

## **Publikumsbeschimpfung 2020: (post-)inklusiv, sozial distanziert**

Martin Jörg Schäfer

### **Abstract**

Mitten in der Pandemie entwickelt das inklusive Hamburger *Klabauter*-Ensemble mit *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar* eine Version von *Handkes Publikumsbeschimpfung*. Der Artikel rekonstruiert die Implikationen, welche mit der Adressierung des Publikums durch neurodiverse Performer:innen einhergehen. Vorgeschlagen wird dabei eine Verschiebung und Erweiterung des Publikumsbegriffs hin zu einem solchen, mit dem sich Auftreten gleichzeitig als Publikum-Werden fassen lässt.

Dieser kurze Text nimmt seinen Ausgang von einem Theatereffekt, der mich ‚komplett erwischt hat‘, wie es so schön heißt. Dabei war er so offensichtlich, geradezu vorhersehbar. Der Effekt kam vielleicht besonders zur Geltung, weil er mich inmitten der vorsichtigen, sozial distanzierten Theaterwiedereröffnungen im Pandemie-Herbst 2020 traf, kurz vor der erneuten Theaterschließung im November. Wahrscheinlich war ich im Zeichen der auferlegten Distanzierung eben kein besonders distanziertes oder gar abgeklärtes Publikum und habe mich ganz der Situation hingegeben. Die während der Schließung fast zwei Jahre andauernde Beschwörung eines Theaters, das ‚wir‘ brauchen und vermissen, bezieht sich häufig auf ein Theater, das es so nicht gibt: auf ‚unsere‘ Phantasie von einem Theater, das möglich sein könnte, das aber vielleicht nur – mit einem Wort *Walter Benjamins* aus seinem *Kafka*-Essay – „bloße

Möglichkeit“<sup>1</sup> ist.<sup>2</sup> Das feministische Performance-Kollektiv *Swoosh Lieu* hat in einem während der Pandemie statt einer Live-Produktion aufgenommenen Film, *A Room Of Our Own*, frei nach *Virginia Woolf*, darauf hingewiesen, als die Kamerafahrt durch leere Theaterräume mit den Worten beginnt: „Ehrlich gesagt, das Theater, das ich vermisse, gibt es nicht.“<sup>3</sup> Denn in diesem scheinbar gemeinsamen Raum fehlten bereits vorher viele Menschen, Nichtgehörte und Nichtgesehene, auf der Bühne und im Publikum.

Nun also; es ist der 28. Oktober 2020: eine Vorpremiere wenige Tage vor der erneuten bundesweiten Theaterschließung, gegen Ende eines Theater- und Tanzabends im Hamburger *Klabauter Theater* angelehnt an *Peter Handkes* Textfläche *Publikumsbeschimpfung* von 1966, mit dem Ensemble gemeinsam entwickelt von *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*.<sup>4</sup> Gegeben wird nicht *Handkes* Theaterzersetzung, die im kalkulierten Skandal von *Claus Peymanns* Premiereninszenierung mündende Freilegung der Bedingungen von Sprech- und Theater.<sup>5</sup> Stattdessen gibt es – von wegen ‚bloße Möglichkeit‘ – ein eher wildes Theaterfest unter Corona-Bedingungen. Und dann, fast schon am Ende, als es gerade besonders laut auf der Bühne zugeht, ein kurzer Moment von Stille, in dem inmitten von ein paar besonders harschen Beschimpfungen aus dem Text auch diese Anrede ans Publikum erklingt: „[i]hr lebensunwerten Leben.“<sup>6</sup> *Katrin Heins*, großgewachsene Schauspielerin in einem glitzernden Festkleid, ungefähr mein (mittleres) Alter, mit einer hohen, immer leicht brüchigen, leicht zögerlichen und dadurch einprägsam intensivierten Stimme, steht zentral, an der Rampe inmitten der 13 anderen sozial distanziert, aber in diesem Moment relativ symmetrisch durch den Raum choreographierten Performer:innen.

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II. Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays – Ästhetische Fragmente – Vorträge und Reden – Enzyklopädieartikel – Kulturpolitische Artikel und Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1991, S. 409-438, hier S. 429.

<sup>2</sup> Zu Problem und zu Tragweite eines Theaters der Möglichkeit und Unmöglichkeit vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: „Theater der Potentialität. Benjamin, Brecht und das Theater der Gegenwart“, in: *Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft*. Seoul 2013, S. 25-51.

<sup>3</sup> *A Room Of Our Own. Vorstellung für Browser:in und privates Publikum* (Film); Konzept/Performance: Swoosh Lieu, Premiere: 22. Januar 2021, Digitaler Mousonturm, Frankfurt a.M.

<sup>4</sup> *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: Henri Hüster, Choreografie: Vasna Aguilar, Premiere: 29. Oktober 2020, Klabauter Theater, Hamburg.

