der Absicht der Aktivierung gegenüber treten könnte. Anders gesagt: Dass ein Publikum Publikum wird, ist bereits ein wesentlicher Teil der Aktivierung, um die es geht. Das Publikum entsteht als eine spezifische Figuration erst im Zuge einer Performance (oder eben auch nicht). Das steht zwar schon bei Handke, dennoch nehmen wir die Öffentlichkeit heute wesentlich intensiver als ein gefährdetes und überaus kostbares Gut wahr als die Avantgarden des 20. Jahrhunderts.

Aus dieser Perspektive erscheint die klassische Konstellation des Regietheaters nicht mehr aus denselben Gründen problematisch wie zuvor: Es ist nicht

Passivität oder Konsumhaltung oder womöglich ein bestimmtes Blickregime, die im Hinblick auf das Publikum des Regietheaters als schwierig erscheinen. Diese Kritikpunkte greifen zu kurz, weil sie schnell darüber hinweggehen, in welchem Maße gerade das Regietheater mit einer Entdeckung des Zuschauers einhergeht, ja, mit einem fast schon sakralen Glauben an die ästhetische Qualität eines Zuschauens, das als solches die Differenz zwischen Aktivität und Passivität gerade aushebelt. Schließlich vertritt der Regisseur als Figur und Funktion in erster Linie die Interessen dieses Zuschauens.

Kritisch anzumerken ist vielmehr (Richard Sennett hat darauf hingewiesen), dass gerade mit dieser Entdeckung des Zuschauers ein Vergessen des Publikums als Öffentlichkeit einhergeht. Denn das Publikum als Öffentlichkeit wird im Regietheater bestenfalls noch im Verhältnis von Individuum und Masse gedacht. Das Phantasma der Kommunion ist aus dieser Perspektive schon das höchste der Gefühle. Von der Komplexität des Öffentlichen kündigt da lediglich noch die Unmöglichkeit der Gemeinschaft, und damit ein spezifisches in der Schwebe Bleiben, jene Latenz, die der Zustand des Publikums ist und bleibt.

Kostbare, hybride Öffentlichkeiten

Was aber ist das für eine Komplexität des Öffentlichen, die hier teilweise verschüttet worden ist?

In einem weiteren historischen Kontext lässt sich das Theater als ein Raum begreifen, in dem verschiedenste Formen von Foren, Versammlungen, öffentlichen Institutionen und Kollektiven übereinander geblendet werden: Schule, Kirche, Party, Königshof, Parlament, Parteiversammlung, Gerichtshof, Familienfest, Sportarena, Messe, Börse, Konferenz ... werden nicht nur zuweilen auf der Bühne dargestellt, das Theater als solches lässt sich als eine Performance dieser anderen Öffentlichkeiten verstehen. Dabei ändern sich historisch und von Theaterform zu Theaterform natürlich die Referenzen: Das bürgerliche Nationaltheater performt vielleicht eher eine Kombination aus Schule und Kirche, wohingegen das barocke Theater zuweilen als Performance von Königs- und Gerichtshof erscheint. Dabei wird schon deutlich, dass das Theater ein Raum ist, in dem verschiedene Formen von Öffentlichkeit Hybride bilden, durch die manchmal allererst erfahrbar wird, dass und inwiefern hier überhaupt Öffentlichkeit entsteht.

Nehmen wir also an, dass das immer schon so war. Vermutlich könnte man entlang der Frage, welche dieser Überlagerungen zu einer bestimmten Zeit dominant war, eine Theatergeschichte schreiben. Erst ein Theater, das wie das Regietheater versucht, das Theater als Theater, das reine Theater, zu finden, ein Theater also, das seine Produktivität aus der Frage gewinnt, was das Theater als Theater sei, tendiert dazu diese Zusammenhänge auszublenden.

Die partizipatorischen Performances der 90er Jahre und der Gegenwart zeichnen sich nun, so unsere These, genau dadurch auszeichnet (und unterscheidet sich von früheren Partizipationsbewegungen), dass sie diese Zusammenhänge wieder in den Blick nehmen. Viele einflussreiche Performance-Projekte haben seither versucht, Theater eben nicht nur als ‚Happening‘ zu gestalten, sondern im Theater eine ganz konkrete Form von Öffentlichkeit, ein spezifisches anderes Forum zu errichten: Der Kongress der Schwarzfahrer (Hygiene heute), Chance 2000 (Schlingensiefel), Projekte von Gobsquad, SheShePop und so fort. Hier wurde das Theater insgesamt zur Performance einer bestimmten Art von Öffentlichkeit, die im Zuge der Performance hybrid wird und damit die Chance auf die Entstehung neuer Öffentlichkeiten enthält.

Wahrscheinlich – wer will das letztlich beurteilen – ging es dabei nicht einmal mehr darum, das Theater als Versammlungsort zurück zu gewinnen. Und das ist gerade gut, denn bei einem solchen Vorhaben hätte das Phantasma der Kommunion allzu leicht die Oberhand behalten. Im Mittelpunkt, so scheint uns, stand zunächst die Entwicklung neuer Präsentationsformen zwischen etablierten Diskursen und Medien. Und Learning by Doing brachte dann die Erkenntnis, dass es diese neuen Präsentationsformen, ganz gleich wie intensiv man an ihrer Entwicklung arbeitet, eben immer nur in dem Maße gibt, in dem auch entsprechende neue Figurationen von Öffentlichkeit entstehen. An diesen Figurationen von Öffentlichkeit zu arbeiten, wurde zu einer pragmatischen Notwendigkeit.

