



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Fiorentino, Francesco: Der moderne Zuschauer: Genealogie und Kritik. In: IZfK 8 (2022). 25-36.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-26e6-2724

**Francesco Fiorentino (Rom)**

### Der moderne Zuschauer: Genealogie und Kritik

#### *The Modern Spectator: Genealogy and Critique*

Being a spectator in the theater has not always meant watching a performance while sitting quietly in the dark. There was a time when theaters were fully lit and very noisy.

A whole range of legislative, administrative, architectural, and aesthetic reforms as well as state ordinances were needed to tame this quarrelsome and undisciplined mass and to transform it into a contemplative and empathic audience that became a function of the imagination. There is a close connection between the development of a theater that had become an agent of government and the emergence of increasingly effective mechanisms of theatrical illusion. Governmentality generates a new aesthetic that aims to steer the audience in certain directions, to determine and to control it. It goes without saying that theater, especially modern theater, has had a decisive effect in this direction. Theater was and is both an agent of governmentality and its critique. Now, this critique has manifested itself and continues to manifest itself in projects aimed at emancipating the public from any kind of governmentality via the stage itself. Yet the stage remains an agent of governmentality even as it seeks to evade this function.

This is a paradox that is perhaps constitutive and necessary to theater. The question now is whether this paradox can be resolved and whether an autonomous emancipation of the audience—one that is not governed by the stage—can be imagined, and, if so, in what forms. Put otherwise, it is a question of whether the spectator “without someone else’s guidance” can alienate himself from this position and become a self-determined subject.

*Keywords: Spectator, Estrangement, Emancipation, Michel Foucault*

Der Theaterzuschauer, wie wir ihn heute kennen, ist eine junge Erfindung, die erst drei Jahrhunderte alt ist. Zum Publikum einer Theatervorstellung zu gehören, hat

nicht immer bedeutet, der Aufführung auf der Bühne still sitzend im verdunkelten Parkett beizuwohnen. Noch um 1700 waren die Theatersäle voll beleuchtet und voller Lärm. Im Parkett bewegte sich eine bunte und lärmende Ansammlung von Leuten, deren Tätigkeit keineswegs eine kontemplative war. Es gehörte zur Theaterrealität, dass man während der Vorstellung aß und trank, rauchte und mit den Nachbarn plauderte oder Karten spielte, mit den Schauspielern redete oder stritt. Schlägereien waren an der Tagesordnung. Gastwirte und Prostituierte gingen während der Vorstellung ihrer Arbeit nach. Es war ein anderes Theater.<sup>1</sup>

Zahlreiche gesetzliche, administrative und architektonische Maßnahmen, ästhetische Reformen und staatliche Verordnungen waren notwendig, um diese unkontrollierbare, diese zänkische, widerspenstige Masse, von der Ablauf, Erfolg und Misserfolg der Vorstellung abhing, zu zähmen und in ein besinnliches, sich einfühlendes Publikum zu verwandeln, das eine präzise Rolle innerhalb der Vorstellung zu spielen hatte. Unser Verhalten als Zuschauer im Theater hat sich durch Verbote und Bestimmungen herausgebildet, die im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts alles geregelt und standardisiert haben, was im Theater geschieht: das Sprechen und das Schweigen, die Bewegungen und die Gesten, die Emotionen und die Interaktionen zwischen den Zuschauern sowie zwischen Bühne und Zuschauerraum. Auch die Befestigung der Stühle am Boden und die Verwendung von Kronleuchtern, Gasbeleuchtung und schließlich elektrischem Licht waren materielle Bedingungen dafür, dass man den Zuschauer in einen unsichtbaren Zeugen verwandelt, der seine ganze Aufmerksamkeit auf die Bühnenergebnisse richtet und seine Reaktionen von einer Regie bestimmen lässt. Wer ins Theater geht, wird nun nur dann lachen oder weinen, rufen oder applaudieren, wenn es vom Autor und vom Regisseur vorgesehen ist. Man will alle zufälligen, unvorhergesehenen, unmittelbaren Bewegungen unterbinden, auf der Bühne wie im Zuschauerraum. So kann Unerhörtes geschehen – z. B. dass Zuschauer dreieinhalb Stunden „wie Statuen“ stillsitzen und weinen, wie es bei der Uraufführung von Lessings „Miss Sara Sampson“ geschah.<sup>2</sup>

Dieser unbewegliche, weinende Zuschauer ist die auffälligste Folge von Veränderungen, die das Dispositiv Theater insgesamt und alle am theatralen Prozess Beteiligten im Einzelnen betreffen. Von nun an sollen Schauspieler nur das ausführen, was der Regisseur festgelegt und mit ihnen in den Proben geübt hat. Die Aufgabe des Zuschauers besteht nun darin, die Performance der Schauspieler mit maximaler Konzentration zu betrachten und so zu reagieren, wie es erwartet wird: Er soll zum richtigen Zeitpunkt weinen oder lachen, applaudieren oder Furcht und Mitleid empfinden usw. Ziel ist eine Art von Automatisierung

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Ravel (1999); Auerbach (1951).

<sup>2</sup> „Herr Leßing hat seine Tragödie in Franckfurt spielen sehen und die Zuschauer haben drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen und geweint.“ So schreibt Karl Wilhelm Ramler an Johann Ludwig Gleim in einem Brief von 25. Juli 1755. Zit. nach Richel (1994: 42).

des Zuschauerverhaltens, wie Karoline Herder in einem Brief vom 1. März 1802 an Johann Ludwig Gleim mit Bezug auf Goethes Theaterspraxis feststellte:

Als hölzerne Puppen sollen wir unten im Parterre sitzen und die hölzernen Puppen auf der Bühne anschauen und declamiren hören, übrigens mir nichts, dir nichts, leer und trostlos von dannen gehen.<sup>3</sup>

Goethe hatte aus dem Weimarer Hoftheater einen ästhetischen Raum gemacht, den er vor allen äußeren Störungen und unangemessenem Verhalten zu schützen versucht, die seine Autonomie gefährden könnten – und Autonomie heißt hier Autonomie der Aufführung, wie sie vom Regisseur geplant wird. Das, was sie bedrohte, war vor allem das Publikum selbst. Angesichts von Unruhen durch Jenaer Studenten während einer Aufführung wendet sich Goethe am 9. Juli 1797 an das fürstliche Hofmarschallamt und schlägt selbst Maßnahmen vor:

Man stelle auf die rechte Seite die bisher gar keine Wache gehabt hat, einen, und wenn man es für nötig hält, zwei Husaren [...]. Sollte irgend einer anfangen, Lärm zu machen, so muß er gewarnt und, wenn er fortfahren sollte, hinausgeschleppt werden.<sup>4</sup>

Das Theater waffnet sich gegen das Publikum, um die Autonomie der Kunst und die Souveränität des Ästhetischen zu behaupten. Der angeblich autonome Raum der Kunst ist als Exerzierplatz einer neuen ästhetischen und moralischen Erziehung gedacht. Ziel dieser Erziehung ist die neue Formation eines Publikums, das nicht mit dem realen Theaterpublikum der Zeit identisch ist. In seinem Aufsatz über das Weimarsche Hoftheater von 1802 stellt Goethe klar, dass sein Publikum keineswegs mit dem „Pöbel“ zu identifizieren sei, „der sich unvorbereitet zum Schauspielhause“ drängt und „verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist“. Goethes Theater sucht dagegen eine Allgemeinheit, die allein durch ein „erwähltes Publikum“, eine „selektive Öffentlichkeit“ also, die bestimmte soziale Gruppen ausschließt:

Bloß dadurch, dass unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner gefallen.<sup>5</sup>

Der „Pöbel“ ist das genaue Gegenteil des Publikums, das sich Goethes Theater wünscht. Er ist nicht kultiviert und will nicht erzogen werden, er entzieht sich also dem Diktat der Regie und der von der Regie anvisierten Öffentlichkeit. Wenn das ‚Publikum‘ das kollektive Subjekt ist, das politisches Handeln legitimiert und als solches seit der Aufklärung zu einer Schlüsselinstanz wird, stellt der ‚Pöbel‘ die Gesamtheit derjenigen dar, die aus dem Raum der öffentlichen politischen und ästhetischen Kommunikation ausgeschlossen sind. Diese sind aber die Mehrheit

---

<sup>3</sup> „Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß“, hrsg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried Herder. Leipzig (1861–1862). Zitiert nach Fischer-Lichte (2009: 57).

<sup>4</sup> Goethe (1988: 275).

<sup>5</sup> Goethe (1998: 846).

der realen Zuschauer des damaligen Theaters, die wegen ihrer ungehörigen Vorlieben für Spaß und Vergnügen, wegen ihres ungesitteten Verhaltens als eine Plage und eine Gefahr für die Allgemeinheit betrachtet werden.

So zeigt die Geschichte des Theaters einmal mehr, dass die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, bei der das Medium Theater bekanntlich eine zentrale Rolle spielte, keineswegs der inklusive Prozess war, den Habermas beschrieben hat. Habermas definierte die „bürgerliche Öffentlichkeit“ als „Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“<sup>6</sup> und sah sie dadurch entstehen, dass „die obrigkeitlich reglementierte Öffentlichkeit vom Publikum der rasonierenden Privatleute angeeignet und als eine Sphäre der Kritik an der öffentlichen Gewalt etabliert wird“<sup>7</sup>. Tatsächlich wird das Theater damals auch so gesehen bzw. idealisiert. Während man aber die Vorstellung eines rasonierenden Publikums als oberster Richter des sozialen, politischen und kulturellen Lebens verbreitet, beansprucht man dann das Theater als eine – so Schiller – „öffentliche Anstalt des Staats“<sup>8</sup>, dessen Hauptaufgabe man darin sieht, Verhaltensweisen, Erfahrungen und Meinungen, die dem Staat nützlich sind, zu fördern, und Meinungen, Erfahrungen und Verhaltensweisen, die dem Staat schädlich sein können, zu hemmen. Schiller versteht das Theater ausdrücklich als das Medium, mit dem „die Oberhäupter und Vormünder des Staats“ gemeinsam mit den Dramatikern die Meinungen der Untertanen manipulieren, und sowohl Skepsis als auch Kritik seitens der Bevölkerung vorbeugen können.<sup>9</sup> Durch das Theater kann und soll eine „Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Meinungen und Neigungen“<sup>10</sup>, das heißt ein tieferer Konsens als der rein ideologische, erzeugt werden: ein Konsens, der die Moral und die Mentalität, die spontanen Urteile und die emotionalen Praktiken betrifft und der bereits mit einem Individuum rechnet, das mit der Erfahrung der Entfremdung zu kämpfen hat. Theater verspricht bei Schiller deren Aufhebung. Die Bühne bietet sich als Pharmakon gegen die Entfremdung, die sie selbst mitbewirkt. „Sind *sie* [die Bühnen] es nicht, die den Menschen mit dem Menschen bekannt machten und das geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt?“<sup>11</sup> so fragt Schiller rethorisch. In seiner Perspektive stellt die Bühne das zuverlässigste Medium der Selbsterkenntnis dar – ein Medium der Selbsterkenntnis, das jedoch das zu Erkennende selbst produziert. Der Mensch, der sich dem Menschen durch das Theater offenbart, geht dem Theater nicht voraus, er präexistiert nicht vor seiner Inszenierungsarbeit, sondern wird von ihm generiert. Die Theatermaschine kennt Gefühle und Empfindungen des Zuschauers besser als der Zuschauer selbst und offenbart sie ihm, aber diese

---

<sup>6</sup> Habermas (1965: 38).

<sup>7</sup> Ders., 63.

<sup>8</sup> Schiller (1968: 96).

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

‚eigenen‘ Gefühle und Empfindungen, die der Zuschauer durch die Theatermaschine zu verstehen lernt, werden in ihm von der Theatermaschine selbst hervorgerufen oder – wie es bei Schiller heißt – ‚[ein]gepflanzt‘<sup>12</sup>.

In einer Zeit, in der die Autonomie des Subjekts – philosophisch, ästhetisch, politisch – postuliert wird, formuliert das Theater als eine seiner Hauptaufgaben die Übereinstimmung und Uniformierung der individuellen Meinungen und der emotionalen Reaktionen. Ästhetik, Politik und Theaterpraxis arbeiten gemeinsam darauf hin, alle Bewegungen und Äußerungen auf der Bühne wie im Zuschauerraum immer strenger zu reglementieren, so dass das Publikum zunehmend Teil jenes Spektakels wird, das von ihm konsumiert wird. Die spätere, von Horkheimer und Adorno beschriebene Kulturindustrie ist hier schon in nuce ausgebildet. Man kann in ihr eine der unheimlichsten Erscheinungsformen dessen erkennen, was Foucault als Gouvernentalisierung des Lebendigen beschrieben hat.

Unter „Gouvernentalität“ versteht Foucault „die aus den Institutionen, den Vorgängen, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken gebildete Gesamtheit“, die es gestattet, eine neue komplexere Form der Macht zu etablieren und auszuüben, „die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung“ hat.<sup>13</sup> Und dies gilt auch, wenn diese Bevölkerung ins Theater geht. Foucault sieht die ideologische Grundvoraussetzung für die Entwicklung dieser neuen, gouvernementalen Machtform in der Idee, dass jedes Individuum in jedem Aspekt seines Lebens regiert werden kann, regiert werden soll, sich regieren lassen muss. So entstehen eine Vielzahl von Regierungskünsten, die alle Bereiche und Dimensionen der Existenz betreffen: den Körper wie die Seele, die Familie wie den Staat, die Arbeit wie das Vergnügen usw.

Foucault beschreibt einen weitreichenden Prozess, der neue Subjektivierungen generiert – und u. a. auch den modernen Zuschauer hervorbringt. Denn auch die Theaterkunst lässt sich zu den neuen Künsten des Regierens zählen, die die Bevölkerung eines kameranistisch und polizeiwissenschaftlich zu organisierenden Staates zum Gegenstand haben. So beschrieb der Wiener Kameranist Joseph von Sonnenfels die Grundpfeiler der Theaterpoetik der Aufklärung – gemischte Charaktere, Identifikation des Zuschauers mit der vom Schauspieler gespielten fiktiven Figur, Täuschungskontrakt, Gefühlstransfer u. a. – als Instrumente der „policeylichen“ Kontrollen.<sup>14</sup> Es gibt also einen engen Zusammenhang zwischen der Entwicklung eines Theaters, das sich zur Regierungskunst, zum Agenten der neuen, modernen Regierungsgewalt macht, und der Herausbildung immer wirksamerer Mechanismen des Bühnenillusionismus und der theatralen Einfühlung. Die Gouvernentalität produziert eine neue Ästhetik, die darauf abzielt, das Publikum in gewisse Richtungen zu lenken und zu hemmen, zu formen und zu

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Foucault (2006: 162).

<sup>14</sup> Vgl. dazu Vogl (2000: 619). Bezug genommen wird hier auf: Sonnenfels (1768); ders. (1765–1776).

kontrollieren – womit dann eine ganze Reihe von Entscheidungen in Bezug auf Theaterarchitektur, Bühnenbild, Art der Deklamation und Strukturierung des dramatischen Textes verbunden sind. Es entsteht ein Illusionismus, der auf Psyche und Physiologie einwirkt, indem er eine gewisse Art, bestimmte Emotionen zu erfahren, und gewisse emotionale Reaktionen (Angst, Mitgefühl, Lachen, Tränen usw.) auf bestimmte Situationen theatralisch induziert. Dem Zuschauer öffnen sich zwar neue Räume der Erkenntnis, der Erfahrung, der Wahrnehmung, aber er findet sich nun in eine Position der strukturellen Unmündigkeit versetzt, in der er der Leitung eines Andern – der Bühne – unterworfen ist. Damit ist für ihn aber auch die Möglichkeit gegeben, Unbehagen gegenüber einer solchen Position zu empfinden und Widerstand zu äußern.

Deshalb ist modernes Theater nicht nur ein Agens der Gouvernamentalität, sondern auch das Medium einer neuen Art von Kritik, die – wie Foucault wiederum gezeigt hat – zusammen mit den Regierungskünsten als ihr Gegenstück entsteht: gleichzeitig als „ihre Partnerin und Widersacherin, als Weise ihnen zu misstrauen, sie abzulehnen, sie zu begrenzen und sie auf ihr Maß zurückzuführen, sie zu transformieren, ihnen zu entwischen oder sie immerhin zu suchen“.<sup>15</sup> Kritik entsteht aus dem Wunsch oder dem Willen, „nicht dermaßen“ – d. h. nicht auf eine Art und Weise, die als unerträglich, ungerecht, unannehmbar empfunden wird – „regiert zu werden“.<sup>16</sup> Foucault versteht die neue Kunst der Kritik als eine Haltung, „eine moralische und politische Haltung“, und als „eine Denkungsart“, die auf eine „Entunterwerfung“ abzielt:

Wenn es sich bei der Regierungsintensivierung darum handelt, in einer sozialen Praxis die Individuen zu unterwerfen – und zwar durch Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen, dann würde ich sagen, ist die Kritik die Bewegung, in der sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin. Dann ist die Kritik die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügbarkeit. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.<sup>17</sup>

Kritik wäre also die Bewegung, die eine bestimmte Subjektivierung rückgängig macht, indem sie deren Bedingungen befragt, deren Grenzen erkennt, um so deren Machteffekten zu entkommen.

Dass Theater, zumal modernes Theater, auch in diese Richtung entschieden gewirkt hat, braucht nicht betont zu werden. Theater war (und ist) ein Agens der Gouvernamentalität und zugleich ihrer Kritik. Nun manifestiert sich diese Kritik im Theater nicht zuletzt durch Projekte der Emanzipation des Zuschauers von der Regierung durch die Bühne. Es handelt sich um Projekte ganz verschiedener Art, die aber eines gemeinsam haben: dass sie von der Bühne ausgehen. Der Versuch,

<sup>15</sup> Foucault (1992: 12).

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ders., 12 u. 15.

den Zuschauer von der Macht der Bühne zu emanzipieren, wird von der Bühne selbst unternommen, die das Agens des Regierens im theatralen Dispositiv ist. So bleibt die Bühne auch dann ein Agent der Gouvernamentalität im Theater, wenn sie sich dieser Funktion entziehen will. Der Zuschauer wird auch dann für die Projekte der Bühne ‚verwertet‘, wie es bei Brecht heißt, wenn die Bühne ihn von seiner Rolle als nur Empfangenden befreien will.<sup>18</sup> Um den Zuschauer der Manipulation durch die Bühne zu entziehen, muss die Bühne ihn erneut manipulieren, d.h. ihn gerade in dem Zustand halten, aus dem sie ihn befreien möchte. Die „Entunterwerfung“, die nach Foucault das Ziel der Kritik ist, findet in der Form einer Unterwerfung statt, die das reproduziert, was sie zu überwinden will. Dies ist ein Paradox, ein konstitutives, strukturelles und vielleicht unvermeidliches Paradox des Theaters, seitdem es sich in den Dienst der Aufklärung gestellt hat, um das Individuum aus dem Zustand einer selbstverschuldeten Unmündigkeit herauszuführen, dabei aber den Zuschauer im Hinblick auf die Bühne in einen Zustand der strukturellen Unmündigkeit versetzt.

Die Frage ist nun, ob dies doch zu vermeiden wäre, ob es eine autonome, das heisst eine nicht von der Bühne gesteuerte Emanzipation des Zuschauers eigentlich geben kann, ob der Zuschauer sich von allein aus der eigenen Position entfremden und zu einem selbstbestimmten Subjekt werden kann, wie die Aufklärung noch glauben konnte. Zu fragen wäre also generell, ob ein Subjekt imstande ist, sich „ohne Leitung eines anderen“ zu emanzipieren. „Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich“.<sup>19</sup> So meinte Kant fünf Jahre vor der Französischen Revolution, als er noch denken konnte, dass ein sich selbst überlassenes Publikum einfach und wirklich frei sein könne. Als würde der Zuschauer aufhören, wenn man ihm nur die Freiheit läßt, von unbewußten, das heißt von ihm fremden und doch eigenen Haltungen, Handlungsweisen, Redeweisen gelenkt zu sein, die auch durch das Theater induziert sind.

Diese Position vertritt auch Jacques Rancière in seinem Aufsatz « Le spectateur émancipé » (2008). Er schlägt eine idealistische Lösung des oben beschriebenen Paradoxes der Emanzipation des Zuschauers vor. Für Rancière ist der Zuschauer immer schon emanzipiert: Er muss es nur erkennen. Er muss sich nur darauf besinnen und aktiv einsehen, dass er frei ist, von seiner singulären Position aus, alles nur zu sehen, wie er sehen möchte. Um die Welt zu verändern, muss man sie nur anders interpretieren. Alles liegt am Zuschauer, an seinen Entscheidungen und Deutungen. Für Rancière sind Struktur und Qualität der Inszenierung weniger als nebensächlich und auch die materiellen Bedingungen der Kommunikation haben kein Gewicht. Das Sehen, Fühlen und Denken des Zuschauers erscheinen aus seiner Perspektive von der

---

<sup>18</sup> Ich beziehe mich hier auf die Theorie und die Praxis des Lehrstücks. Vgl. dazu Steinweg (1972: 51).

<sup>19</sup> Kant (1784/1968: 36).

