

Auftritte

Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien

Bearbeitet von
Annemarie Matzke, Ulf Otto, Jens Roselt

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 254 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2392 5
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 375 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Annemarie Matzke, Ulf Otto, Jens Roselt (Hg.)

Auftritte

Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien

Mai 2015, 254 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2392-5

Ob Theaterbühne oder Internet, ob Parlament oder Castingshow: Auftritte sind kulturelle Praktiken – sie ermöglichen Vorgänge des Sich-Zeigens und Wahrnehmens. Der Auftritt ist ein exemplarischer Akt des In-Erscheinung-Tretens, bei dem das instabile Verhältnis von Akteuren und Zuschauern ausgehandelt wird. Doch obwohl die Inszenierungen der Künste, Medien und des Alltags ohne den Auftritt nicht denkbar sind, wird er als fragiler Zwischenzustand selten gewürdigt. Die Beiträge des Bandes nehmen ihn daher in den Blick: als riskantes und umkämpftes Terrain zwischen Auf- und Abstieg.

Annemarie Matzke (Prof. Dr.) ist Professorin für aktuelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim.

Ulf Otto (Dr.) ist Diltthey-Fellow am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim.

Jens Roselt (Prof. Dr.) ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2392-5

Inhalt

Einleitung

K(l)eine Theorie des Auftritts

Annemarie Matzke, Ulf Otto, Jens Roselt | 7-16

Wundertheater

Der Auftritt des Theaters

Gabriele Brandstetter | 17-32

Royal Re-entries

Zum Auftritt in der griechischen Tragödie

Christopher Wild | 33-61

Attraction universelle

Opernauftritte zwischen Ancien Régime und Aufklärung

Annette Kappeler | 63-83

Auftritte der Sonne

Zur Genealogie des Scheinwerfens und Stimmungsmachens

Ulf Otto | 85-104

Sinnliches Aufsteigen

Zur Vertikalität des Auftritts auf dem Theater

Juliane Vogel | 105-119

Die verfehlt Anrufung

Der verstolperte Auftritt in Peter Steins *Torquato Tasso*

Gerald Siegmund | 121-139

Phänomenologie der Rampensau

Jens Roselt | 141-156

Das Loch im Vorhang

Zu den Auftritten des Publikums

Annemarie Matzke | 157-169

Auftritte von Kindern

Vorführung, Inszenierung, Teilhabe

Geesche Wartemann | 171-182

Der Auftritt der Dinge

Zu epistemischen und relationalen Objektbegriffen im Museum

Stefan Krankenhagen | 183-197

Im Off

Dhorasoo und Rosencrantz und Guildenstern

Stefanie Diekmann | 199-212

Suspensionen des Auftritts

Lulu – Pollesch

Bettine Menke | 213-244

Autorinnen und Autoren | 245-249

Einleitung

K(l)eine Theorie des Auftritts*

ANNEMARIE MATZKE, ULF OTTO, JENS ROSELT

»Die ›Botschaft‹ der Vertreter des Harlekin-Prinzips bestand häufig allein in ihrem *Auftreten*«,¹ hat Rudolf Münz in Hinblick auf jenes *andere* Theater festgestellt, das abseits der theatralen Architekturen und Literaturen in großem Maß dem Vergessen anheim gestellt wurde. – Als Vertreter eines *Prinzips* hat der Harlekin folglich keine Botschaft, die sich *in* Medien verpacken lässt oder aber *als* Medium selbst entpuppt. Die Botschaft des Harlekins ist sein Auftritt, besser gesagt sein *Auftreten*, d.h. eine theatrale Praxis, die ihren singulären Manifestationen vorhergeht: ein kulturell und historisch kontingenter Komplex aus ineinandergreifenden und dennoch potentiell widersprüchlichen Praktiken, d.h. inkorporierter, unreflektierter und variabler Verfahren des Agierens, Rezipierens und Organisierens. Diese Überlegung aber ließe sich auf Theater überhaupt, grundsätzlicher noch auf Theatralität übertragen: Nicht das Werk – ob nun als Drama, Inszenierung oder Aufführung konzipiert – stände dann als maßgebliche Einheit im Zentrum des Interesses der Analyse und Historiografie solch einer praxeologischen Perspektive auf Theatralität, sondern der Auftritt, d.h. die basale pragmatische Differenzierung von Akteuren und Publikum, verstanden als Keimzelle von Theater, die es auf ihre kulturellen und medialen Bedingtheiten zu untersuchen gälte.