Point of No Return

Vor diesem Hintergrund muss Partizipation, also ‚Publikumsbeteiligung‘ heute gedacht werden: Publikum ist per se beteiligt. Die Art dieser Beteiligung ist allerdings immer schon durch die Form der Öffentlichkeit, der jeweiligen Versammlung vorformatiert: In einem Seminar, auf einer Party, bei einer Parteiversammlung sind die Regeln, Möglichkeiten und Motivationen der Beteiligung jeweils andere. Entstehen im Theater (und das meint: kraft der zivilen Institution ‚Theater‘, nicht notwendig im Bühnenraum) Hybride solcher Formate, werden die bestehenden Reglements von Beteiligung zu zitierbaren Registern, die kombinierbar sind und deren Möglichkeiten und Grenzen es in dem, was dann der szenische Prozess ist, auszuhandeln gilt.

Es kann vor diesem Hintergrund also nicht darum gehen, das Publikum am Theater zu beteiligen. Die eigentliche Herausforderung liegt darin, dass Theater am Publikum zu beteiligen, genauer gesagt, es am Werden des Publikums zu beteiligen, an jenem Geschehen, in dem neue Arten von Öffentlichkeit entstehen und erprobt werden. Und das heißt auch: Es ist nicht an den Theatermachern in ihrer Güte, andere teilhaben zu lassen. Schon von diesem Punkt her verbieten sich bildungsideologische Indienstnahmen. Es muss stattdessen darum gehen, selbst am Werden des Publikums teilzunehmen, Publikum zu werden.

Zwei Optionen: Simulation und Toolbox

Man kann diesen Prozess von der Institution Theater her denken. Das heißt dann, sich im Zuge des szenischen Prozesses auf den Moment des Encounters vorzubereiten, in dem die Besucher das Theater betreten und hier auf ein Setup stoßen, das sie in ein Experiment, in eine Simulation zur Entstehung von Öffentlichkeit verwickelt. In diesem Vorgehen feiert sich das Theater als das wandelbarste unter allen Foren, genießt im Medium Publikums seine eigene Wandelbarkeit.

Ein häufiges Problem bei diesem Vorgehen liegt darin, dass man das Werden des Publikum auf diese Weise in einer bestimmten Figuration arretiert, weil man durch qua Setup ja eine ganz bestimmte Form der Beteiligung vorschlägt. Zudem gehören die so simulierten jeweils spezifischen Foren weiterhin dem Theater. Ob das Geschehen in diesen Foren zu anderen Geschehensreihen außerhalb dieser Foren in eine bestimmte Beziehung tritt, bleibt offen. Und diese Offenheit wird schnell durch die naheliegendsten Logiken besetzt: Durch die des Individualismus, der als Erfahrung verbucht, was nicht anders verbucht werden kann, und die des Marktes, der als solcher offen für alle Arten von Transaktion ist, weil er an allen Transaktionen verdient. So kann sich die vermeintliche Vielfalt der Formen schnell als Trugschluss herausstellen.

Im Unterschied dazu kann man den Prozess des Publikum Werdens versuchsweise gleich zu Beginn vom Publikum her denken. Dann wird ‚Publikum werden‘ zu einem Synonym des szenischen Prozesses insgesamt. Ein solcher Prozess beginnt mit der Frage, welche Kollektive im Geheimen, latent, fast unsichtbar, irgendwo inmitten des gesellschaftlichen Rhizoms im Werden sind, wie ihnen auf die Spur zu kommen ist und wie man sich selbst mit ihnen verketteten, womöglich zu einem Knotenpunkt in diesem Netz werden kann. Welche Interessen, welche Wünsche, welche Wissensformen steuern diese spezifische Verkettung? Wie kann man sich ihnen zur Verfügung stellen?

Erst wenn diese Fragen beantwortet sind, geht man daran, ein Forum zu erfinden, das diesem spezifischen Kollektiv entsprechen könnte. Auch das ist oft eine sehr problematische Aufgabe, denn viele dieser Kollektive entziehen oder verweigern sich auf die eine oder andere Weise den nahe liegenden Formen von Repräsentation. Hier ist das Theater als Medium der Hybridbildung, in dem alle möglichen Register von Öffentlichkeit kombinierbar werden, wirklich herausgefordert: Es wird zu einer Toolbox, die sich dem kollektiven sozialen Forschungsprozess zur Verfügung stellt.¹

1 Und zwar zu einer ‚Toolbox‘ im besten Sinne, denn vieles spricht heute dafür, dass die Regel ‚keine neuen Präsentationsformate ohne neue Öffentlichkeiten‘ im Hinblick auf die Dinge erweitert werden muss: Neue Öffentlichkeiten und Formate sind immer auch spezifische Zusammenschlüsse mit Dingen, Medien, Körpern, Materialitäten. Doch das ist wohl ein anderes Positionspapier.