

Kai van Eikels

Publikum von unten Skizze für ein Denkmal

1.

Gesetzt den Fall, jemand ginge ans Werk, dem Publikum ein Denkmal zu machen. Wie das Resultat wohl aussehen könnte?

2.

Wer nach einem *Bild* des Publikums googelt, findet Reihen von Köpfen, je nach Veranstaltungstyp hinter hochgerissenen Armen halb verschwindend oder auf vorge-schobenen Schultern sitzend zwischen Polster sortiert. Das Publikum, sagen diese Ansichten, ist entweder die kollektive Instanz der begeisterten Reaktion oder die einer dezent verrenkten, sich im allgemeinen Zugekehrtsein einzeln unterschiedlich hin und her wendenden, von vorn betrachtet ziemlich bedrohlichen Ruhe: dort vor Entertainmentspektakel; dort vor Bühnenkunst.

Das ruhig gestellte bürgerliche Theaterpublikum gibt der bildenden Kunst, die sich um seinen Nachruhm kümmern will, Schwierigkeiten auf. Solange die Leute sich in Opern- und Schauspielhaus zu sozialen Veranstaltungen einfinden, bei der sie als Zuschauer zugleich Akteure sind, greifen die Konventionen repräsentativer oder humoristischer Gesellschaftsdarstellung. Man kann Ausschnitte aus dem Publikum zeichnen, malen, stechen wie ein arrangiertes höfisches Tableau oder wie eine derbe volkstümliche Szene. Als im späten 18. Jahrhundert das ästhetische Regime die performativen Künste erfasst, verändert dies jedoch das Wesen des Publikums. Die Behauptung, im Erfahren und Beurteilen von Kunst komme ein Subjektives zum Zuge, das sich aus dem Korsett gesellschaftlicher Normen löst und im Zustand dieser Gelöstheit eine andere, freiere, womöglich schönere Geselligkeit anstimmt, führt dazu, dass die Institution Theater die Menge im Saal in eine Gemeinschaft von Subjekten ästhetischer Wahrnehmung zu verwandeln sucht. Das geschieht mittels einer teils polizeilich unterstützten Disziplinierung, die Interaktionen zwischen Zuschauern unterbindet oder ins Unmerkliche drosselt. Kommen und Gehen, Essen und Trinken, Konversation, Selbstpräsentation, Gruppenbildung und -umbildung, all die Verflechtungen des Politischen, Ökonomischen, Eroti-

schen, die das Leben im Publikum bspw. der Shakespearezeit charakterisierten, müssen einer Haltung fokussierter Hingabe weichen, die den Einzelnen auf ein nun mit Werkstatus versehenes Bühnengeschehen ausrichtet – und erst in dieser Beziehung zum Werk, zu dem eigentlich Zeitentobenen, das die Vorstellung je und je in die befristete Dauer eines Miterlebens einsenkt, finden diese vielen Einzelnen erneut zueinander. Das Publikum ist das, was sich auf einem solchen Umweg durch etwas anderes als Zusammenleben gefunden haben wird. Dieselben Menschen, aber anders zusammen. So jedenfalls das Ideal.

So vehement man im 18. und 19. Jahrhundert die Leute dazu anhält, die Regeln zur Befreiung ihrer Subjektivität zu verinnerlichen, einander wechselseitig und ein jeder sich selbst auf deren Einhaltung zu überwachen, kehrt das Soziale doch hartnäckig in den Saal zurück. Dieses Rückkehren hält bildnerische Darstellung fest: Albert Guillaume lässt zwei zu spät kommende Zuschauer sich durch die Enge des Rangs zwängen, was bei einigen ihrer pünktlichen Zeitgenossen wütenden Protest provoziert, während andere blasiert unbeeindruckt an ihnen vorbeischaun, in trübe Unzufriedenheit versunken vor sich hinstarren, die Augen ans Opernglas klemmen.¹ Bei Honoré Daumier schieben grobleckige braune Herren ihre Oberkörper in einer Loge zusammen, als sei ihr Fleisch und Kleid bloß eine weichere Ausstülpung von Balkon und Gestühl.² In der Hochphase des bürgerlichen Theaters ist der Zuschauer, der auffällt (weil er aus dem Publikum herausfällt), eine satirische Figur; seine bloße Sichtbarkeit spottet dem Anspruch des Schauspiels auf ästhetische Dignität. Die einzige Chance für Stift und Pinsel, Körper im Zustand des guten Zuschauens, des ästhetischen Erfahrens zu zeigen, besteht darin, sie mit der Architektur zu verwischen. Zusammen mit Holzpanelen und Stoffbespannungen, Ornamenten und Schatten werden sie zu einer großen, klar-obskuren Resonanz.

3.

So oder so verwehrt die Tradition Bildern den Status des Denkmals. Um sämtlichen Bürgern und Bürgerinnen mitzuteilen, dass sie als Träger des Gedächtnisses in Frage kommen, soll das Denkmal an Orten präsent sein, die der symbolisch-imaginären Topographie für öffentlich gelten. Es braucht daher Eigenschaften, die am ehesten Skulpturen haben: Muss wetterfest sein. Entweder frei stehen oder mit der raueren, ungleichmäßig beleuchteten Außenwand eines Gebäudes vorliebnehmen. Angriffen standhalten, zur Not gereinigt und repariert werden können.

Außerdem insistiert die Idee eines von bildender Kunst gelenkten Erinnerens darauf, jemand, dessen Taten man dem ganzen Volk zum Andenken aufgibt, habe wirklich gelebt, mit einem sterblichen Körper, der das Gerühmte wirklich getan hat. Das Bild fördert eher Zweifel, ob es sich bei dem, was es darstellt, nicht ebenfalls um etwas Imaginiertes handelt, um jene „Facta ficta“, die Nietzsche zufolge das einzige sind, das in der Geschichte zu Wirkung gelangt.³ Die Dreidimensionalität

der Plastik, die Solidität des Materials und das Organische seines Verwitterns versichern, dass in der Vergangenheit schon einmal Materie da war, Fleisch, das einen Ort in Zeit und Raum einnahm und in dem nun erarbeiteten Gebilde eher metonymisiert als metaphorisiert wird: Die Skulptur *ersetzt* ein Stück weit das, worauf sie zeichenhaft verweist. Ihre materielle Präsenz zeigt im schlechthin Abwesenden, aus dem Sprach- und Bildzeichen ihr Bedeuten beziehen, ein *mittlerweile* Abwesendes vor. Indem sie die skulpturale Darstellung verlebendigt, bezeugt meine Einbildungskraft dem ehemals Lebenden oder Durchlebten Respekt, als hätte es mit diesem Klotz einen Rest von sich selbst hinterlassen oder kurz vor dem Ableben noch einem Hybrid aus Grabstein und Nachfolger seine Zustimmung erteilt.⁴

Wie bekäme man ein solches ausgedehntes Objekt hin, in dem das Publikum sich repräsentiert finden dürfte und zugleich ersetzt, in der Wirklichkeit seines Zugewesenen gewürdigt?

4.

Was etwa, wenn die künstlerische Gestaltungsfähigkeit eine Menge empirisch verbürgter, bspw. fotografierter oder namentlich erfasster und im Nachhinein recherchierter Personen im Zuschauerraum eines Theaters zum Vorbild nimmt, wo am XX.XX.XXXX eine Aufführung von XXXXX in der Inszenierung von XXXX XXXX stattfand, gespielt von XXXX XXXX, XXXX XXXX, XXXX XXXX usw.? Bei einer Kunst, die so darauf zugute hält, dass jeder Abend anders sei, spräche manches dafür, diese einmalige Zusammenkunft von Arrangierenden, Performenden und Wahrnehmenden zum allein angemessenen, dem Unmöglichen abgetrotzten Gegenstand der Verewigung in der Zeit zu erklären. Lauter Menschen, die zweifelsfrei da waren, da und da saßen und im Sitzen dem, was ein Publikum tut oder nicht tut, ihre individuellen Gesichter liehen.

Doch ergäbe die Summe dieser festgehaltenen oder wiedergefundenen Zuschauer *das Publikum* dieses Abends? Publikum, das sind ja keineswegs einfach menschliche Körper in einem Raum, in dem Kunst zur Aufführung kommt. Publikum ist ein *Zustand von Anwesenheit*, in den die von diesen Körpern beherbergten Subjekte geraten – und in den sie auf eine intrikate, indirekte Weise gemeinsam geraten. Publikum gibt es nicht nur im Theater, und das Theater ist auch keineswegs der Ursprung jener Vorstellung von einem Publikum, die im 18. Jahrhundert Kunst und Politik im Namen der Öffentlichkeit einander verschwistert. Das bürgerliche Publikum ist zuerst ein Lesepublikum. Die Bürger lesen Romane, Gedichte, Dramen, und sie lesen mit wachsender Anteilnahme Zeitungen, in denen Bürger wie sie, Menschen ohne politische Entscheidungsmacht, über Angelegenheiten der Allgemeinheit debattieren. Sie setzen diese Debatten fort in den Cafés und Salons, wo ihre Körper wie selbstverständlich zwischen der Haltung eines Lesenden und der eines Diskussionspartners wechseln. Noch in den hitzigsten

Wortgefechten, von Koffein und Alkohol an die gerötete Oberfläche gedrückt, umkreisen ihre Positionen einander auf vornehmlich imaginären Bahnen. Kant denkt in der *Kritik der Urteilskraft* den Urteilenden als jemanden, der sich kraft seiner Einbildungskraft in die *möglichen* anderen Standpunkte hineinversetzt, ehe er sich *tatsächlich* auf eine Auseinandersetzung mit anderen einlässt. Im Publikum geht eine Kollektivität im Imaginären jederzeit der aktuellen Kontiguität kommunizierender Körper voraus. Die Körper folgen bloß – wohin, bleibt unklar, tut auch letztlich wenig zur Sache.

Eine politische Macht erwächst dem Publikum, wie Kant es versteht, wenn, dann aus dessen räumlicher und zeitlicher Zerstreuung. Beschränkten die Geschehnisse der Französischen Revolution sich hauptsächlich auf Paris, wo nur ein zahlenmäßig geringer Teil der Stadtbevölkerung aktiv involviert war (ein Standardargument der royalistischen Polemik), so wurde nichtsdestominder ein politisches Ereignis daraus durch die Millionen von Menschen, die in ganz Europa aus Zeitungsmeldungen und Erzählungen davon erfuhren. Abgeschnitten von direkter Handlungsbeteiligung, bildeten sie durch ihre „Teilnehmung dem Wunsche nach“⁵ ein Publikum, und erst vermittels dieser weit verteilten Publikumskollektivität konnte der Sturz einer Monarchie und die Ausrufung einer Republik sich zu jenem Zeichen einer Zeitenwende entwickeln, das keine Restauration je wieder aus der Welt schaffte.

Distanz, Zerstreuung, Macht: Welchen Zweck hat es dann, dass Leute stundenlang beisammen hocken, um eine Theatervorstellung zu sehen, wenn es für die politische Wirksamkeit der ästhetischen Urteilsgemeinschaft darauf ankommt, dass ein jeder *seine Vorstellung* von einer Sache gewinnt und die Korrespondenz zwischen den Vorstellungen, imaginär und erst sekundär gelegentlich aktuell, das Bühnengeschehen zum Zeichen umwandelt? Kant gebraucht das Theater lediglich als Metapher, und man möchte in seinem Sinne dem realen Theater empfehlen, sich in die Metapher seiner selbst zu verwandeln. Das versucht es auch.

5.

Mit zweifelhaftem Erfolg. Denn die Anwesenheit im Theater sitzt alle Anstrengungen, sie in etwas feiner Gestimmtes, Reflektierteres zu verwandeln, als ein Haufen eingeklemmter Bäuche mit hängenden Extremitäten sein mag, weitgehend unbeeindruckt aus. Textlektüre zieht die Subjekte aus ihren schweren, trägen Körpern in die Höhe, führt das Ich als Begleiter lebendiger Möglichkeiten wie eine jener Marionetten spazieren, von denen Kleist in *Über das Marionettentheater* schrieb, sie seien „antigrav“. Im Theater dagegen üben sie aussitzen.

Ludwig Tieck, der schon das Scheitern des Kunstanpruchs im Theater wahrnimmt, sogar halb begrüßt, es dann aber mit romantischer Ironie und Spiegeltricks noch einmal probiert, schreibt in der Bühnenanweisung zum Prolog seiner 1797 als

Text veröffentlichten Komödie *Der gestiefelte Kater*: „Die Szene ist im Parterre . . .“ Nach dem Misserfolg der Uraufführung 1844, von der Tieck schrieb, das Publikum habe sich ähnlich verhalten wie das im Stück dargestellte, blieb das Reflexionsdrama, trotz eines Wiederbelebungsversuches durch Tankred Dorst, ein Fall für die Literaturwissenschaft.

6.

Müsste ein Denkmal des Publikums, wenn es am Theaterpublikum Maß nimmt, also das manifestieren, was die Leute in ihren Körpern von diesen Körpern entfernen soll: die Macht einer Erwartung, Publikum zu sein, die jedes Subjekt an sich gerichtet weiß und selber an sich richtet; die Deformierungen, die Bedingung der ästhetischen Transformation sind? Und zugleich den Widerstand, den diese Körper dem entgegenbringen, was da an Entstellung über sie ergeht, um eine ästhetische Gemeinschaft zu formen?