* Die folgenden Ausführungen zum Auftritts begriff stellen eine gekürzte Fassung der Überlegungen dar, die Ulf Otto im Rahmen seiner Dissertation Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld: transcript 2013 entwickelt hat.

1 Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1998, S. 62.

Im *Paradox über den Schauspieler* berichtet Diderot von einer Debütantin, die im kleinen Kreise im Salon auftritt, dort großes Talent zugesprochen bekommt, dann aber auf der Bühne kläglich versagt:

»Sie tritt auf und wird ausgepiffen [...]. Hat sie etwa von gestern auf heute ihre Seele, ihre Empfindsamkeit, ihre Innerlichkeit verloren? Nein – aber in ihrer Wohnung standen Sie mit ihr auf gleichem Boden; [...] nichts forderte eine Steigerung. Auf den Brettern war das alles anders: dort war eine andere Gestalt nötig, denn alle Dinge waren größer geworden.«²

An diesen misslungenen Auftritt der Debütantin in der Comédie-Française aber lassen sich drei Beobachtungen anschließen, die zu einer heuristischen Aspektierung dessen führen, was einen Auftritt ausmacht. Erstens: Das Scheitern des Auftritts drückt sich in dem Verhältnis von Akteuren und Publikum aus, es ist nicht auf fehlendes Talent zurückzuführen, sondern ist dem falschen Umgang mit der Bühnensituation geschuldet. Zweitens: Hätte der Auftritt Erfolg gehabt, hätte er eine Steigerung bewirkt und eine ›andere Gestalt‹ hervorgebracht, die der Größe der Dinge auf der Bühne gewachsen gewesen wäre. Drittens: Seine Bedeutung erhält der Auftritt durch Diderots Versuch, etwas zu veranschaulichen, d.h. durch die nachträgliche diskursive und mediale Verbreitung, die ihm überhaupt erst eine eindeutige und sinnvolle Gestalt gibt.

Was mit diesen drei Beobachtungen hervortritt, lässt sich auch als *ostentative*, *figurative* und *zirkulative* Dimension des Auftritts fassen und kann dazu dienen, Differenzkriterien und Analyseaspekte abzuleiten. Denn Auftritte lassen sich entsprechend danach einteilen und beschreiben, wie sie erstens zwischen Akteuren und Publikum unterscheiden, was für Gestalten sie zweitens hervorbringen und auf welche Art und Weise drittens ihre Bedeutung in Umlauf gebracht wird. Diese drei Aspekte sollen im Folgenden näher ausgeführt werden.

OSTENTATION

Ein Auftritt setzt weder Darsteller noch Zuschauerinnen voraus, sondern bringt diese erst hervor, indem er zwischen ihnen unterscheidet.³ Dadurch erregt ein Auftritt Aufmerksamkeit. Die Hervorhebung macht den Akteur und in der Büh-

2 Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1967, S. 524f.

3 Wo sich geschlechtsneutrale Formulierungen oder Beidnennung der Geschlechter ausschließen, alterniert die Publikation zwischem generischem Femin und Maskulin.

delung der Aufmerksamkeit wird das Publikum. Die Schaustellung trennt und verbindet zugleich. Akteure und Publikum sind durch den gegenseitigen Bezug aneinander gebunden und voneinander abhängig. Erst im Rückbezug und in der Rückkopplung zwischen beiden Seiten der Differenz wird ein Auftritt möglich: ein paradoxes Phänomen, das in einem Atemzug Teilnahme verlangt und unterbindet. Denn der Auftritt geht aus einer Versammlung hervor, die durch die Trennung von Handelnden und Schauenden und durch das implizite Wissen um diese Trennung erzeugt wird, und ist folglich nichts anderes als jene Operation, die ein Interaktionssystem in ein Schausystem verwandelt.

Da aber die kollektive Aufmerksamkeit, die ein Auftritt verlangt bzw. hervorruft, die Tätigkeiten und das Tagwerk der Einzelnen unterbricht und verdrängt, grenzt er sich als außerordentlicher und außergewöhnlicher Zeitraum von Alltag und Umwelt ab. Ein Auftritt ist *Ausnahmezustand* und *Gesellungsereignis* – grundsätzlich etwas, das im und aus dem Alltag heraus mit fließenden Grenzen entstehen kann und damit potentiell instabil ist. Die ungeteilte Aufmerksamkeit ist unwahrscheinlich und Auftritte sind grundsätzlich prekär und instabil. Es bedarf eines nicht unerheblichen Aufwands, sie zustande zu bringen, und eines noch größeren, sie aufrechtzuerhalten. Im gesellschaftlichen Kontext findet ein Auftritt daher immer auch im Rahmen eines sozial verankerten, institutionell abgesicherten und technisch bedingten Verfahrens statt, das diese Unwahrscheinlichkeit der Aufmerksamkeit verringert. Denn ein Auftritt kann sich nur so viel Dezenz leisten, wie ihm durch seine Rahmung ohnehin schon an Aufmerksamkeit zukommt: Durch die Wiederholung an festgelegten Orten, in bestimmten zeitlichen Abständen und nach klar nachvollziehbaren Mustern, die sich in der Wiederholung selbst ähnlich bleiben, wird der Auftritt im Rahmen von institutionalisierten Ausnahmen installiert und schafft habitualisierte und tradierbare Praktiken des Darstellens und Zuschauens. Das aber hat zur Folge, dass mit der Differenzierung von Agierenden und Publikum immer auch eine *Diskriminierung* zwischen denen einhergeht, die schauen müssen/dürfen, und denen, die handeln dürfen/müssen. Die Einen werden zugunsten der Anderen erhöht – und sei es nur, um im Verlauf der Vorstellung erniedrigt zu werden.

FIGURATION

Aus einem Auftritt geht eine Figur hervor, weil er die Aufmerksamkeit auf das lenkt, was auftritt: eine Gestalt, die sich von ihrer Umgebung abhebt, eine Wirkung erzeugen soll und sich im Wechselspiel von Aktion und Rezeption konstituiert – auch wenn ihr Erscheinen gefährdet, die Wirkung fraglich und die Be-

deutung verhandelbar ist. Die Figur geht damit auch immer aus einem Prozess der Ablösung und Überhöhung hervor, der Sichtbarkeit herstellt und Aufmerksamkeit verlangt. Die Figur ist *bigger than life*, erscheint trotz aller Nähe in der Distanz und ist dem Gewöhnlichen und Alltäglichen enthoben, weil sie dem Zugriff der Hand entzogen ist. Figuration ist insofern immer auch *Transfiguration*: eine Verklärung der Gestalt, die über das Hier und Jetzt des Auftritts hinaus aufs Übernatürliche verweist und die Gestalt als größer erscheinen lässt, als sie eigentlich ist. *Dass* eine Person auftritt, verleiht ihr Bedeutung, weil sie nur deshalb auftreten darf, *weil* ihr Bedeutung zukommt. Denn der Autorisierung und Legitimation bedarf der Auftritt vor allen Dingen deshalb, weil er sie gleichzeitig verleiht.

Durch die Transfigurationen, die sie zur Folge haben, befinden sich Auftritte daher im Mittelpunkt von Gemeinschaftsbildungen. Auftritte konstituieren temporäre und lokale Gemeinschaften, die sich in der kollektiv erlebten und bezeugten Erscheinung einer Figur von ihrer Umgebung abgrenzen. Das, was dabei erscheint, verweist nicht nur auf eine höhere Wirklichkeit, sondern hält die Gemeinschaft in dem Glauben daran im profanen und sakralen Sinne zusammen. Ein Auftritt stellt daher auch immer einen Zugang zum kollektiven Schauplatz einer Gesellschaft dar, auf dem entschieden wird, was eine Gesellschaft als Gemeinschaft zusammenhält und wer zu dieser Gemeinschaft überhaupt gehört. Dementsprechend sind Auftritte umkämpft und wollen gelernt sein. Wer oben steht, kann auf die unten herabblicken, es kann ihm aber auch die Aufmerksamkeit entzogen und die Maske abgerissen werden, sie kann mit Spott, Tomaten und Schlimmerem überhäuft werden. Die Ausnahme des Auftritts und die Macht der Alleinstellung machen angreifbar und daher findet wenig so viel Aufmerksamkeit wie die Wiederholung eben dieser Ausnahme, die ein Auftritt ist, und die Reglementierung dieser Wiederholung. Denn wer auftritt, ist mehr, weil er oder sie erscheint, weshalb nur auftreten darf, wer dieses *Mehrs* auch berechtigt ist. Wer wann und wo auftreten darf, wer diesen Auftritten beizuwohnen hat und wie diese Auftritte berichtet und bewertet werden, sind die klassischen Fragen symbolischer Politik. Ihre Antworten finden diese Fragen in den unterschiedlichen Institutionalisierungen der Auftritte, und begründet werden sie von vielfältigen Strategien der Autorisierung und Legitimation des Auftretens: Auftritte fügen sich in Institutionen ein, die ihren Ablauf regeln, und sie müssen sich auf Höheres *berufen* können: auf göttliche Gnade, religiöse Weihung, politische Wahl, gesellschaftlichen Verdienst, künstlerisches Talent oder auch akademische Meriten.

ZIRKULATION

Ein Auftritt erlangt seine Bedeutung erst mit seiner medialen Zirkulation. Er findet nicht nur auf der Bühne statt, sondern auch im Foyer, Fernsehen und Feuilleton. Reden wie Schreiben über Auftritte prägt das, was zukünftige Auftritte gewesen sein werden, wie sie wahrgenommen und erlebt wurden. Ein Auftritt *ist* daher immer schon mehr und zugleich weniger als der körperliche Vollzug, aus dem er hervorgeht, und die Figur, die er hervorbringt. Ein Auftritt ist die Vergegenständlichung eines vergangenen oder zukünftigen Geschehens, das nur vermittelt zugänglich ist; etwas, das erst einmal nicht ist oder sich ereignet, sondern *wird*, genauer: gemacht wird – und zwar nicht nur auf Hinter- oder Prohebühnen. Ein Auftritt lebt immer auch und nicht zuletzt von seiner Vermittlung, Verbreitung und Verdichtung. Erst in der Erinnerung, im Gespräch oder im Gerücht, in der Aufzeichnung oder dem Aufsatz wird der Auftritt zu einem distinkten Etwas, das stattgefunden hat und in der Erzählung von diesem Stattfinden als Ereignis Bedeutung erlangt. Die Bedeutung des Auftritts kommt erst durch seine Vermittlung zustande, indem er kritisiert, kommentiert und kanalisiert wird.

Das heißt aber nicht nur, dass es den einen, den realen Auftritt dort draußen nicht gibt ohne das Medium, das ihn vermittelt, erst recht gibt es natürlich auch nicht *den* Auftritt mit bestimmtem Artikel, als etwas, das sich definieren ließe oder sich zur Theoriebildung eignen würde. Eine Theorie des Auftritts kann daher nichts anderes als eine Methode sein, die sich am Gegenstand bewähren muss, und legt nahe, den Begriff – wie Wittgensteins Leiter – am besten fallen zu lassen, wenn man dort angekommen ist, worauf man hinaus wollte. – Nicht was ein Auftritt ist, ist ein sinnvolle Frage, sondern was man damit machen kann.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes wollen unterschiedliche Perspektiven auf ein Phänomen eröffnen, das noch weitgehend der Erforschung harrt und dabei vielfältige Anschlussmöglichkeiten verspricht.⁴ Eine Theorie des Auftritts oder auch nur eine heuristische Kategorisierung von Auftrittsformen wäre nicht nur ein verfrühtes Unterfangen, sondern erschiene den Herausgebern auch grundsätzlich zweifelhaft.

Ausgehend von den erzählten Auftritten eines fiktiven Wundertheaters, das in einem satirischen Einakter des spanischen Barocktheaters von Miguel de Cer-

4 Ein entscheidende Ausnahme bildet der von Juliane Vogel und Christopher Wild herausgegebene Band: Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014.

vantes Einzug hält, arbeitet der den Band eröffnende Aufsatz von Gabriele Brandstetter Rahmensetzung und Evidenzerzeugung als entscheidende Leitfragen an den Auftritt heraus. So zeigt sich an dem historischen Beispiel, wie im Spiel mit Sein und Schein die imaginierten Auftritte theatrales ›als ob‹ mit identitätsstiftender *cultural performance* verknüpfen und sich als gesellschaftliches Selbstverständigungsspiel erweisen. Den Gedanken der Herstellung von Evidenz im Erzählen und Zeigen weiterführend, verfolgt der Beitrag das Motiv des Eintretens des Fremden am Beispiel von DV8s *Enter Achilles* als konfliktäres Modell des Auftritts und setzt dieses abschließend in Kontrast zu einem stillen, gleitenden In-Erscheinung-Treten, das an den Arbeiten Hiroshi Sugimotos und der japanischen Tradition des *shakkei* festgemacht wird.

Anschließend fokussiert der Beitrag von Christopher Wild die Doppelnatur des Auftritts als physische Bewegung und semiotische Operation anhand wegweisender Auftritte in der griechischen Tragödie. Dabei zeigt er, wie die Heimkehr des Königs oder Thronfolgers – des *royal re-entries* und *nostos* – als dramaturgisches Grundmuster der griechischen Tragödie fungiert. Das Warten auf Nachricht aus dem Off führe in den Persern zur Dekonstruktion des orientalischen Herrscherauftritts durch die Verkehrung des Empfangsprotokolls; im *Agamemnon* sei es das tödlich endende Überschreiten der Schwelle zwischen maritimen und häuslichem Off, das das Bühnengeschehen als Heimkehr bestimme; und im *Orest* und der *Odysee* seien es die Auftritte von Heimkehrern als Fremden, anhand derer sich die Anagnorisis als Bestandteil jedes Auftritts erweist. Schließlich ist es die Heimkehr des Dionysos nach Theben in den *Bakchen*, die den Wiedereinzug des Gottes in die Stadt Athen zu Beginn der städtischen Dionysien spiegelt, die als maßgebliches Vorbild des antiken Herrschereinzugs benannt wird und den Auftritt im Theater auf eine maskierte Kulthandlung zurückbindet, in der ein Gott zur Erscheinung kommt.

Einen Bruch mit dieser an der Einzugsprozession des Herrschers orientierten Auftrittskultur Europas nimmt Annette Kappeler am Ende des 18. Jahrhunderts in den Blick, wenn sie anhand der Reformopern Glucks einen Wandel in der Inszenierungspraxis der zeitgenössischen Oper, der *tragédie en musique*, attestiert. Im Zuge der Aufklärung und naturphilosophischer Denkmodelle, namentlich der Ablösung von Descartes' Äthermodell durch Newtons universelle Anziehungskraft, würden höfische Auftrittsformen und das solare Modell, das bis dahin Choreographie, Planetenbewegung und Sozialwesen als harmonische Analogien aufeinander bezog, in Frage gestellt. Wie an der Bewegungsästhetik der Reformschriften von Diderot und Noverre gezeigt wird, weicht ein auf die Vertikale bezogenes majestätisches Schreiten zunehmend horizontalen Bewegungsmustern, die auf Erdmittelpunkt und Bühnenboden bezogen zwischen Schweben und Fal-

len oszillieren und den menschlichen Körper als Ausdrucksfeld der Naturgesetze entdecken. Symbolische Anziehungskräfte würden so durch Naturkräfte ersetzt und unterbrechen die auf Herrscherfiguren zentrierten Auftrittformen durch neue Bewegungsmuster.

Auch der Beitrag von Ulf Otto beschäftigt sich mit einer historischen Auftrittskonstellation, die sich aus dem solaren Modell ableitet, setzt jedoch einen anderen Schwerpunkt, wenn er die technischen Bedingungen der Licht und Wärme spendenden Himmelskörper und Theaterrmittel ins Zentrum der Untersuchung stellt. Anhand eines historischen Abrisses theatraler Sonnenaufgänge von der griechischen Tragödie bis zu den Avantgarden wird ein sich schrittweise vollziehender und um 1880 kulminierender Wandel skizziert, der als Übergang von einem theatralen, auf den eigenen Körper verweisenden Auftreten zu einem medialen Erscheinen-Lassen begriffen wird, das auf einer entkörperlichten und verunsichtbarten Technik beruht. Ausgehend von der Trennung von Licht und Sonne beim Einzug des Theaters in die geschlossenen Räume der Renaissance, über die technische Zurichtung von frühen Projektionsmitteln im bürgerlichen Landschaftstheater bis hin zur avantgardistischen Emanzipation des Lichtstrahls als dem Darsteller gleichberechtigtes Ausdrucksmittel verfolgt der Beitrag den Wandel von Auftrittspraxis im Schnittpunkt ästhetischer und technologischer Praktiken.

Als ein Ensemble rhetorischer Mittel, die einer Figur Evidenz verleihen, beschreibt Juliane Vogel den Auftritt, dessen artikulatorische Funktion sie in Hinblick auf seine Dorsalität untersucht. Im aufrechten Gang werde ein Bild erzeugt, das über die Gebrechlichkeit des Körpers hinwegtäusche und in der Senkrechten Souveränität und Dignität behaupte. Dies werde nicht zuletzt durch die in Auftrittsprotokollen festgelegten Schrittmuster gestützt, die durch ein technisch kontrolliertes Setzen der Füße ein Aufsteigen zu höherer Wesenhaftigkeit zelebrierten. Wie an der Kontinuität vom römischen Triumphzug zum höfischen Prunkauftritt gezeigt wird, bleibe die Figur der Sonne und die vertikale Bewegung Paradigma des Prunkauftritts, der erst mit der Moderne zunehmend ins Straucheln gerate. Gerade in der dramatischen Literatur werde so die artikulatorische Funktion und der Zwang zur Vertikalisierung durch den Einfluss der Horizontalen, den Mangel an verbindlichen Schrittmustern und das Versagen des starken Schrittes in Frage gestellt.

Hier schließt Gerald Siegmunds Beitrag an, der das Stolpern als eine (im wörtlichen Sinne) szenische Schwellenerfahrung der Moderne beschreibt, die nicht nur das Theater selbst thematisch werden lasse, sondern auch die Kontinenz herrschender Ordnung aufzeige. Die Unterbrechung der normativen Ordnung des aufrechten Gangs durch einen im Selbstentzug auf sich aufmerksam

machenden Körper lasse denselben und seine Bewegung als ein Außen der Ordnung erlebbar werden und führe dazu, dass der Ordnung wiederum etwas körperlich zustoße. Ausgehend von Balzacs 1833 erschienener *Theorie des Gehens* und dem bürgerlichen Ideal eines eleganten Ganges, der Kunst als Natur ausgibt, liest der Aufsatz Peter Steins *Torquato Tasso* Inszenierung von 1969 und insbesondere das unentwegte Stolpern des von Bruno Ganz gespielten Protagonisten als Infragestellung der naturalisierten Verbindung von Gesten, aufrechtem Gang und sprachlicher Ordnung und als Mechanismus einer fehlgeschlagenen Anrufung, die sich sowohl auf das Hadern mit der Macht des Künstlers Tasso als auch jenes des Regisseurs Stein beziehen lasse.

Ähnlich geht auch Jens Roselts Beitrag von der potentiellen Prekarität des Auftritts und seinem möglichen Scheitern aus. Als zentrale Figur einer obsessiv auf Präsentation ausgerichteten Kultur erscheint dabei die Rampensau, deren Schwanken zwischen Überschreiten und Übertreiben der Beitrag von ihrer versuchten Zähmung in den Theatergesetzen des 18. Jahrhunderts bis zu Schlingensiefs Reüssieren in der Volksbühne skizziert. Im Zentrum der Überlegungen stehen jedoch die Auftritte Fabian Hinrichs in René Polleschs *Ich schau Dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang*, anhand dessen der Beitrag ein zeitgenössisches Zelebrieren des Auftritts festmacht, das gerade im Gegensatz zu dem modernen Verbergen des Auftritts durch Vorhänge und Lichtwechsel stehe. Hier werde nicht nur das Theater als kommunikativer Raum neu thematisiert, sondern in unentwegt scheiternden Auftrittsversuchen durch eine penetrante Ostentation und eine das Provisorische nicht überschreitende Figuration die theatrale Vergemeinschaftung im Angesichts des theatralen Auftritts in Frage gestellt.

Auch Annemarie Matzkes Untersuchung zum Auftritt des Zuschauers geht von einem problematischen Status des Auftritts im zeitgenössischen Theater aus. Hier ist es die schon fast Konvention gewordene Auftrittsverweigerung in der zeitgenössischen Live Art und die Beobachtung kulturell sehr unterschiedlich ausgeprägter Umgangsformen mit den Einlasssituationen der eigenen Performance Gruppe She She Pop, die den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet. In einer vergleichenden Perspektive bis zum barocken Theater und zum Bayreuther Festspielhaus zurückgehend, sowie Arbeiten von Marina Abramović und Gob Squad in den Blick nehmend, umreißt der Beitrag, wie der Auftritt des Publikums abhängig von institutionellen Vorgaben und historischen Bedingungen Theater überhaupt erst konstituiert, indem er nicht nur zwischen Darstellern und Zuschauerinnen sondern auch zwischen jenen, die innerhalb, und denen, die außerhalb des Theaters sind, trennt und unterscheidet.

In Geesche Wartemanns Beitrag zum Auftritt von Kindern hingegen steht am Anfang ein aktuell zu beobachtender Klärungsbedarf zwischen den Generationen, der sich in einem antipädagogischen Gestus in der Theaterarbeit mit Kindern wiederfinde. Ausgehend von einer Bestandsaufnahme aktueller Projekte und Konzeptionen, wie beispielsweise den von CAMPO/Victoria initiierten Projekten, fragt der Aufsatz nach den Konsequenzen und Implikationen dieser antipädagogischen Auftritte von Kindern. Anhand dreier Fallstudien werden dabei drei unterschiedliche Positionierungen der Kinder im Kontext der Theaterarbeit herausgearbeitet: Erstens wird die artistische Vorführung von Kindern in Erwachsenenrollen, wie sie sich in den Kinderpantomimen des 18. Jahrhunderts zeige, als weitgehend kommerzielle Funktionalisierung begriffen; zweitens wird die Reflexion erwachsener Projektionen auf Kinderwelten in Gob Squads *Before your very eyes* mit einem Auftreten von Kindern als ebenbürtige und ernst genommene Darsteller in Verbindung gebracht; und drittens wird an Arbeiten von Mammalian Diving Reflex und Akira Takayama gezeigt, wie der Auftritt von Kindern die Wahrnehmung und das Wissen von Kindern als ein eigenständiges sehens- und hörenswertes Weltverständnis in Szene und damit ins Recht setzen kann. Dies reduziere den Auftritt von Kindern im Theater nicht mehr auf ein bildungspolitisches Anliegen, sondern lasse ihn als ein ästhetisch gleichberechtigtes und die Gesellschaft bereicherndes Phänomen erleben.

Der Auftritt der Dinge als epistemische Objekte in Museen, Ausstellungen und Sammlungen steht in Stefan Krankenhagens Beitrag zur Untersuchung. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass auch die Dinge im Auftreten ihren Zustand ändern und diese Zustandsänderungen spätestens seit dem 18. Jahrhundert auf einen Auftritt menschlicher Experten angewiesen und bezogen sind, die den auftretenden Dingen Wert zuweisen – sei es monetären, nationalen oder pädagogischen – und sie auf etwas Abwesendes verweisen lassen. An diese Beobachtung schließt die Frage, inwiefern sich der Objektstatus der Dinge in den Museen und ihre Ästhetik durch aktuelle partizipative Praktiken in der Museumskultur veränderten. Unter anderem anhand einer Ausstellung des Wiener Volkskundemuseums und in Bezug auf Latours Konzept des Quasi-Objekts, wird gezeigt wie durch die partizipativen Praktiken der Verweis auf ein abwesendes Anderes in den Hintergrund gedrängt und das museale Ding als relationales Ding zum Mittel und Mittler für Prozesse der Teilhabe und des Austausch werde. Die Handhabung der Dinge werde so zum Teil der Ausstellungspraxis werden.

Die Tradition szenischer Darstellung des Offs als unmittelbares Abseits des Auftritts nimmt der Beitrag von Stefanie Diekmann in den Blick. Ausgangspunkt sind der Dokumentarfilm *SUBSTITUTE* von Fred Poulet, der den nicht oder kaum stattfindenden Auftritt des französischen Nationalspielers Vikash

Dhorasoo bei der Fußballweltmeisterschaft 2006 aus Sicht einer Super8-Kamera in der Hand des Protagonisten porträtiert, sowie Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. In der parallelen Lektüre der Szenerien beider Artefakte wird die Verkehrung von Off und On untersucht, die das Off zum Schauplatz des Wartens auf ein Spiel oder eine Handlung werden lässt, die anderswo stattfindet. Wie der Beitrag zeigt, verliert die Teichoskopie hier ihre Funktion Informationen aus einem gegebenen Außen zu übermitteln, und verweist in erster Linie auf das schwierige Verhältnis der Szene zu dem auf sie bezogenen Außen.

Abschließend nimmt Bettine Menkes Beitrag die Suspendierungen dramatischer Auftritte in zeitgenössischen Theaterinszenierungen in den Blick. Ausgehend von *Lulus* Verweigerung aufzutreten und G. W. Pabsts filmischer Reflexion der theatralen Grenze zwischen On und Off in der Verfilmung des Theaterstücks von Wedekind, wird der Auftritt als Passage einer Schwelle und als unabgeschlossenes Zwischengeschehen thematisiert, das immer auf ein abwesendes Anderswo verwiesen bleibt. Erst in der dramatischen Figuration, die sich als imaginäre Person ausgibt und Subjektivität vortäuscht, werde dieser Konstruktionscharakter vergessen gemacht, dessen Wiedereinsetzung durch die Dekonstruktion der dramatischen Figur anhand von Christoph Marthalers *Murx den Europäer!* und René Pollesches *Schmeiß Dein Ego weg!* sowie *JFK* nachgezeichnet werde. Indem die Inszenierungen die darstellende Verkörperung einer projizierten Innerlichkeit verweigerten, kehrten sie die Maskenhaftigkeit des Gesichts und die Zitathaftigkeit des Sprechens hervor und hielten den Auftritt im Schwellenraum der Bühne in der Schwebe.

Entstanden ist der vorliegende Band im Rahmen einer Tagung, veranstaltet vom Herder-Kolleg der Universität Hildesheim anlässlich der Eröffnung eines neuen Theatergebäudes des Instituts für Medien, Theater und Populäre Kultur auf dem Kulturcampus Domäne Marienburg.

Annemarie Matzke

Ulf Otto

Jens Roselt