<sup>5</sup> Vgl. Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 34-36.

<sup>6</sup> Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. Hamburger Fassung für das Klabauter Theater [Unveröffentlichtes Manuskript von Oktober 2020: 20 Seiten], S. 18. Für das Zur-Verfügung-Stellen des Manuskripts und die Erlaubnis, daraus zitieren zu dürfen, bedanke ich mich bei Prof. Dr. Karin Nissen-Rizvani, künstlerische Leiterin des Klabauter Theaters.

Einen Moment später kehrt die Lautstärke zurück und lässt die aufrecht erhaltene körperliche Distanz wie ein zufälliges Nebenprodukt des entfachten Bühnenwirbels erscheinen.

Die Wörter stehen so im Text;<sup>7</sup> die sollten mich eigentlich nicht weiter erstaunen. Die bei *Handke* so genannte „*Schimpfprobe*“, das Einsprechen der vier Schauspieler, für die das Stück ursprünglich geschrieben ist, beginnt mit ein paar eher infantilen Beschimpfungen („ihr Fratzen, ihr Kasperl, ihr Glotzaugen“<sup>8</sup>). Dann wird 1966 bei *Handke* und *Peymann* über eine gute Stunde die Theatersituation teils untersucht, teils zersetzt, teils in der Unterminierung hervorgehoben: „Die Rampe ist keine Grenze, wir spielen nicht, wir sind alle im selben Raum.“<sup>9</sup> *Handkes* Text sagt mal von sich, er sei reine „Vorrede“<sup>10</sup>; kurz danach, er sei „Welttheater“<sup>11</sup> und misst die ganze Bandbreite dazwischen aus. Und dann, am Ende, wird das Publikum – endlich, möchte man sagen – wie vom Titel angekündigt beschimpft. In der leicht gekürzten Hamburger Textfassung:

Wir können Sie beachten. Dadurch, dass wir Sie beschimpfen, werden Sie uns nicht mehr zuhören, Sie werden uns anhören. Der Abstand zwischen uns wird nicht mehr unendlich sein. Dadurch, dass Sie beschimpft werden, wird Ihre Bewegungslosigkeit und Erstarrung endlich am Platz erscheinen.

Wir werden aber nicht Sie beschimpfen, wir werden nun Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen. Wir werden uns in den Schimpfwörtern widersprechen.

Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden.<sup>12</sup>

Es handelt sich hier um eine Szene der theatralen Herabsetzung *par excellence*:<sup>13</sup> Einerseits wird den Angeredeten durch die Herabwürdigung ein Platz in der symbolischen Ordnung zugewiesen. Andererseits produziert die Rede ein Diskursrauschen, in dem potentiell jede:r von einer solchen Zuweisung betroffen sein kann, also niemand richtig gemeint ist – und gleichzeitig alle.

Und nun geht es, wie in der Hamburger Produktion, auch auf der Bühne nochmal so richtig los, wie in *Handkes* Text: Elektrische Gitarren begleiten das verbale Hin- und Her zwischen Harmlosigkeiten und Übergriffen. Allerdings wurde bereits bis dahin das

---

<sup>7</sup> Vgl. Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*, in: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1969, S. 180-211, hier S. 210.

<sup>8</sup> Ebd., S. 183.

<sup>9</sup> Ebd., S. 187.

<sup>10</sup> Ebd., S. 183.

<sup>11</sup> Ebd., S. 187.

<sup>12</sup> *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter), S. 16.

<sup>13</sup> Vgl. in Weiterführung und Erweiterung der bekannten Thesen Louis Althusser's und Judith Butler's die schlagenden Analysen in Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Prokić, Tanja: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Köln 2020.

Bild in *Handkes* Sprachbild von der ‚Klangbildbildung‘ den ganzen Abend beim Wort genommen: In *Handkes* aggressiver Theaterzersetzung der 1960er entdeckt das Team *Klabauter* das Spiel mit den Grundbedingungen von Theater als Schau- und Sprechraum – und nicht nur, weil alle coronabedingt Masken tragen. Es entsteht ein manchmal euphorisches Fest der theatralen Grundsituationen des Vorspielens, Ausgesetztseins, Beobachtetwerdens und Zurückschauens. Es gibt eine Glitzerdiskokugel, verschiedene einfache wie effektive Vorhangs-, Auf- und Abtrittssituationen. Der Text findet sich in einem Chor gleichzeitig höchst individueller Stimmen zelebriert; dies geht immer wieder in Musik und Bewegungsformationen über, in denen alle zusammen agieren und doch markant für sich bleiben: soziale Distanz, auch auf der Bühne. Im Nachgespräch<sup>14</sup> erläutern *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*: Die Probenarbeit mit der Textfläche operiert mit Bewegung, Choreographien, chorischem und rhythmischen Sprechen. