

Genuss und Kritik.

Partizipieren im Theaterpublikum

BETTINA BRANDL-RISI

Ein gelehriger Adept des Bayreuther Rezeptionsmodus, Albert Lavignac, berichtet prototypisch im kollektiven »wir« über seine Aufführungserfahrungen 1897 in Bayreuth: »Nun herrscht Totenstille im weiten Raum, jeder hält den Atem an, eine tiefe Gemütsregung bringt das Herz zum Klopfen«, um wenig später das Aufwachen aus einer Art Narkose zu beschreiben: »Wie aus einer Ekstase erwachen wir am Ende des ersten Aktes und den letzten Akkord noch im Ohr treten wir ins Freie, um etwas frische Luft zu schöpfen.«¹

Dass Wagner dem Zuschauer weit mehr zutraute, ihn nicht nur als »organisch mitwirkenden Zeugen«, sondern als »nothwendigen Mitschöpfer des Kunstwerks«² verstand, ist natürlich bekannt. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, wie sehr die Haltung der »Andacht«³ und Versenkung sich mit dem Bayreuther Stil und seiner

-
- 1 Lavignac, Albert: »Le Voyage artistique à Bayreuth« (1897), zit. nach: Barth, Herbert (Hg.), Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, in Zusammenarbeit mit Dietrich Mack und Wilhelm Rauh, München 1976, S. 89.
 - 2 Wagner, Richard: Oper und Drama, hg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 351 u. 344.
 - 3 Wagner, Richard: »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹ (1863)«, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bde, Leipzig 1871–73 (im Folgenden GSD), Bd. 6, S. 276: »So, mit frischen, leicht anzuregenden Kräften, wird ihn der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen,

Wirkungsgeschichte verbindet. Es wurde immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass u.a. Wagners Vorstellung der Aktivierung des Zuschauers ein Vorläufer jener großen Mobilmachung des Publikums war, die sowohl auf dem Theater wie auch in der neu entstehenden Theaterwissenschaft als Entdeckung des Zuschauers gefeiert wurde bis hin zur Reformulierung der Prozesse zwischen Bühne und Zuschauer-raum als Feedbackschleife durch Erika Fischer-Lichte, in der der »Gegensatz zwischen Handeln und Zuschauen kollabiert«, da der Zuschauer »als Zuschauer, d.h. als Wahrnehmender, immer auch zugleich ein Handelnder« sei, der »durch sein Tun *und* das, was ihm geschieht, auf den Verlauf der Aufführung Einfluß nimmt.«⁴

Genau dieses Moment von Handlung an der Schnittstelle von Be- wegen und Bewegtwerden interessiert mich nun insbesondere: die Publikumsdimension des Festspiels, wobei ich die Zuschauer und -hörer hier ganz prononciert in den Plural setzen möchte. Wenn sich Fest als jenes (herausgehobene) Ereignis bestimmen lässt, das sich in einer geteilten Erfahrung vollzieht und der Herstellung und Inszenierung von festlichen Gemeinschaften dient, so möchte ich der Frage nachgehen, wie eine solche Herstellung von Gemeinschaften sich in der Rahmung des Repräsentationstheaters vollzieht insbesondere als Handlungsspielraum des Publikums. Dabei interessieren mich nicht so sehr die großen Freiräume der Partizipation, die mit zahlreichen die Institution Theater aufspirenden Experimenten eröffnet wurden, sondern dasjenige, was in einer so stark regulierten Form wie dem bürgerlichen Repräsentationstheater noch in dessen aktuellen Reflexionen möglich ist, weswegen ich ausgehend von einigen Beobachtungen bei Wagner zum einen die Konvention des Applauses zwischen Synchronisierung und Widerstreit beleuchten möchte und andererseits die Frage nach Partizipation in einer speziellen Performance, dem vokal- en Synchronisierungsprojekt *Deutschland 2* der Gruppe Rimini Protokoll aus dem Jahr 2002, stellen möchte. Möglicherweise erscheint das zunächst für unser Thema als marginal, und um die Grenze

ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist. In seinem eigenen Begehren erfaßt, wird er willig folgen, und schnell wird ihm ein Verständniß aufgehen, welches ihm bisher fremd bleiben, ja unmöglich sein mußte.« (S. 166f).

- 4 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 100.

geht es ja tatsächlich in vielerlei Hinsicht, doch wäre mir daran gelegen, darin etwas sichtbar zu machen, was der Sichtbarkeit entzogen bleibt. Dass dabei kein emphatisches Verständnis von Gemeinschaft gar im Sinne der Gemeinde zum tragen kommt, sei auch schon vorab bemerkt.

Auch wenn Wagner in den unterschiedlichen Phasen seines Denkens und Arbeitens ziemlich deutlich vor Augen stand, dass das Publikum, das er wollte, nicht zu bekommen war – sei es, weil es (wie in den frühen Schriften formuliert) erst nach der Revolution existieren würde⁵ oder weil ihm (so beklagt er es etwa in »Publikum und Popularität« 1878) auch nur die ästhetische Responsivität abging, die er für unerlässlich hielt,⁶ – so war er jedoch höchst aufmerksam für die performativen Qualitäten ebendieses Publikums, sei es im Kasperltheater⁷, sei es sogar in der Oper: »Wer im Theater, die meistens schlechten Aufführungen unbeachtet lassend, sich [...] ein sehr unterhaltsames und lehrreiches Schauspiel verschaffen will, der wende der Bühne den Rücken zu und betrachte sich das Publikum [...]«. ⁸ Doch

5 Vgl. etwa Wagner, Richard: »Brief an Theodor Uhlig, 12.11.1851«, in: ders., Briefe, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hanjo Kesting, München/Zürich 1983, Bd. 4, S. 176.

6 Wagner lobt am Pariser und Wiener Publikum allerdings die Empfänglichkeit für formale Schönheit, für Melodie (so etwa die Unterbrechung des Tannhäuser-Marsches im ersten Cantabile in Paris). Vgl. Wagner, Richard: »Publikum und Popularität« (Bayreuther Blätter 1878), in: GSD, Bd. 10, S. 61–90.

7 Vgl. zu Wagners Begeisterung über das Publikum im Kasperltheater (Heidelberg 1871): »Bis um 10 Uhr und darüber standen wir gefesselt da und nahmen von den einzigen Einfällen einen förmlichen Trost mit; der deutsche Volkswitz lebt noch. Besonders ergötzlich war die Wechselwirkung des Publikums (meist Buben) und des Kasperl, sie redeten miteinander, und die kleinsten Kinder mischten sich in die Handlung.« Wagner, Cosima: »Tagebucheintrag 14.05.1871«, in: dies., Die Tagebücher 1869–1877, hg. von der Stadt Bayreuth, ediert und kommentiert von Martin Gregor Dellin und Dietrich Mack, vollständiger Text der in der Richard-Wagner-Gedenkstätte aufbewahrten Niederschrift, Bd. 1, München/Zürich 1976, S. 388.

8 Wagner: Publikum und Popularität, S. 71.

nicht als gleichschwebend gestimmte Gemeinschaft, sondern als »hete-rogene Menge« Einzelner tritt ihm dieses Publikum entgegen:

»In einer der vorzüglichsten früheren Aufführungen des ›Tristan‹ in München beobachtete ich, während des letzten Aktes, eine lebenvolle Dame mittleren Alters in vollster Verzweiflung der Gelangweiltheit sich gebärdend, während ihrem Gatten, einem graubärtigen höheren Offiziere, die Tränen der tiefsten Ergriffenheit über die Wangen flossen.«⁹

»Publikum« ist für Wagner allerdings bekanntlich ein Kampfbegriff, der in den Zürcher Schriften programmatisch gegen jene Idee des Volkes gesetzt war, die in der griechischen Polis jenseits der Trennung von ästhetischer Erfahrung und politischem Handeln auch die am Theater Teilnehmenden bezeichnete, in einer Öffentlichkeit, die ganz selbstverständlich der Kunst ihren Ort im öffentlichen Bewusstsein zuwies, in einer vollkommenen Gemeinschaft, die keinen Widerspruch zwischen Individualität und sozialem Handeln kannte.¹⁰ Als »Publikum« gilt ihm dagegen die moderne Degenerationserscheinung des Volkes unter den Bedingungen von Kunst als Industrie, die nur auf Gelderwerb und Unterhaltung zielt.¹¹ Den Begriff des Publikums als Öffentlichkeit im nichtkorrumpierten Sinn wiederzugewinnen versu-

9 Ebd., S. 72.

10 Zur Idee des Volkes vgl. etwa Wagner, Richard: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: GSD, Bd. 3, S. 42–177, hier S. 128: »Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten.« Zum Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft vgl. Wagner, Oper und Drama, S. 203: »Bewußte Individualität [...] gewinnen wir nur in der Gesellschaft [...]. Das Individuum ohne Gesellschaft ist uns als Individualität vollkommen undenkbar; denn erst im Verkehr mit anderen Individuen zeigt sich Das, worin wir unterschieden von ihnen und an uns besonders sind.« Vgl. zu Wagners Konzept von Gemeinschaft in Hinsicht auf das Polis-Konzept bei Aristoteles Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994, besonders S. 156–161; Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982, S. 64.

11 Zum Verhältnis von ›Volk‹ und ›Publikum‹ vgl. insbesondere Wagner, Richard: »Die Kunst und die Revolution«, in: GSD, Bd. 3, S. 11, 48; vgl. auch Wagner: Oper und Drama, S. 388–390.

chen die frühen Festspielkonzeptionen Wagners. Nicht überraschend allerdings der Einwand von Carl Dahlhaus gegenüber der späten Realisierung des Bühnenweihfestspiels:

»Ein *Parsifal*-Hörer aber, der sich in selbst- und weltvergessener Kontemplation in das Werk versenkt, ist ebenso mit sich allein wie Wackenroders Joseph Berglinger beim Hören von Kirchenmusik, die ihn in eine Andacht versetzt, in der ästhetische und religiöse Gefühle ineinander übergehen. Der Festcharakter, der eine Isolierung des einzelnen gegenüber dem anderen nicht duldet und zu dessen Wesen die Gemeinsamkeit derer gehört, die sich als Publikum um ein Werk versammeln, scheint aufgehoben zu sein.«¹²

Die Spannung offenzuhalten zwischen der performativen Realität des Post-Wagner-Publikums als Gemeinschaft der vereinzelt Versunkenen einerseits und der Möglichkeit einer Vergemeinschaftung im Publikum als Wiedergewinnung eines Orts der politischen Öffentlichkeit andererseits, das möchte ich probeweise in meinen Überlegungen zum Publikum versuchen, die von dieser kursorischen Wagner-Lektüre ihren Fragehorizont beziehen.

Eine kleine Präzisierung zu dem Begriff von Öffentlichkeit, der hierbei in Frage käme: Dass es sich nicht um die kritische, diskursiv operierende Öffentlichkeit im Sinne von Habermas handelt, wenn wir von den theatralen Aufführungen sprechen, in denen Publikum performativ handelt, ist evident. Doch möchte ich an der Assonanz des Öffentlichen festhalten, die im Wort »Publikum« hörbar bleibt (weswegen ich es auch gegenüber den Begriffen Zuschauer und Zuhörer eigentlich bevorzuge), eines öffentlichen Raumes, der in sich die vielfach beschworene Verwandtschaft der performativen Künste und ihrer Virtuosität zu einem Verständnis politischen Handelns birgt – eines Handelns, das die Gegenwart anderer voraussetzt und anders als die handwerkliche Arbeit kein Produkt herstellt, seinen Zweck in sich selbst hat und im Vollzug aufgeht (so Hannah Arendt über die griechische Polis).¹³

12 Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners ›Bühnenfestspiel‹. Revolutionsfest und Kunstreligion«, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hg.), *Das Fest* (= Poetik und Hermeneutik, Band 14), München 1989, S. 592–609, hier S. 597.

13 Vgl. Arendt, Hannah: »Freiheit und Politik« (1958), in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, hg. von

Was nun den Begriff der Gemeinschaft anbelangt, der im Rahmen dieser Überlegungen schon mehrfach fiel, so möchte ich gleich vorausschicken, dass er eigentlich besser durch den oben skizzierten des Publikums und der Partizipation zu ersetzen wäre. Ein derart voraussetzungsreiches Konzept wie das der Gemeinschaft, dessen politiktheoretische Implikationen und dessen historische chamäleonhafte Karriere vom aristotelischen Polis-Konzept, politischen Ursprungsphantasien über religiöse Zusammenhänge bis hin zu rassistischen Konzepten des 20. Jahrhunderts reichen, lässt sich ohne weitreichende Standortbestimmungen eigentlich gar nicht legitimieren. Wenn ich nun doch den Begriff der Gemeinschaft nicht ganz aus meinem Vokabular gestrichen habe, meint er nicht viel mehr als eine Form von Kollektiv, die als temporäre Zusammenkunft von Individuen gedacht ist, die keine Einheit konstituieren, keine Institution oder ähnliches, also ein eher funktional gedachtes, nicht emphatisches Konzept.

Partizipation, so wie ich sie hier verstehen möchte, soll nicht bereits vorab ein Modus des Politischen oder des Ästhetischen sein, sondern

»erfasst das Verhalten von Individuen oder Kollektiven am Schnittpunkt von Passivität und Aktivität, Bewegtwerden und Bewegen. Partizipieren heißt nicht notwendig, Mitglied einer Gruppe oder Institution zu sein. Zu Partizipation kommt es, wo ein Akteur den Eindruck hat, dass sein eigenes Erleben, Erfahren und Handeln sich in einer ›realen‹ oder ›virtuellen‹ Nähe zu dem anderen vollzieht. [...] Wie entstehen flüchtige Kollektive des (Re-)Agierens? Und wo sind die Grenzen solcher Kollektive, die dafür sorgen, dass Individuen sich ausgeschlossen fühlen oder Partizipation verweigern?«¹⁴

Der Unterschied zwischen Immersion und Partizipation wäre dann genau darin zu sehen, dass Immersion keine Distanz zulässt, Partizipation dagegen eine Freiheit der Entscheidung impliziert.

Nun könnte man fragen: Wie äußert sich gelingende/zustimmende Teilhabe, die nicht nur als individuelles Erleben, sondern als kollekti-

Ursula Ludz, München ²2000, S. 201–226, hier S. 206f. Arendt selbst stellt in diesem Zusammenhang die Analogie zu virtuellen Künstlern her.

14 Programmpapier der gleichnamigen Arbeitsgruppe im SFB »Kulturen des Performativen«, unter: http://www.sfb-performativ.de/seiten/text_schwerpunkt3.html (letzter Zugriff am 16.02.2011).

ver Prozess öffentlich wahrnehmbar wird: in verbaler Anerkennung, gestischer/stimmlicher Akklamation, Begeisterung, in einem Effekt von Immersion, stummer Responsivität, als aktive Partizipation? Als stilles, staunendes Sitzen oder johlende, trampelnde Bewegung? In Passivität (Interpassivität), in Re-Agieren, in Mit-Agieren?

Applaus ist eine kollektive Geste. Versuchen Sie einmal, als Einzelner oder Einzelne jemandem zu applaudieren, es wird eher sein wie ein Zitat von Applaus, und Sie werden es nicht lange durchhalten. Applaus dagegen funktioniert in der Gruppe, und er funktioniert kollektivierend. Er ist eine Handlung, die immer auch schon eine Reaktion ist, die ihrerseits zu Reaktionen aufruft.

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich Klatschen zur präferierten performativ gestischen Realisierung von affirmierender Teilhabe an Aufführungen der performativen Künste. Daneben gab es aber (und gibt es eingeschränkt weiterhin) das Herausrufen, Da Capo-Rufe, Zischen, Husten, Pochen, Trampeln, Pfeifen, Zwischenrufe während der Aufführung.¹⁵

Publikum sein als Geschichte des konzentrierten Zuhörens und Zuschauens, insofern die Bühnenaktion gemeint ist, ist ja bekanntlich eine recht kurze Geschichte. Das, was wir als Rezeptionshaltung der Stille und Bewegungslosigkeit kennen, kann als Erfindung des 19. Jahrhunderts (oder präziser: des späten 18. Jahrhunderts in Wien) gelten, die sich jedoch noch lange nicht völlig durchsetzte, vielmehr blieb eine Art von gleichschwebender Aufmerksamkeit für Gesprächspartner, interessante Gäste und Aktionen auf Bühne oder Podium bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eher die Regel denn die Ausnahme. Peter Szendy hat das neue Ritual des bürgerlichen Konzertbesuchs als Erfahrung des Hörens und Sehens in einer signifikanten Doppelung beschrieben: das Hören als Zuhören dessen, was performt wird, aber auch des Zusehens, wie andere (und man selbst) zuhören (oder ihnen zuhören, wie sie zuhören). Diese kulturelle Disposition des Hörens geht einher mit der Etablierung eines öffentlichen Konzertwesens, der Konzertkritik und musikalischen Presse. Aufmerksames Hören entsteht, so Szendy, als Interiorisierung von kritischen Stimmen (Kompo-

15 Vgl. Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M. 2008, S. 363.

nist, Enthusiasten, Kritiker, Claqueure): als Erfahrung widerstreitender Stimmen (*polémologie*), die sich unseres inneren Ohres bemächtigen.¹⁶

Wenn ich die historische Publikumsconfiguration, die sich mit dem Namen der Claque der Pariser Oper verbindet, hier in Erinnerung rufen möchte, so geschieht dies nicht unter den Auspizien der Wagnerschen Verdikte gegen die Kommerzialisierung des Theaterbetriebs, für die ihm gerade Paris das Sinnbild war (und insbesondere die berufsmäßigen Applaudere waren ihm naturgemäß ein Graus), sondern um in Erinnerung zu rufen, dass die Claque als Symptom einer Kultur der performativen Aushandlung von Aufführungen (sei es Triumph oder Fiasko) durch das Publikum gelesen werden kann.¹⁷

Die Claque wurde schon in den zeitgenössischen Dokumenten als Extremfall des aktiven Publikums adressiert, das eine Performance in der Performance macht¹⁸ und in dieser Verstärkungsfunktion damit die Wirkung einer Aufführung allererst ermöglicht. In Hector Berlioz' Satire liest sich das so: »Ja doch, man applaudiert; aber wie! wie schlecht kommt das heraus! Das Publikum hat guten Willen, aber keine Ausbildung, kein Ensemble, und deshalb kommt keine Wirkung zustan-

16 Szendy, Peter: »L'art de la claque ou: S'écouter écouter au concert«, in: Escal, Françoise (Hg.), *Le concert*, Paris 2000, S. 91–110, hier S. 110. Vgl. auch ders., *Listen. A History of our Ears*, aus dem Französischen übertragen von Charlotte Mandell, New York 2008.

17 Etwas ausführlicher über die Frage von Applausgesten in Hinblick auf die Claque habe ich an anderer Stelle gehandelt. Vgl. Brandl-Risi, Bettina: »Applaus: Die Gesten des Virtuosen«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung und Praxis*, München 2010, S. 266–280.

18 Ein naheliegendes Beispiel wäre der Theaterskandal um die Pariser *Tannhäuser*-Aufführung 1861, die als Paradebeispiel für eine Aufhebung der Trennung von Akteuren und Zuschauern im Sinne der Ästhetik des Performativen von Robert Sollich analysiert wurde und bei der die Organisation von Applaus bzw. Ablehnung (wenn auch unter Ausschluss der Claque) eine wesentliche Rolle spielt. Vgl. Sollich, Robert: »Theater als Skandal. Einige Fußnoten zu einer Ästhetik des Performativen«, in: Christel Weiler/Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.), *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 101–115.

de.«¹⁹ Nichts als »feurige Dilettanten« seien den Claqueuren diejenigen, die »gedankenlos und ohne P r o b e in ihre Reihen kommen und applaudieren.«²⁰ Die Wertschätzung ihrer Performance bemisst sich auch daran, dass der *chef de claue* der Pariser Opéra, Auguste Levasseur, in den 1830er Jahren von der Direktion ein höheres Gehalt als die Gesangsstars bekam. Clagues waren übliche Erscheinungen im Konzertwesen, jedoch nirgends derart erfolgreich und andauernd institutionalisiert wie an der Pariser Opéra als Dauereinrichtung zwischen Publikum und Personal,²¹ abgesichert durch Verträge mit den Sängern und der Direktion, mit einem Umfang von bis zu 100 Akteuren für eine Premiere, die strategisch im Zuschauerraum platziert wurden und von Levasseur dirigiert mit einer Strategie, die der *chef de claue* gemäß Libretto-Studium, Probenbesuchen, Gesprächen mit Direktion, Sängern, Assistenten festlegte und zu einer Gesamtwirkung orchestrierte. Neben den *tapageurs* (heftige Klatscher) gab es u.a. die *connaisseurs* (beifällig murmeln, auf teuren Sitzen, Verse auswendig wissen, Kommentare), *rieurs* (Lacher), *chatouilleurs* (die Nachbarn unterhalten und positiv stimmen durch Schnupftabak, Bonbons, Theaterzettel, lustige Unterhaltung), die *pleureuses* (Weinende, meistens Frauen), die *chauffeurs* (vor Theaterzetteln in Entzücken ausbrechen und das Stück anpreisen, an öffentlichen Orten werbewirksam agieren) und natürlich die *bisseurs* (Da-capo-Rufer).

In der Ausdifferenzierung von Funktionen der Akklamation oder Ablehnung, die das professionalisierte Publikum der Claque auszeichnete, wird das diffizile Geflecht von Haltungen, Aufteilungen und Dynamiken sichtbar, das zuallererst diesen eigenartigen Singular »Publikum« konstituiert als vielfach geteilte Gemeinschaft. Eine Gemeinschaft, deren Bindemittel die Synchronisierung in der Geste des Klatschens ist (und somit in dieser sehr reduzierten Bewegung eine Gemeinschaft in Bewegung herstellt), eine Geste, die ihrerseits von der Claque als Steuerungsinstrument verstärkt, gelenkt und vereinheitlicht werden kann, so dass sich zuletzt durch den Prozess des Applaudierens

19 Berlioz, Hector: Abendunterhaltungen im Orchester, aus dem Französischen übertragen von Elly Ellès, Leipzig 1909, S. 109.

20 Ebd., S. 98f.

21 Vgl. zum Folgenden Walter, Michael: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 332f.

eine zunächst unentschieden aufgenommene Aufführung wie ein großer Erfolg anzufühlen beginnt.

Aufschlussreich wird nun ein Rückgriff auf jene Dialektik von Regelmäßigkeit und Exzess, die die Umwertung des Körpereinsatzes in den Festkonzepten des 19. Jahrhunderts markiert. Der Prozess der zunehmenden Ausschaltung des Körpers und der Körperlichkeit aus den Festkonzepten des Bürgertums entspricht dessen Ausschaltung aus dem Aktionsradius des Publikums, insbesondere, indem Aufstehen und Herumgehen sowie Essen untersagt und Körpergeräusche wie Husten versucht wurden zu unterbinden.²² Die Entladung der Körperlichkeit, die Regeln überschreitet, reduziert sich zunehmend auf die Geste der klatschenden Hände, allenfalls begleitet von stimmlichen Äußerungen, deren Angemessenheit (der richtige Zeitpunkt) zudem aus dem Verlauf der Aufführung herausgedrängt wird und an den Rand, den Umschlagspunkt zwischen Aufführung und Nicht-Aufführung, positioniert wird: als Schlussapplaus. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts beginnt sich die Sitte zu verbreiten, Künstlern nach Ende der Aufführung mit Applaus zu danken. In unseren Theater- und Konzertritualen wurde der Rand der Performance der Umschlagspunkt der kollektiv zur Schau gestellten Aufmerksamkeit in die individuelle Antwort des Zuschauers und -hörers, die individuell geäußert jedoch gleich wieder kollektivierend funktioniert: Der Applaus gilt den Performern, die gerade nicht mehr performen und doch noch nicht ganz

22 Ein spätes wiederum Bayreuther Beispiel für diese Haltung findet sich in Igor Strawinskys Bericht über sein Unbehagen im *Parsifal* 1912, der zunächst nur die körperliche Depravierung wahrnimmt: »Eine Fanfare erteilt das Zeichen zur Andacht, und die Zeremonie nahm ihren Anfang. Ich kroch ganz zusammen und rührte mich nicht. Nach einer Viertelstunde hielt ich es nicht mehr aus; meine Gliedmaßen waren mir eingeschlafen, ich musste eine andere Stellung einnehmen. Krach – schon geht's los! Mein Stuhl macht ein Geräusch, das mir hundert wütende Blicke einbringt. Ich krieche noch einmal ganz in mich zusammen, denke aber dabei nur noch an eines, nämlich an das Ende des Aktes, das meinen Qualen Einhalt gebieten wird. Schließlich kommt die Pause, und ich werde durch ein paar Würstchen und ein Bier belohnt. Kaum habe ich mir eine Zigarette angezündet, da ruft mich die Fanfare schon wieder zur Andacht auf.« Strawinsky, Igor: *Leben und Werk*, Zürich 1957, zit. nach: Barth: *Festspielhügel*, S. 116.

aus dem Performen ausgestiegen sind, den Glanz und den Schatten der Rolle und der Leistung gewissermaßen noch hinter sich habend. Für die Dogmatisierung dieser Praxis sei exemplarisch Romain Rolland in einem Brief 1891 aus Bayreuth angeführt:

»Ihr wisst, dass es in Bayreuth streng verboten ist, Beifall zu klatschen, außer am Ende der Vorstellung, und selbst dann ist es den Schauspielern verboten, sich vor dem Publikum zu verneigen. Man gestattet lediglich, dass der Vorhang sich noch einmal öffnet (denn hier öffnet man ihn, man hebt ihn nicht), das heißt, die Toten bleiben Tote, und die Helden bleiben Helden und werden nicht wieder zu Schauspielern.«²³

Es gab (und gibt heute noch in gewissen Rahmen, wie beispielsweise dem klassischen Ballett) den Applaus und die Bravo-Rufe, die dem Moment und der einzelnen Schwierigkeit oder Schönheit gelten: nach der erwarteten Bravour-Arie in einer Belcanto-Oper, während der 32 *fouettés* der klassischen Ballerina. Selbst Wagner pflegte, so überliefert durch Felix Weingartner, in seine Lieblingsstelle in der Blumenmädchen-Szene des 2. Aufzugs *Parsifal* hinein aus seiner Loge »Bravo« zu rufen.²⁴ Und auch von Saint-Saëns können wir über den »Walkürenritt« 1876 von einem noch wirksamen Rezeptionsverhalten lernen: »Trotzdem der Meister sich Beifallsbezeugungen verboten hatte, erhoben sich laute Rufe in dem Zuschauerraum; es wird einem

23 Rolland, Romain: Brief an seine Mutter, 22./23. Juli 1891 (abgedruckt in: Schweizerische Musikzeitung Juli 1951), zit. nach Barth, Festspielhügel, S. 78. Dass in der Bayreuther Aufführungspraxis die Illusionierung des Publikums, das Verschwinden des Darstellerkörpers hinter seiner Figur, noch über das Ende der Aufführung hinaus zu perpetuieren versucht wurde, bedürfte einer längeren Diskussion. Der zugestandene Applaus und der sich wieder öffnende Vorhang machen jedoch auf die Schwellenfunktion dieses Moments am Rande der Performance als eines prekären umso mehr aufmerksam.

24 Weingartner, Felix: »Erinnerungen an die ›Parsifal‹-Aufführungen 1882«, in: ders., Lebenserinnerungen, Wien/Leipzig 1923, zit. nach: Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.), Richard Wagner: *Parsifal*. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 131.

schwer, bei einer solchen Szene ruhig zu bleiben.«²⁵ Doch auf breiter Front durchgesetzt hat sich eben der randständige Ort des Applauses am Ende der Aufführung.

Wie steht es nun aber mit der Partizipation im nur am Schluss applaudierenden Publikum? Die kollektive Aufmerksamkeit des Bayreuther Publikums, die selbst ein Husten mit strengen Blicken der Sitznachbarn und Zischen ahndet, ist eine Form von Kollektivität, die gleichzeitig eine »public solitude«, eine öffentliche Einsamkeit im Sinne von Herbert Blau impliziert,²⁶ die den Einzelnen als Einzelnen in der Dunkelheit des Zuschauerraums noch schärfer herauspräpariert. Was geschieht, wenn nun am Rand der Aufführung der Einzelne aus dem Dunkel wieder ins Licht rückt, seine Reaktion und Aktion eingefordert wird, sein Applaus, der in der multiplizierten und sich potenzierenden Klanggestalt des Klatschens wiederum eine so kollektive Handlungsweise ist oder werden kann, dass unisono-Klatschen, womöglich im selben Takt, wie ein bitterer Widerhall totalitärer Parteiveranstaltungen an unser Ohr zurückschlägt? Und gleichzeitig impliziert Applaus ja immer auch dessen andere Seite, die Ablehnung, und auch in diesem Widerstreit – so lernen wir von den Auseinandersetzungen des Publikums im 19. Jahrhundert, die im institutionalisierten Widerstreit von Claque und Gegenclaque wiederum nur ihre augenfälligste Inkarnation finden – konstituiert sich Publikum in diesem merkwürdigen singularischen Sinn.

Aus ritualtheoretischer Perspektive betont Klaus-Peter Köpping in seinen Überlegungen zum Fest insbesondere dessen paradoxe Struktur, die sich etwa in den zusammenfallenden Verhaltensmustern von »Andacht und Ausgelassenheit« realisiere.²⁷ Mein Vorschlag wäre, diese Paradoxie in Anschlag zu bringen, um Publikumsverhalten im Ereignis der Aufführung zu beschreiben.

25 Saint-Saëns, Camille: »Bayreuth und »Der Ring des Nibelungen«« (1876), in: ders., *Harmonie und Melodie*, Berlin 1905, zit. nach: Barth, *Festspielhügel*, S. 47.

26 Blau, Herbert: *The Audience*, Baltimore 1990, S. 257. Vgl. auch Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturalanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a.M. 1999, S. 199.

27 Köpping, Klaus-Peter: »Fest«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065, hier S. 1048.

Ein Ritual, folgt man den Erkenntnissen der Ritualtheorie, schließt grundsätzlich Kritik aus, also gibt es für ein Ritual vermutlich keinen Applaus, für Theater dagegen schon. Wenn es andererseits angebracht erscheint, das ritualaffine Festkonzept im Angesicht eines Theaters zu erhalten, das so stark wie eben bei Wagner auf die Festförmigkeit seiner Aufführungen aus ist, könnte man vielleicht formulieren: Die Abdrängung des Applauses an den Rand der Aufführungen unterstreicht ihren Festcharakter und schafft ihrerseits ein neues ritualähnliches Verhalten, nämlich den Schlussapplaus, der nun (eher im volksfesthaften Sinn) den Festcharakter zwischen Regelmäßigkeit und Exzess noch einmal intensiviert: Hier hat der Exzess sein Spielfeld, und es ist auffällig, dass es kaum irgendwo soviel und so intensiven Applaus ebenso wie Ablehnung gibt wie in Bayreuth – die 90 Minuten Schlussapplaus für die letzte Aufführung von Patrice Chéreaus *Götterdämmerung*-Inszenierung 1980 sind Legende. Noch den legendären Applaus-Bann nach dem 1. Aufzug *Parsifal* könnte man in diese paradoxe Struktur einschreiben: Eine Gemeinschaft (der Wissenden) stellt sich auch in diesem Moment her, in dem der per Reglement untersagte Applaus, der entgegen den allgemeinen Theaterregeln unterdrückt werden muss, einen Applausstau produziert, der sich dann umso heftiger am Ende der Vorstellung entlädt. Vielleicht gar nicht in erster Linie Andacht, sondern primär kollektives Nicht-Klatschen konstituiert hier eine temporäre Gemeinschaft als Publikum, das sich selbst in diesem Moment – vergeblich – zum Verschwinden zu bringen versucht.²⁸

RIMINI PROTOKOLL: *DEUTSCHLAND 2*

Diesem etwas umfangreicheren Versuch, ein historisch eingeführtes eher unemphatisches Konzept von Gemeinschaft und Partizipation im Theaterapplaus nachzuzeichnen, das sich insbesondere durch Synchronisierung bzw. rhythmische Differenzierung herstellt, sollen nun einige Bemerkungen zu einem aktuellen Performanceprojekt an die Seite gestellt werden. Dieses, so meine These, setzt Partizipationsstrategien

28 Zur Frage der Regulierung des Applauses in den Aufführungen des *Parsifal* 1882 und noch 1969 vgl. die abgedruckten Dokumente in: Csampa/Holland: *Parsifal*, S. 242f.

ein, um performativ vokal so etwas wie eine nicht-hierarchische Herstellung einer flüchtigen Gemeinschaft in der Synchronisierung zu erproben, die die Rahmung des Theaters sehr wörtlich nimmt und dabei das Thema der Repräsentation zwischen Bühne und Politik hin und her spielt.

Deutschland 2. Berlin Back Up (2002) des deutsch-schweizerischen Performance-Kollektivs Rimini Protokoll ist keine Aktion im Sinne von Joseph Beuys oder Christoph Schlingensief; es hat ganz und gar keine offene Form, die sich improvisatorisch aus einem kollektiven Handeln ergeben würde. Partizipation funktioniert auch hier innerhalb eines definierten Systems von Theatralität, einer einmaligen Performance innerhalb eines Theaterfestivals (»Theater der Welt« 2002). Nach dem erfolgten Umzug des Bundestags nach Berlin wurden ca. 200 Bonner Bürger, allesamt keine Schauspieler, aber viele in irgendeiner Weise professionell dem damals schon aufgegebenen Bonner Parlament verbunden, eingeladen, in Bonn eine komplette Berliner Bundestagsdebatte mitzusprechen, ein Live-Reenactment aufzuführen, das per Live-Übertragung aus dem Berliner Reichstag den Mitwirkenden über Kopfhörer die Stimmen ihrer (parlamentarischen) Vertreter zu hören gab, die sie sich im Moment des Nachsprechens performativ zurückholten, wiederaneigneten. Die Idee des Repräsentanten in unserer repräsentativen Demokratie wie des repräsentierenden Schauspielers wurde damit gleichermaßen ins Schwimmen gebracht. 16 Stunden lang synchronisierten die Bonner Bürger die Berliner Vertreter inklusive des Applauses und der Abstimmungsprozeduren, mit der charakteristischen Differenz, Verschiebung und Defizienz, die Live-Synchronisierung insbesondere für ungeübte Sprecher mit sich bringt.

Publikum erscheint dabei in mehrfacher Weise: diejenigen, die im Berliner Reichstag auf der Zuschauertribüne die Debatte verfolgen; diejenigen vor dem heimischen Fernsehapparat, die der Live-Übertragung der Debatte via Phoenix folgen; jenes mediale Dispositiv und jene medialisierte Form des Publikums wird nun aufgegriffen und bildet die Grundlage für das Setting von *Deutschland 2*, denn die Partizipierenden in Bonn sind ja nicht nur Doubles der politischen Akteure in Berlin, sondern den größten Teil der Performance (immerhin 16 Stunden) als Zuhörende/Zusehende Doubles jener Abgeordneten, die auch in Berlin überwiegend als Zuhörende/Zusehende in Erscheinung treten, die jeweils auf einen Redner in Aufmerksamkeit oder Abgelenktheit bezogen sind. – Das Modell der öffentlichen politischen

Rede und der politischen Öffentlichkeit ist ja aber auch gar nicht viel mehr als der Raum und die öffentliche Aufmerksamkeit der Vielen für das Sprechen der Einzelnen, die sich gegenseitig das Wort übergeben. – Dazu addiert sich dann dasjenige Publikum in Bonn als die bekannten (auf einer weiteren Tribüne sistierten) Theaterzuschauer, die noch eine weitere Publikumssituation dieser Verschachtelung von Publikum hinzufügen, und damit letztlich die Frage nach dem Publikum an uns, als Publikum, zurückspielen. Nun tut mein Reden/Schreiben-Über sein übriges, das *Sie* adressierend die Frage der Partizipation in einer weiteren medialen und temporalen Verschiebung über das Live-Event hinaus öffnet.

Doch noch einmal zurück zur Konstruktion der Situation und zum Ablauf der Performance: Es handelt sich, wie man sieht, um ein sehr strenges Setting, eine strenge Regel der Synchronisierung, deren Art und Weise der Erfüllung jedoch nicht vorgegeben wurde und die in der Qualität der Ausführung nicht sanktioniert wurde. Denn es blieb den Sprechern überlassen, ob sie Form und Rhythmus der Berliner Redebeiträge reproduzierten und damit gleichsam als Bauchredner fungierten, oder zu verstehen versuchten, was sie zu sprechen hatten, dabei aber Differenz und Nicht-Identität hörbar machten im Zögern und Stottern, im Sinn-Suchen den Sinn vokal gleichsam verdeckend durch kaum mehr als phonetischen Lärm. Wenn ich dennoch von einer Geste der Ermächtigung sprechen möchte, die in dieser Performance am Werk war, dann in dem Sinne, dass gerade in der strengen Form und der Differenz, die permanent hörbar wurde, eben die Frage nach der Sichtbarkeit und der Hörbarkeit beständig aufgeworfen wurde, die Frage nach der Legitimität des Ortes und der Akteure des politischen Handelns.

Der Begriff des Politischen, so wie ihn Jacques Rancière formuliert, meint die Aufteilung der Gemeinschaft in »jene, die am Raum der politischen Sichtbarkeit teilhaben, weil sie über den *logos* verfügen, und jene anderen, die nicht daran teilhaben, weil sie nicht über ihn verfügen«. Politik hat als Voraussetzung Gleichheit im Sinne der »Ermöglichung der Gegenüberstellung zweier Stimmen sowie zweier Aufteilungen der gemeinsamen Welt«. ²⁹ Politik entstehe dort, wo diese

29 Muhle, Maria: »Einleitung«, in: Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008, S. 7–19, hier S. 10.

Gegenüberstellung, der Dissens passiert: »Politik existiert dort, wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteilslosen gestört wird.«³⁰

Die Art von Partizipation, die *Deutschland 2* ermöglicht (und dies gilt in ähnlicher Weise für die 200 Bonner Bürger wie auch für das zweite (Theater-)Publikum, das dieser Performance beiwohnen konnte), ist – folgt man Rancières Argument, und mir ist bewusst, dass ich ihn hier einerseits sehr wörtlich, andererseits aber fast metaphorisch abschwächend verwende – keine vereinheitlichende, harmonisierende, sondern eine, die Konflikt einschließt, Dissens und Stolpern in Rechnung stellt. Die Gemeinschaften und die Öffentlichkeiten, die *Deutschland 2* aufruft, sind nicht nur gedoppelt, sondern mehrfach geteilt, fügen sich nicht zu einer homogenen Figur. Gleichermäßen ist Distanz nicht der einzige Modus des Sich-Verhaltens in diesem Polit-Karaoke, es gibt schließlich auch diejenigen Mitspieler, die nicht beobachtend und in Frage stellend stolpern, sondern gerne so perfekt wie möglich reproduzieren möchten, was sie hören.

Applaus ebenso wie Live-Synchronisation, und das ist mir wichtig noch einmal deutlich zu markieren, haben merkwürdigerweise ein Doppeltes von Affirmation und Differenz, von Sich-Hingeben an das Genießen und Gelingen und gleichermaßen ein Potential zur Kritik. Sie entziehen sich damit einer allzu leichten Zuschreibung, inwiefern Partizipation ermächtigend und scheinbar weniger progressive Publikumsbeteiligungen nur sedierend wirken.

Die Frage bleibt natürlich, zuletzt, an *uns*: Welches Publikum sind wir? Welches Publikum möchten wir sein? Und in welchem Publikum möchte ich welchen Anteil haben?

30 Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002, S. 132.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt, Hannah: »Freiheit und Politik«, in: dies., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, hg. v. Ursula Ludz, München 2000, S. 201–226.
- Barth, Herbert (Hg.): Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, in Zusammenarbeit mit Dietrich Mack und Wilhelm Rauh, München 1976.
- Berlioz, Hector: Abendunterhaltungen im Orchester, aus dem Französischen übertragen von Elly Ellès, Leipzig 1909.
- Bernbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994.
- Blau, Herbert: The Audience, Baltimore 1990.
- Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982.
- Brandl-Risi, Bettina: »Applaus: Die Gesten des Virtuosen«, in: Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Gesten. Inszenierung, Ausführung und Praxis, München 2010, S. 266–280.
- Csampa, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Richard Wagner: *Parsifal*. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek bei Hamburg 1984.
- Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners »Bühnenfestspiel«. Revolutionsfest und Kunstreligion«, in: Walter Haug/Rainer Warning (Hg.), Das Fest (= Poetik und Hermeneutik, Band 14), München 1989, S. 592–609.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004.
- Köpping, Klaus-Peter: »Fest«, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065.
- Muhle, Maria: »Einleitung«, in: Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2008, S. 7–19.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt a.M. 1999.
- Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M. 2008.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie, übers. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M. 2002.

- Sollich, Robert: »Theater als Skandal. Einige Fußnoten zu einer Ästhetik des Performativen«, in: Christel Weiler/Jens Roselt/Clemens Risi (Hg.), *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 101–115.
- Szendy, Peter: »L’art de la claque ou: S’écouter écouter au concert«, in: Françoise Escal (Hg.), *Le concert*, Paris 2000, S. 91–110.
- Szendy, Peter: *Listen. A History of our Ears*, aus dem Französischen übertragen von Charlotte Mandell, New York 2008.
- Wagner, Cosima: »Tagebucheintrag 14.05.1871«, in: dies., *Die Tagebücher 1869–1877*, hg. v. der Stadt Bayreuth, ediert und kommentiert von Martin Gregor Dellin und Dietrich Mack, vollständiger Text der in der Richard-Wagner-Gedenkstätte aufbewahrten Niederschrift, Bd. 1, München/Zürich 1976.
- Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig 1871–73.
- Wagner, Richard: »Brief an Theodor Uhlig, 12.11.1851«, in: ders., *Briefe*, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Hanjo Kesting, München/Zürich 1983, Bd. 4, S. 176.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*, hg. und kommentiert v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984.
- Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.