Praxis und der Materialität des Theaters unabhängig. Rancières Zuschauer ist das autonome Subjekt der bürgerlichen, idealistischen Tradition:

Zuschauersein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben. Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen. Wir haben nicht Zuschauer in Schauspieler/Akteure und Unwissende in Wissende zu verwandeln. Wir müssen das Wissen, das im Unwissen am Werk ist, und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist, anerkennen. Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte, jeder Zuschauer, jeder Mann der Tat ist der Zuschauer derselben Geschichte.<sup>20</sup>

Wenn wir aber immer schon Autoren, Akteure und Zuschauer unserer eigenen Geschichte sind, wenn wir also immer schon emanzipierte Zuschauer jeder Theatervorstellung sind, dann ist doch alles gut, so wie es ist, und kann so bleiben wie bisher. Positionen wie dieser kann man entgegensetzen, dass sie tendenziell jeden Widerstand, jede Kritik unmöglich machen, und jedem Wunsch, nicht auf eine bestimmte Weise regiert zu werden, ja selbst dem Bewußtsein, dass man von etwas regiert wird, das die Bedingung von Kritik darstellt, von vornherein den Boden entziehen. Aus Rancières Sicht scheint es nichts zu geben als uns selbst, das uns daran hindert, Herr im eigenen Haus zu sein: Das Subjekt kann sich selbst regieren, die Welt wird irrelevant. Und mit der Welt auch das Theater, die qualitative Differenz zwischen dem spezifischen Ort Theater und allen anderen Orten. Wenn der Zuschauer im Theater dasselbe tun kann, was er auch anderswo tut, wenn es „überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten gibt, die uns etwas neues erlauben“, dann wird das Theater überflüssig. Mehr als um eine Emanzipation des Zuschauers handelt es sich hier um eine Auslöschung von Theater und Zuschauer, damit aber auch der spezifischen Erfahrungen, die nur im Theater und in der Position des Publikumss möglich sind. Man kann in dieser idealistischen Leugnung des Zuschauers und des Theaters eine paradoxe, liberalistische Lösung des oben beschriebenen Paradoxes einer heteronomen Emanzipation des Zuschauers sehen, welches das moderne Theater durchzieht und beseelt.

Auch Brecht hatte mit seinen Lehrstück-Experimenten eine eigene Lösung formuliert, indem er an einem Theater arbeitete, das keine Zuschauer, sondern „nur mehr Spieler“ vorsah, „die zugleich Studierende“ waren. Damit hatte er ein Theater im Sinn, das nur „zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht“ wird und eben deshalb kein Publikum braucht, das Publikum aber ‚verwerten‘ kann.<sup>21</sup> Der Zuschauer bleibt also auch in Brechts Lehrstück Objekt einer Spiel- und Versuchsanordnung – aber er soll sich als solches auch empfinden. Gerade in dieser Position bzw. in der Möglichkeit

<sup>20</sup> Rancière (2009: 28).

<sup>21</sup> Steinweg (1972: 51-52, 61-62).

einer selbstreflexiven Erfahrung dieser Position liegt das Potential einer kritischen Entfremdungserfahrung, die vielleicht wirklich emanzipatorisch sein könnte: nämlich die der Erfahrung der die eigene Subjektivität konstituierenden Unterwerfung, welche die Möglichkeitsbedingung von Kritik und Emanzipation ist. Wenn es dem Theater immer wieder gelungen ist, kulturelle Konditionierungen zu lockern, soziale Masken fallen zu lassen, Lebensenergien freizusetzen, so nur dadurch, dass es den Zuschauern die bewusste Erfahrung der eigenen Unterwerfung unter Kontrolldispositive ermöglicht hat, was an sich schon ein Anfang von Emanzipation ist, ihre notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung.

Wenn dem so ist, dann geht es nicht so sehr darum, die Bühne als Instrument der Gouvernementalität zu kritisieren, sondern vielmehr darum im Theater einen Ort zu erkennen, an dem man auf eine ganz besonders intensive, wirkungsvolle Weise unsere existentielle Kondition als Subjekte, das heißt als unter bestimmte Regierungsdispositive Unterworfenen erfahren kann. Erst diese Erfahrung ist es, die Kritik ermöglicht und Emanzipation bewirkt, vorausgesetzt, man versteht unter Emanzipation nicht die unmögliche Loslösung von jeglicher Konditionierung, sondern die Gewinnung eines freien Denkraums innerhalb der Dispositive, die unser Leben regieren. Es geht also nicht um die unmögliche Befreiung von allen heteronomen Bedingungen, denen unser Sprechen und Handeln unterworfen ist, sondern um die Fähigkeit, in den Regierungsdispositiven, denen man untersteht, nicht ganz aufzugehen, und Stellung dazu zu nehmen.

Genau diesen Distanzierungseffekt hat Brecht mit seiner Poetik der Verfremdung angestrebt. Mit „Verfremdung“ meint Brecht auch und vor allem eine schmerzhaft Dekonstruktion unseres Involviert-Seins in die Dispositive, die uns regieren. Schmerzhaft ist eine solche Dekonstruktion deshalb, weil sie unvermeidlich vom Bewusstsein begleitet wird, dass es unmöglich ist, nicht auf irgendeine Weise und von irgendwas regiert zu werden, und dass in uns als Subjekte und als Zuschauer auch der Wunsch lebt, regiert und geleitet zu werden – ein Wunsch, der dem Emanzipationsverlangen entgegensteht und mit der Waffe der Kritik zu bekämpfen gilt.

So ist für Brecht die Emanzipation des Zuschauers nur als ein komplizierter Prozess denkbar, der nie sich ohne den entscheidenden Beitrag der Bühne ereignen und nur auf einer mehr oder weniger stillschweigenden Vereinbarung zwischen Bühne und Publikum gründen kann. Die Bühne muss sich dem Wunsch des Zuschauers, regiert, gelenkt oder auch nur kritisch geleitet zu werden, so wie dem eigenen Wunsch, diesen Wunsch zu befriedigen, entziehen. Der Zuschauer muss ertragen, dass er nicht mehr gelenkt wird, dass sein Wunsch nach Lenkung von der Bühne zurückgewiesen wird.

In diesem Sinn sind die Worte, die gegen Ende von René Polleschs Stück „Kill your Darlings!“ von der Bühne aus an das Publikum gerichtet werden, brechtianisch:

Das war nicht für euch.

Das haben wir nicht für euch gemacht.

Das haben wir nie für euch gemacht!

Nein!  
 Sondern für uns.  
 Das hier ist nicht für euch.  
 [...]
   
 Das war nicht für euch.  
 Es war immer für uns.  
 Macht es für euch!  
 Zwei, drei, vier!<sup>22</sup>

Wir haben es hier mit einem Theater zu tun, das auf seine Rolle als Agens der Gouvernementalität zu verzichten scheint. Es wird hier nämlich eine Bühne gezeigt, die jede Verpflichtung gegenüber den Zuschauern aufgibt, sie aber gleichzeitig wie eine Ansammlung von Fremden behandelt, um sie zu einem autonomen Handeln zu bewegen. Die Aufkündigung jeder Verantwortung dem Publikum gegenüber geschieht also mit einer, wenn auch indirekten pädagogischen Intention. Die Zuschauer werden zu einem Handeln aufgefordert, das nach der Vorgabe des Handelns auf der Bühne stattfinden soll, es imitiert oder einfach von ihm in Gang gesetzt wird. Sie sollen *es* für sich und *wie* die Schauspieler oder Personen auf der Bühne machen. Das Publikum wird also weiterhin von einer unsichtbaren Hand geführt, findet sich mit mehr oder weniger impliziten Vorschriften darüber konfrontiert, was es zu machen hat. Es wird zu etwas aufgefordert und muss sich zu dieser Aufforderung auf irgendeine Weise verhalten. Wir wären also wieder beim Paradox einer von der Bühne gelenkten Emanzipation des Zuschauers.

Vielleicht hört dieses Paradox auf, eines zu sein, wenn wir Emanzipation nicht länger als Befreiung von jeglicher Heteronomie verstehen, sondern gerade als Befähigung, die Illusionen einer Autonomie, einer Selbstbestimmung aufzulösen. Emanzipation wäre dann etwas, das immer mit einer solchen konstruktiven Enttäuschung verbunden ist. Sie wäre immer negativ in dem Sinne, dass sie an die Stelle der illusionären Autonomie nicht eine wirkliche Autonomie setzt, sondern die Erfahrung ihres Mangels, die Unabweislichkeit der Heteronomie und die Entwicklung einer kritischen Funktion gegenüber jeder Regierungskunst.

Unabdingbare Voraussetzung einer solchen kritischen Emanzipation des Zuschauers wäre aber eine Emanzipation der Bühne vom ihrem gouvernementalen Auftrag, genauer: von einer bestimmten Art, ihn auszuführen. Eine Möglichkeit einer solchen Emanzipation der Bühne hat Brecht mit seiner Arbeit am „Fatzer“ gezeigt. In einer Notiz aus dem Jahre 1930 heißt es:

Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck identisch, zu dem sie verwertet wird. So ist das Fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum Lernen des Schreibenden gemacht. Wird es späterhin zum Lehrgegenstand, so wird durch diesen Gegenstand von den Schülern etwas völlig anderes gelernt, als der Schreibende lernte. Ich, der Schreibende, muß nichts fertig machen. Es genügt, daß

---

<sup>22</sup> Pollesch (2014: 321-322).

ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer untersuchen kann.<sup>23</sup>

Die Bühne bestimmt nun ihre Position selbstkritisch, selbstanalytisch. Sie gibt nicht die Position der Lehrenden auf, sondern wechselt den Gegenstand der eigenen Lehre: Dies ist nicht der Zuschauer, sondern sie selbst. Aus ihrer gouvernementalen Bestimmung wird so eine selbstkritische, die dennoch weiterhin eine gouvernementale Wirkung ausübt – aber nur, indem sie als gouvernementale Praxis scheitert.

Sie scheitert aber nur im Sinne eines Theaters, das darauf aus ist, irgendeine Erfahrung, Haltung, Erkenntnis, Energie oder Fähigkeit zu vermitteln. Sie scheitert, weil der Zweck der Produktion und der Zweck der Rezeption nicht übereinstimmen, weil der Schreibende und die Schüler nicht dasselbe, sondern etwas anderes vom selben Lehrgegenstand lernen. Schreibender und Schüler, Autor und Leser, Bühne und Publikum lernen beide, aber etwas anders und auf verschiedene Weise. Gerade deshalb aber gelingt ihre Emanzipation voneinander, weil sie sich im Grunde fremd werden bzw. bleiben und zwar, weil die für das Theater charakteristische Manipulation verfehlt bzw. umgangen wird. So wie andere Elemente von Brechts Theaterarbeit gibt das Fatzer-Projekt immer wieder zu bedenken, dass erst in diesem Verfehlen oder in dieser Umgehung die Emanzipationsmöglichkeit des Zuschauers gegeben ist, da sich, indem sie sich verfehlen, Zuschauer und Bühne voneinander emanzipieren. Auch lässt eine solche Position vermuten, dass vielleicht jede emanzipatorische Beziehung nur eine Beziehung der gegenseitigen Verkennung sein kann. Vielleicht liegt darin das Potential einer wirklichen und deshalb stets vorläufigen und immer neu zu gewinnenden Emanzipation: in einer Verkennung, die nicht als ein falsches Erkennen zu verstehen wäre, sondern als ein Fehlschlagen von Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen. Das heißt aber auch, dass Emanzipation Unterwerfung nicht dauerhaft aufheben, sondern sie nur durchschaubar werden lassen kann. Emanzipation wäre die Befähigung, Unterwerfungen zu erkennen, sich ihren Effekten zu entziehen, die Wahrheiten, auf die sich berufen, zu relativieren. Sie kann aber nicht als eine Position jenseits der Unterwerfungen gedacht werden, durch welche sich die Subjekte konstituieren. Sie wäre vielmehr als der Punkt zu denken, wo sich die Regierungsmaschinen dem öffnen, was aus ihnen ausgeschlossen wird. In diesem Sinne findet die Emanzipation des Zuschauers stets aufs Neue statt: als innere, kritische Möglichkeit des Regierungsdispositivs, das sie ständig zu verhindern versucht.

---

<sup>23</sup> Brecht (1997: 514).

## Literatur

- Auerbach, Erich (1951): *La cour et la ville*. In: Ders.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Bern. 12-50.
- Brecht, Bertolt (1997): *Fatzerdokument*. In: Ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 10.1. Herausgegeben von Werner Hecht et al. Berlin / Frankfurt a.M. 387-529.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theater als öffentlicher Raum*. In: Gerlach, Klaus (Hg.): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. Hannover.
- Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin.
- Foucault, Michel (2006): *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. I. Frankfurt a.M.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Briefe von und an Goethe*. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Bd. 2. München,
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Weimarisches Hoftheater (1802)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 842-850.
- Habermas, Jürgen (1965): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin.
- Kant, Immanuel (1784/1968): *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: Ders.: *Kants Werke*. Bd. VIII. Herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin. 33-42.
- Pollesch, René (2014): *Kill your Darlings. Stücke*. Reinbek bei Hamburg.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien.
- Ravel, Jeffrey S. (1999): *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*. Ithaca / London.
- Richel, Veronica (1994): *G. E. Lessing. Miss Sara Sampson. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (1968): *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1784)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. V. Herausgegeben von Jost Perfahl und Helmut Koopmann. München. 92-101.
- Sonnenfels, Joseph von (1768): *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Wien.
- Sonnenfels, Joseph von (1765–1776): *Grundsätze der Policey, Handlung und Finanzwissenschaft*. Wien.
- Steinweg, Reiner (1972): *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart.
- Vogl, Joseph (2000): *Staatsbegehren. Zur Epoche der Policey*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 74. 600-626.