Entstellung zur Gleichheit, vor allem: Als Subjekt ästhetischer Erfahrung soll der Zuschauer am besten nichts als Erfahrender sein, sein Körper nichts als ein Leib, der sich dem Widerfahrnis öffnet. Je rückhaltloser jemand sich dem hingibt, was das Genießen einer sich durch ihn und alle anderen ereignenden Form mit seiner Empfänglichkeit macht, desto vollkommener kommt seine Subjektivität zur Geltung – nicht als Eigenschaften einer Person, die einen Familiennamen, einen Beruf, ein Einkommen, eine gesellschaftliche Stellung, einen Wissensstand und Grad von Informiertheit, ein Netzwerk von Beziehungen zu anderen hat (von denen einige möglicherweise mit im Saal sitzen), sondern als freies Spiel von Vermögen: als dieses *Erfahrenkönnen*, dieses Vermögen zur Reflexion, diese Mitteilbarkeit . . . Jacques Rancière greift für seine politische Ästhetik Schillers Behauptung auf, dass der Mensch im Zustand des Ästhetischen wieder ganz *unbestimmt* werde. Das Subjekt der ästhetischen Erfahrung sei ein „Irgendwer“, ein Sicheinlassen ohne Vorbestimmtheit durch die zahlreichen Faktoren, die in einer Gesellschaft Ungleichheiten ausprägen.⁶ Ästhetische Subjektivität enthalte daher die Evidenz von Gleichheit.

Publikum sein heißt, so betrachtet, Teil eines kollektiven Zustands sein, in dem lauter Subjekte ästhetischer Erfahrung auf eine Weise zusammenhängen, die im Nebeneinander, Vor- und Hintereinander der Körper nur eine negative Bedingung hat. Die Körper müssen irgendwo abgesetzt werden, damit die Subjekte deren soziale Formung vernachlässigen und in die allgemein-menschliche Form des Erfahrenden übergehen. Das Negative indes sperrt sich gegen seine Aufhebung im Positiven, das es bedingt: Wohl gibt der Körper der Anonymisierung statt, die Teilhabe am ästhetischen Ereignis ihm abverlangt (sofern genügend Training im Stillsein und Fleischvergessen erfolgte); jedoch nicht, ohne daran zu erinnern, dass das Genossene zugleich ein Erlittenes ist. Der Körper des Einzelnen im Publikum

leidet. Er leidet nicht so sehr an einer bestimmten Einschränkung als daran, mit der Bestimmtheit, die bis eben so wichtig schien, zurückgelassen zu sein. Sein So hängt wie ein leicht schmerzender Rest in der Klappsesselparzelle. Während seine afferente Hälfte Menschheit verkörpert, surren die Efferenzen stumpf vor sich hin.

Wer ein Denkmal des Publikums modellierte, bekäme es mit diesen Fragen zu schaffen: Inwieweit haben die Körper derjenigen, die da in Sitzhaltung verharren, um zuzuschauen und zuzuhören, in die Anonymität von Subjekten ästhetischer Erfahrung gefunden? Wie viele von ihnen soll die Darstellung noch als sozial spezifische, zivil identifizierbare Wesen festhalten, wie viele zum Antlitz des Nichts-als-Erfahrenden kneten? Und wie nähme dieses Antlitz sich plastisch aus? Glättet da eine höhere Blödheit die Züge, eine weniger expressive, dem Barlach'schen Engel nähere Variante der Debilgrimasse, die Bataille als Gesicht der erotischen Ekstase beschrieb?⁷ Zeigt sich das auf „Null“⁸ zurückgedrehte Subjekt mikromuskulär durch den Ausdruck einer unsicheren, noch ängstlichen Bejahung – oder dahinschmelzenden Skepsis? Erinnert die Gleichheit ästhetisch moderierter Subjektivität von außen an Langeweile? Oder bringt sie eine Ähnlichkeit sämtlicher Physiognomien zum Vorschein, die irgendwie immer da war, die im Prinzip jeder kennt, die aber dem sozialdistinktiven Blick für gewöhnlich entgeht?

7.

Wird es ein Denkmal von Unbekannten? Im Fall der unbekanntenen Soldaten wüsste man eigentlich lieber, wer sie sind, ihre Namen, ihre Vorgeschichte, die Umstände, die zu ihrem Tod oder Verschwinden geführt haben. Der Kollektivgrabstein kompensiert, schlecht, einen Sieg der Materie über die Form, die menschliche Zivilisation ihr zu geben und zu unterhalten sucht: Es gab da bloß noch Fleisch, das keiner mehr zuzuordnen wusste. Oder nicht mal das – der Betreffende war einfach weg, sein Körper ohne Verbleibszeichen eingegangen in die planetarische Energiebilanz, verwest, kompostiert, der Erde zugegeben und als Gas aufgestiegen. Im Publikum dagegen soll die Anonymität eine Leistung, ein Geschenk, ein Glück sein. Aufgabe für einen transdisziplinären Workshop: Modellieren Sie glückliche Anonymität, mit einer Spur Unmut und Schmerz an den Stellen, wo das Menschliche an speziell jeweils diesem Menschen festhängt.

8.

Woher bezieht so ein glücklich Anonymes Form? Aus den Reihen zunächst. Den Reihen und ihrer Unterteilung, dem geraden oder gerundeten, regulären oder von Reihe zu Reihe verschobenen, durchgehenden oder durch Zwischengänge in Blöcke geteilten, flach oder steil ansteigenden Gitter einer Tribüne (lassen wir die vordemokratischen Theaterbauten mit ihren Parketts, Logen und Rängen vorübergehend zurück). Theaterpublikum, das sind Reihen. Noch das Durcheinander

bei Aufführungen an originellen Spielorten, die keine vorgebaute Aufteilung bieten, gliedert sich in etwas Reihenhaftes oder nervt so sehr, dass es die ästhetische Erfahrung wahrscheinlich blockiert und zu einer sozialen nötigt.

Alfred Lörchers *Zuschauer* aus Messing (von 1955) sitzen auf einer einzigen langen Bank. Fünf von ihnen stehen dahinter, eine zweite Reihe andeutend. Die vier Jahre später entstandenen *Fernseher I* aus Bronze ebenfalls einer neben dem andern, doch sie haben so breite, massige Körper, dass man in der Frontansicht nicht einmal mehr erkennt, ob je ein Sessel pro Exemplar dieses aus dem Leim gegangene Fleisch trägt oder ein durchgehendes Sitzmöbel.

Wir wissen nicht, ob die *Zuschauer* etwas schauen, das unter *live event* fällt. Falls sie es tun, sorgt die Aufführung in Lebenszeit auch unter ihnen für eine gewisse Lebhaftigkeit der Haltungen: schräge Schultern, verdrehte Oberkörper, wechselnde Abstände, die sie in Alleinige, Paare und Grüppchen zuordnen. An der Schwelle zur Abstraktion modelliert (je nach Leserichtung: sich ins locker Klumpige auflösend oder aus ihm zusammengeflossen), erscheinen sie überwiegend schlank und kräftig, wie Sportler, die einem Wettkampf beiwohnen, dabei aber wesentlich spannungsvoller und differenzierter in ihren Posituren als die *Pause der Sportler* von 1957/58. Die Zuschauerkörper antworten. Die Lösung der Grundaufgabe, sich sitzend oder stehend aufrecht zu halten, eine Stabilität zu organisieren, die längeres konzentriertes Hinsehen erlaubt, geht einher mit vielen kleinen Reaktionen auf das, was sie wahrnehmen, und aufeinander. Man meint geradezu eine Aufmerksamkeitsteilung auszumachen: Teile sind bei einem Spektakel, das weitläufig und heterogen genug ist, um verschiedene Blickachsen zu provozieren; Teile bei anderen Zuschauern; Teile bei sich selbst.

Die fetten Fernsehenden dagegen unterscheidet lediglich das Aufliegen der Hände (auf den Knien, zwischen ihnen verschränkt; die Linke, die Rechte, beide), der Spreizwinkel der Beine, leichte Vor- oder Rückneigung des Rumpfes. Einer sitzt halb hinterm Nachbarn, beugt sich herüber, als flüstere er dem etwas ins Ohr. Wobei es ebenso gut Frauen wie Männer sein mögen oder eine Mischung davon. Walter Benjamin schrieb in einem Kommentar zu Brecht, nur noch das Theater appelliere „in so undurchsichtiger Gestalt“ an ein Publikum, das Kino schon nicht mehr.⁹ Das Fernsehen erst recht nicht, unabhängig davon, ob die Leute allein, in der Familie oder in größerer Anzahl vor der Glotze hocken (mehr vorm Fernseher, als Verwandtschaft und Freundeskreis fassen, deuteten vor den Zeiten des Public Viewing auf Internierung in einer Anstalt: Altenheim, Gefängnis, Psychiatrie).

So viel die Reihung beiträgt, ergeben gereihte Zuschauer nicht in jedem Fall ein Publikum. Die Plastiken Lörchers sind für Recherchen zu einem Denkmal des Publikums aufschlussreich durch zwei Differenzen zum Publikumszustand, die sie markieren: Zum einen Körper, die zuschauen an der Grenze zum Partizipieren, denen man durchaus zutraut, dass sie selber gleich die Szene betreten werden, wo

nicht von ihr herkommen, um zwischendurch die Sache auf der Bank zu kommentieren. Brecht, der mit seinem epischen Theater das bürgerliche Publikum in ein Kollektiv von „Fachmännern“ zu verwandeln gedachte, hätte das gefallen. Anstatt nach Überwältigung durch ein erschütterndes oder erhebendes Ereignis zu gieren, beurteilen die Mitglieder des von ihm favorisierten Kollektivs das Bühnengeschehen kritisch-praktisch wie einen Boxkampf oder ein Fußballspiel. Was die dargestellten Figuren tun, vergleicht das Wissen kompetenter Amateure mit dem, was man alternativ hätte tun können, was sie an deren Stelle täten. Auf der anderen Seite die aufgereihten Komfortklopse, die kein Publikum mehr ergeben, weil das ausgestrahlte Programm sie erreicht wie im Traum. Reihe heißt hier einfach einer neben dem andern, und Fernsehende sind in jeder räumlichen Anordnung so segmentiert. Bewegen die *Zuschauer* sich zu viel, um ihre Körper ganz der Einbildungskraft zu überlassen, damit diese das Wahrgenommene in der Vorstellung für das ästhetische Urteil zubereite, so unterbietet die Reglosigkeit der *Fernseher I* das Stille des Sitzens im Publikum: Da drin werkelt keine Phantasie. Da ist nicht mal Widerstand gegen Vergeistigung. Da kommt jeder mit seinem Masseschwerpunkt zur Deckung, während das Geschehen eine zerebrale Realität hat, von der müßig wäre zu klären, inwiefern sie den Rezipierenden, inwiefern den Produzenten der Programme, inwiefern dem Medium zuzurechnen ist.

9.

Zuhörer (1957 in Bronze, 1958 in Terracotta) gestaltet Lörcher als Relief, senkrecht zu stellen oder zu hängen, wobei die Sitzbänke zu übereinander angeordneten Streifen mutieren. Auch bei *Zuschauer* und *Fernseher 1* erwecken die Menschenfiguren den Eindruck, aus der massiven Bodenplatte herauszuragen im mindestens gleichen Maße, wie sie darauf aufgesetzt wirken. Eine Dimension ihres Daseins wächst von unten, pilzhaft, in die Anatomie des erfahrenden Leibes; eine senkt die unsichtbare Hand des Gemeinschaftsmachers von oben in die Schwammerlandschaft herab.

Jeder Zuschauer betritt, allein oder in Begleitung, den Saal, sucht den Platz mit der richtigen Nummer, setzt sich hin, um später wieder aufzustehen und im Ganzen das Theater zu verlassen. Zurück bleiben allenfalls ein paar Haare oder Schuppen, etwas Hautfett auf den Lehnen, Pupsgeruch in der Bespannung. Aber wie verhält es sich mit dem Publikum? Gehören die Sitze nicht ebenso in den Zustand kollektiver Anwesenheit hinein wie das, was auf ihnen lastet? Und der Boden, auf dem diese Sitze angeschraubt sind? Von den Wänden war oben bei den Gemälden schon die Rede, aber für die Plastik dürfte die Beziehung zum Untergrund sogar wichtiger sein als das Gehäuse ringsum, das gegen Stadtverkehr und Himmel verschalt. Theater-Ästhetiken pflegen sich an der Rampe zu scheiden: vierte Wand oder Entgrenzung von Bühnen- und Zuschauerraum? Die symbo-

liche Trennlinie, die den Raum durch eine vertikale Teilung oder deren Aufhebung definiert, lenkt ab von der beunruhigenderen Frage danach, wo beim Anwesenheitszustand namens Publikum die horizontale Grenze zwischen dem individuellen Körper und dem Kollektivkörper verläuft. Der Behauptung, Publikum sei aus einer schönen Idee in die fleischlichen Hüllen der Zuschauermenge geplumpst, wäre ebenso schwer zu widersprechen wie der, Publikum sei genuin Relief.

10.

Jerzy Grotowski inszenierte 1962 den polnischen Klassiker *Kordian*. Auf einem Aufführungsfoto sieht man drei schräg versetzte Etagenbetten in einem Gewölbe (vermutlich sind da noch mehr). Neben einem der weißlackierten Metallgestelle stehen zwei Männer in Arztkitteln. Einer zieht am nackten Arm oder hält die Hand eines weiteren Mannes, der mit freiem Oberkörper ausgestreckt, wohl angebunden, auf der oberen Etage des Bettes liegt. Der Mann im Kittel lehnt sich zurück, den Kopf zur Seite gedreht, als denke er angestrengt nach. Trotz der unscharfen Aufnahme und des schummrigen Lichts bleibt kein Zweifel, dass er nicht nachdenkt, sondern Nachdenken spielt, so wie sein Kollege kühles, zynisches Abwarten spielt. Grotowski ist berühmt für sein intensives körperliches Schauspieltraining mit dem Ziel, die Grenze von Leben und Kunst zu durchbrechen, eine kreatürliche Wahrhaftigkeit zu erreichen, die über Repräsentation hinausgeht. Aber diese Szene erkennt selbst das ungeschulte Auge sofort als Theater; das Hergestellte des Ausdrucks und die simple Logik seiner Zeichenhaftigkeit stehen im eingefrorenen Jetzt der Fotografie überklar lesbar.

Interessanter ist die untere Etage des Bettes. Deren Pritsche hat man herausgenommen, so dass Zuschauer innerhalb des Gestänges Platz finden (das Bild lässt im Dunkeln, worauf genau: schwarze Drehhocker wahrscheinlich). Zu viert sitzen sie zusammengedrängt, zwei Herren im Anzug, zwei Damen im Kleid, Beine teils übergeschlagen, teils seitlich verschoben, Ellenbogen auf dem Oberschenkel, Kinn von der Handfläche gestützt. Die Kamera blickt auf diese Szenerie über die Köpfe weiterer Zuschauer hinweg, und während die Vier, die Herren mindestens, von den ‚Ärzten‘ eine fragmentarische, auf Brusthöhe oder tiefer abgeschnittene Ansicht bekommen dürften, schauen die Besucher im Vordergrund, die volle Sicht sowohl auf die beiden Arztdarsteller als auch auf den Halbnackten oben hätten, nach rechts ins Off oder in Richtung dieser Vier.

Betten und Kostüme bedeuten, dass das Stück in einer Psychiatrie spielt, wo man dem Helden des Dramas, nach einem missglückten politisch motivierten Attentat auf den russischen Zaren dort eingeliefert, bescheinigt, er sei nicht verrückt, so dass er hingerichtet werden kann. Grotowski verlegt die gesamte Handlung ins Irrenhaus. Was folgt daraus für die Zuschauer? Auf der symbolischen Ebene weist das Arrangement ihnen die Rolle von Insassen zu, von Patienten, von Irren

(oder Menschen, deren geistige Gesundheit ebenso der Überprüfung bedarf wie die des Helden, wobei die Klinik schwerlich alle mit demselben Urteil entlassen wird). Diese Operation erscheint, von heute aus betrachtet, typisch für eine Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die ähnlich gewaltsam, wie das bürgerliche Theater 200 Jahre lang versucht hatte, die Zuschauer zu entspezifizieren, sie aus ihrer Anonymität herausholt und in neue, von der Inszenierung verordnete Identitäten stopft. Dabei handelt es sich um keine individuellen Rollen, sondern um *eine* Rolle für *das* Publikum: Das Publikum ist eine Menge von Irrenhausinsassen. Derselbe Kollektivsingular macht plausibel, dass es bei *Hamlet* eine Bankettgesellschaft ist oder ein erweiterter Areopag, der über Orests Schicksal mit abstimmt. Wie beim Chor der antiken Tragödie streift die Dramenaufführung den Zuschauer-Bürgern eine fiktionale Identität über, aber daneben und darin müssen sie die *dramatis persona* Publikum darstellen. Ihre Mienen, Haltungen, Bewegungen, geflüsterten Bemerkungen und die Laute, die manchen von ihnen entfahren, zählen sämtlich als Gesten, als Ausdruck des Publikums. Zugleich nehmen andere von ihnen eben diese Mienen, Haltungen, Bewegungen, geflüsterten Bemerkungen und Laute als Gesten, als Ausdruck des Publikums wahr. Auf der Szene eines Spektakels, die das Publikum mitsamt seinem halbobsuren Zusammenhängen von Körpern einsetzt ins Bühnenbild, beobachten die Zuschauer ihresgleichen (und womöglich sich selbst) in der Verkörperung dieses Zusammenhangs.

Das produziert eine *Immanenz des Publikums* mittels einer Spaltung zwischen Publikum und Publikum, die sich am Ort und im Körper jedes einzelnen Zuschauenden vollzieht: dort das Publikum, das sichtbar ist in den Zwischenräumen des Schauspiels, dessen ausgesetzte, aus dem Takt ihres eingelernten Sesselaufenthaltes gebrachte Körper ein überliefertes Bild vom Publikum als Gemeinschaft zugleich zitieren und der Zersetzung preisgeben; hier das Publikum, das Schauspiel und zersetztes Publikum sieht und als Subjekt der Wahrnehmung, Erfahrung, Reflexion nichtsdestominder intakt ist. Die Leute in Abendkleidung, die sich eingefunden haben, um die Aufführung des *Kordian* zu erleben, sind de facto Insassen dieser Immanenz. Die Inszenierung greift auf sie über, drückt und zieht ihre Glieder in Positionen unübersehbarer Instabilität, und schnallt sie doch fest auf den Plätzen des Publikums. So gnadenlos dieses Setting das am Körper des Zuschauers exponiert, was nicht mit dem Bild des bürgerlichen Publikums zur Deckung kommt, entkommt niemand von den Zuschauern aus dem Bildraum.

In dieser Situation wäre das Publikum gut modellierbar, denn seine Form ergibt sich direkt aus einer Deformation (und Modellieren ist ja wesentlich *Umarbeiten*, Transformation einer Form, die Stoff mitbringt, in eine andere): Man müsste irgendwelche groben Männchen und Weibchen bloß ein wenig hin und her drücken und ziehen. Jede Delle erzählt vom Daumen eines Regisseurs, jeder Zipfel davon, wie er seine Fingerkuppen aneinander rieb. Der bildende Künstler, der

das Denkmal fertig, kann die Position des Regisseurs einnehmen mit demselben Recht, mit dem jener die des Dramenautors besetzte, um weit über dessen Kompetenz hinaus ein Ganzes zu inszenieren, das sämtliche Dimensionen der Aufführung einbegreift. Der Regisseur vom Typ Grotowski schafft das Drama neu, erschafft das Schauspiel und erschafft das Publikum. Er dehnt die Autorität des Autors auf das Publikum aus und besorgt ihr die zusätzliche Legitimation einer Personalunion mit demjenigen, der von Haus aus der ‚erste Zuschauer‘ ist. Der Regisseur als Vorwegnahme des Publikums während der Proben zwingt alle, die dann später die Vorstellungen besuchen, hinein in das, was er visionär erblickt. Im Prinzip wird hier Plastik mit Menschenkörpern und Textfäden gemacht. So ein Publikum ist im Handumdrehen geknetet, und während es trocknet, kann man direkt das nächste kneten, denn es sieht zwar immer gleich aus (halt nach Publikum), aber jedes Mal ein bisschen anders.

11.

Die Performance-Theater-Synthesen seit den 1990er-Jahren haben diese Autor-schaft in zwei Richtungen zu verlassen versucht:

Zum einen reduzieren Aufführungen wie SIGNAs *The Complex North Method / The Dorine Chaikin Institute* die Differenz von Zuschauer und Performer, annullieren sie beinahe, wenn Besucher eine Nacht in einer performativen Installation verbringen, die nicht nur wie eine psychiatrische Klinik ausschaut, sondern deren als Ärzte und Schwestern agierende Performer sie tatsächlich konsequent als Patienten behandeln. SIGNA-Performances übertragen die Rolle des Darstellers unmittelbar auf die soziale Rollenidentität. Das bürgerliche theatrale Paradigma (‚Ich bin, was ich darstelle – und ich‘, d.h. die Beziehung zwischen meiner Rollenidentität und meiner zivilen Identität) weicht einem Paradigma kollektiver sozialer Performance (‚Ich bin das, worauf die anderen an mir reagieren‘). Stellt es im Theater den Status der Besucher als Mitglieder eines Publikums niemals radikal in Frage, wenn Performer auf deren Verhalten reagieren wie auf Mitspieler bzw. Figuren, bewahrt hier selbst äußerste Zurückhaltung nicht davor, sozial und psychisch definiert zu werden. Die Aufführung bekennt sich zum *institutionellen* Charakter der Macht, die sie auf Zuschauer ausübt. Sie verwaltet das Publikum nicht wesentlich anders als eine (mal mehr, mal weniger kafkaeske) Institution. Für ein Denkmal dieses Publikums reichte es aus, die Patientenakten in einem aufgelassenen Verwaltungsgebäude anzuordnen und dieses Archiv der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Irgendein Archiv-Künstler könnte den Job übernehmen.

Zum anderen konfrontieren Aufführungen, die sich kritisch-reflexiv mit den Bedingungen des Theaters auseinandersetzen wollen, Zuschauer mit der Anwesenheitsform Publikum in einer Art Schock, der im Zurückschrecken vor sich selbst eine erkenntnisfördernde Distanz bezweckt. In Ontroerend Goeds *Audience*

demonstrieren die Schauspieler (die ‚böse Performer‘ spielen), wie hilflos die Leute ihnen ausgeliefert sind, wenn sie dem Pakt der bürgerlichen Bühnenshow vertrauen, der im Tausch dafür, dass alle ihre Deckung runternehmen, garantiert, niemanden mit bleibenden Schäden zu schlagen: Eine Videokamera, deren Bild auf einen Schleier vor der Bühne projiziert wird, erfasst in den Zuschauerreihen in Großaufnahme Gesicht für Gesicht, während eine Stimme respektlose Spekulationen über den gerade Sichtbaren anstellt. Der ‚Garderobier‘ kommt mit den abgegebenen Taschen auf die Bühne und durchwühlt sie nach peinlichen Dingen. Ein ‚Conferencier‘ attackiert eine Zuschauerin verbal, stachelt den Saal gegen sie auf und verlangt, dass sie ihre Brüste zeige, um weiteren Beleidigungen zu entkommen. Alles Bausteine einer Didaktik, die erklärt, welche Ohnmacht erwachsene Menschen im Publikum akzeptieren, sobald die Performance die Macht einer psychosozialen Manipulation im vollen Umfang gebraucht. In *Monster Trucks Who's There* tritt jeder Besucher einzeln aus dem Dunkeln durch eine Tür hinaus in gleißende Helligkeit, die sich als Bühne erweist: kurze Zeit allein im Rampenlicht, unsichtbare Blicke und unüberhörbarer Applaus aus dem Saal – ehe der Beklatschte auf die andere Seite der Rampe hinüberwechselt, wie zuvor seine Vorgänger dem Publikum beitrifft, um den Nachkommenden Beifall zu spenden und sich an ihrer Überraschung, ihrer Exponiertheit, ihren Reaktionen darauf zu erfreuen. Beide Inszenierungen (die man um zahlreiche weitere der letzten 25 Jahre ergänzen könnte) liefern ein Denkmal des *bekannt*en Zuschauers – ein Denkmal, das kein Grab vertritt, aber den Körper des Zuschauers in einem Moment einfängt, da er aus der Disposition eines weder Lebenden noch Toten, weder Individuellen noch Kollektiven, weder Endlichen noch Unendlichen jäh und unsanft in ein Jetzt geschubst wird. Diese Präsenz lässt ihn relativ hässlich aussehen, je nachdem rührend hässlich oder abscheulich hässlich, wie jemanden, den die Polizei frühmorgens aus dem Bett zerrt und vernimmt, während man seine Wohnung durchsucht. Bemerkenswerterweise nimmt die Auseinandersetzung des Theaters mit sich selbst am Abschluss einer bürgerlichen Epoche die Dynamik einer erkenntnisdienlichen Behandlung an. Nie war Theater so sehr Staatsmacht, so sehr Exekutivorgan einer souveränen Herrschaft wie bei jenen Aufführungen, die das Publikum in Subjekte sortieren, indem sie ausgewählten oder sämtlichen Zuschauern „Hey, du!“ zurufen und fest auf den Gehorsamsreflex der Betreffenden zählen.

12.

Derlei Einlassungen, die das Gewaltsame der Theatersituation herausstreichen, ohne davon Abschied nehmen zu wollen oder zu können, wirken auf mich oft wie Trauerarbeit. Der Verlust, den sie zu verarbeiten suchen, betrifft ein Leben, mehr noch eine Lebendigkeit, die in den 70er Jahren im Theater ausbrach und aus dem Theater auszubrechen beehrte. Die Protagonisten dieses Ausbruchs trugen das

Leben im Namen: The Living Theatre.

Filmaufnahmen von *Paradise Now*-Aufführungen zeigen, wie die Mitglieder des Ensembles fast nackt an den Sitzreihen vorbeistreichen, teils hineindrängen, sich Zuschauern nähern bis zum Hautkontakt, ihnen Schläge auf den Kopf versetzen, während sie das Publikum anbrüllen. Das Publikum: die Aggression gilt der Form von Anwesenheit, in der die Körper verharren und in denen ihre Kultur sie festhält. Je obszöner man sie provoziert, desto fester schnürt das Korsett des Subjekts-im-Publikum die Herausgeforderten ein, und ihre Haltungen (in der Pose des Gelassen-Gestreckten gefrorene Anzughosenbeine; im Hemdkragen verdrehte Hälsen; schiefes Grinsen) verraten die brennende Intensität der Leugnung, zu der ihre Lage sie zwingt: so zu tun, als berühre sie das alles nicht in einem Sinne, der physische und psychische Verletzung mitbringt – als sei das System ästhetischer Erfahrung, das ihre Würde sichert, intakt.

„Wer sind hier die Irren?“ stünde als Titel über einer skulpturalen Rekonstruktion solcher Szenen. Der Zweifel an ihrer Zurechnungsfähigkeit, der in Grotowskis souverän kontrollierter Konfrontation die Zuschauer befallen musste, sucht beim Living Theatre die Aufführungssituation selbst heim. Die Performenden führen dem auf sinnlich vermittelte Vernunft gebürsteten Kulturpublikum in enerzierender Penetranz Rituale vor, mittels deren sie einander wechselseitig der Ekstase entgegen treiben, den Funken des Wahnsinns austeilen, bis ihre Leiber in Flammen stehen und die hübschen Kostüme der Damen und Herren im Parkett versengen. Die demonstrieren im Gegenzug, dass ihre geschundenen Seelen die effektivere Raserei hervorbringen, sobald das „pattern of manipulated consent“¹⁰ hinter der inszenierten Wildheit eine Schwachstelle entblößt – wenn man sie etwa in der Szene mit dem Titel „The Rite of Universal Intercourse“ zu einer Orgie einlädt. Statt der vorgesehenen zärtlichen, harmonischen, im Einklang mit den eingebildeten kosmischen Rhythmen wogenden Lustgemeinschaft kommt es zu Über- und Angriffen; ein Sex-Mob tobt.¹¹ In dem Moment, da die Gruppe sich ihrerseits in einer *definierten* Form von Anwesenheit präsentiert, welche die vorher so anarchischen, Theaterkonventionen brechenden Performer_innen-Körper in einer Gegenkonvention einschließt, nutzen die gedemütigten Egos im Saal die Gelegenheit zur Rache. Die Mutigen, Verwegenen, des Zivilisationsspanzers Ledigen, ihren Ängsten und Lüsten gegenüber so viel Offeneren können aus dieser Rolle, die sie lautstark behauptet haben, nicht wieder heraus. Gefesselt ans verkörperte Bild ihrer kreatürlichen Freiheit, stellen sie ideale Opfer dar.

Dem Denkmal, das diese Symmetrie der Übergriffe ins Monumentale aufbaut, wäre nicht abzulesen, wer gewinnt. Und vielleicht sähen nicht einmal alle Figuren aus wie Verlierer; aber jede Gestalt und jede Bewegung, die ein Betrachterauge daraufprojiziert, illustriert ein Symptomatisches. Aufgabe: Modellieren Sie eine Wirklichkeit aus lauter Symptomen.

13.

Michael Dreyer hat einen Teil seiner Arbeit *Tower of Power* an einer Zeichnung zu Grotowskis *Kordian*-Inszenierung orientiert, die *actors* jedoch an Fotos einer Living Theatre-Aufführung. Die Modellierung der Figuren wiederum erinnert an Lörcher, und es scheint, als seien dessen Bodenplatten mit den Matratzen der Betten aus dem Irrenhaus fusioniert. Die Zuschauer sitzen auf Podesten mit kurzen Füßen, die ihrerseits auf Podesten stehen, eins davon, das höchste, höhenverstellbar, manche übereinander geschoben, auf einem eine Bank. Ein einziges Bett, auf drei Etagen angewachsen, ragt daneben auf, das Gestell aus labil wirkendem Draht, dessen Enden frei in der Luft stehen. Ein_e Performer_in balanciert auf der obersten ‚Matratze‘. Ein klobiger Scheinwerfer thront, ebenfalls auf einem Drahtständer, über den Köpfen zweier weiterer Performer_innen, ein_e kniend, ein_e mit ausgebreiteten, erhobenen Armen; ein zweiter Draht läuft in Wellen und Schlingen als Kabel herab.

Eine Platte oder mehrere? Welchen Unterschied macht das?

In gewisser Weise bildet Dreyers Plastik eine Synthese aus den Publikums-, Szenenbild- und Performer-Konditionen seiner Referenzen, und man könnte spekulieren, welche von deren Eigenschaften sich hier wie zusammenfügen, welche einander bekämpfen, neutralisieren oder gleichgültig nebeneinander bestehen. Aber das Plattengefüge entfaltet eine eigene Dynamik, es wird für mich zu einer Art *punctum*, etwas Bestechendem. Fordert die Architektur der Verweise ein *studium*, eine mühsame und eher trockene Arbeit des Zurückverfolgens (im Austausch gegen die Chance, sich dabei mit den Recherchen des Künstlers synchronisiert zu fühlen, ohne einander je begegnen zu müssen),¹² nimmt mein Denken, indem es sich der Attraktion der übereinandergeschichteten Platten überlässt, einen genealogischen Charakter an. Es zieht einen anderen, der Entstehungsgeschichte unverwandten Ursprung in Betracht, eine sozusagen eingeschobene, dazwischengeschobene *arche*, deren Formulierung die Frage wäre: Eine Platte oder mehrere?

Das verlängert die Frage nach dem Denkmal für das Publikum nach unten, vertieft sie in ein tektonisches Problem: Welche Erde wäre denn die rechte, um das Monument aufzustellen? Wo auf dem Erdball fänden wir einen zur Dynamik dessen, was im und mit dem Publikum geschieht oder zuletzt geschehen ist, passenden Ort? Theater trägt in dem Wort, mit dem wir es nennen, eine europäische Prägung. Diese Aufwertung des Schauens, die ein dem Kult entwundenes Bühnenspektakel in vage, aber wirkmächtige Beziehung zur Theorie rückte, konnte so womöglich nur in Griechenland erfolgen. Doch säßen die Menschen, die eine Publikumskunst im Schauen versammelt, nicht besser, verfassungsgemäßer auf einer Erde, die ab und zu bebzt? In der antiken Tragödie ist Gaia, die Erde, noch ein zuverlässiges Gedächtnis; sie vergisst keinen Blutstropfen, der in ihre Oberfläche sickert, bis der Mord gesühnt ist. Zu Shakespeares Zeit rinnt das Blut der

Ermordeten bereits durch die Ritzen von dünnen Bühnenbrettern hindurch in einen Unterbau, der im Fachjargon „Hölle“ heißt, und niemand weiß, wann was in welcher Gestalt von dort unten wieder heraufsteigt – eine Erschütterung des Gedächtnisses, des Raums im Verhältnis zur Zeit, die den Rächer in den Irrsinn treibt, weil der Zusammenhang zwischen Untat und Vergeltungstat ihm entgleitet. Wächst nicht die spekulative Leere der Hölle von da an immer weiter in Richtung Saal? Betritt man von heute aus den Ort des Publikums, dieses Gestell montierter Sessel, nicht wie die Auflage eines Bodens, der immer wieder einmal halb eingestürzt ist? Halb nur – es gab nie eine vollendete Revolution im Theater, keine Umpflügung, die frischen, lockeren Boden brachte, bloß Aufbrüche, Einbrüche und zusammenwachsende Trümmer, auf denen die nächste Generation von Zuschauern Platz nehmen konnte, etwas schief und unbequemer vielleicht, aber wie es sich eben so sitzt.

Wie wir mittlerweile wissen, hält unser Planet seine Form, weil eine Explosion und eine Implosion zugleich stattfinden und deren Kräfte einander (fast) exakt ausgleichen. Im Kern brodeln chemische Reaktionen, die alles in die Luft fliegen lassen, zöge nicht die Gravitation es zum Punkt der größten Massendichte zurück.¹³ Der Boden unter unsern Füßen und Hintern ist tatsächlich nichts als eine dünne Kruste, deren Schichtgefüge sich fortwährend verbiegt und verschiebt. Und wo sowieso jede Raumfüllkunst, jeder plastische, skulpturale, installative Zugang zur Materie diese Bewegtheit mit ins Konzept von Dynamik aufnehmen muss, erhält besonders eine Plastik, die sich mit der Publikumskunst des Theaters einlässt, den Auftrag, das Unbeständige der Erde in unsere Bilder des Kollektiven hineinzubilden. Die gegenwärtige Erde ist nicht Mama Gaia; oder nur insofern, als auch Mütter mal das Abholen vergessen, Liebhaber haben, sich scheiden lassen, wenn es mit Papa zu schlimm wird, zu viel und zu wenig Mutter sind, nerven und fehlen und irgendwann sterben. Die Erde hält sich, gequält und gespannt und gewissermaßen mit zitternden Knien, auf der Höhe ihrer Form. Etwas von diesem Zittern sollten die Sensibilisierten im Publikum des Publikums zu spüren bekommen.

Der Titel *Tower of Power* kommt aus der Kurve. In einer anderen Arbeit Dreyers von 2010 mit demselben Titel und der Fortsetzung *We Came to Play* bilden Fans in einem Football-Stadion die Lettern zu „Tower of Power“. Das Publikum veranstaltet Text. Dreyer setzt diesen Text in Objekte um. In seiner Grotowski/Living Theatre-Arbeit entsteht der Eindruck eines Turms durch das mit einem keilförmigen Einschnitt versehene Objekt, das der Theaterszenen-Skulptur als Sockel dient. Betonen schon die Drahtpfosten des Bettes und die gekrümmte Haltung der darauf stehenden Figur eine fragile, im Instabilen gehaltene Balance, schaut auch dieser geometrisch saubere weiße Unterbau aus, als könne das Material in ein paar Wochen, Monaten, Jahren, Jahrzehnten nachgeben und der verspiegelte Spalt sich

schließen, was für die Versammlung oben einen heftigen (aber endlichen, reell katastrophalen) Erdbeben zur Folge hätte.

Eine Platte oder mehrere: Je weiter die Gedanken abwärts klettern, desto mehr Platten kommen für unser Denkmal, den Hybrid aus Skulptur und Relief, Aufstellung und Ausstülpung, hinzu. „Brav gewühlt, alter Maulwurf!“, verfälscht Marx im *Achtzehnten Brumaire* Hamlets Worte an den just verschwundenen Geist seines Vaters (der eigentlich nur gut gesprochen hat). Wenn es stimmt, dass ein Denkmal nicht allein Anerkennung für Vergangenes besorgen soll, sondern in die Gegenwart wie eine Verfestigung ragen, erwischt *Tower of Power* das Theaterpublikum in einem Augenblick, da die lebenden Körper längst geronnen, kalt geworden, in den Posen des Erfahrens ausgehärtet sind. Dieses lebendige Theater war mal, und es kommt nicht zurück. Die Bewegung findet jetzt weiter unten statt, dort, wo die Kontexte wackeln, die Bio- und Geosphären in Unruhe geraten. Oben hocken die vom Geist des Vaters verlassenen Söhne und schauen noch immer ein Schauspiel, längst toter als jedes Gespenst. Wir dagegen wühlen mit den Maulwürfen. Wir zernagen die weißen Quader. Wir legen unsere Larven in den Sockeln der Denkmäler für die großen hoffnungstragenden Kollektive von einst.

1 Albert Guillaume, *Les Retardataires* (1914), Musée Carnavalet Paris.

2 Honoré Daumier, *Theater Audience* (ca. 1856-60), National Museum of Western Art Tokyo.

3 Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, Kritische Studienausgabe Bd. 3, München 2003 (6. Aufl.), S. 224f.

4 Deshalb zählt das Größenverhältnis zwischen der Skulptur und dem, was sie darstellt, in einem ganz anderen Maße als beim Bild oder Text (bspw. einem rühmenden Gedicht). Das *Monumentale* entsteht hier als Effekt direkt aus dem Vergleich, den die Ersetzung nahelegt.

5 Vgl. Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, in: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Frankfurt a. M. 1964, S. 351-368, hier A 146ff.

6 Vgl. Jacques Rancière, *Die*

Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin: 2006, S. 78.

7 Vgl. Kai van Eikels, *The Incapacitated Spectator*, in: Sandra Umathum/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*, Berlin/Zürich 2015, S. 117-140, bes. S. 126-129.

8 „In dem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null [...]“ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Sämtliche Werke, Bd. V: Erzählungen und Theoretischen Schriften, Darmstadt 1993, S. 635.

9 Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht (erste Fassung)*, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M. 1966, S. 7-21, hier S. 17.

10 „[...] they declared their allegiance to freedom and self-expression – but it was constraint and control that

were more in evidence; nobody was ever allowed to break the pattern of manipulated consent.“ Robert Brustein, *Making Scenes: A History of the Turbulent Years at Yale 1966-1979*, New York 1984, S. 68.

11 Vgl. John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, London 1997, S. 244f.

12 „*Studium*“ und „*punctum*“ sind Begriffe, die Roland Barthes in seiner Auseinandersetzung mit der Fotografie einführt; vgl. ders., *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1998 (15. Aufl.).

13 Vgl. Rainer Gruber, *Das Besondere des Fallens. Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie*, in: Gabriele Brandstetter/ Christoph Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007, S. 100-118, bes. S. 102-105.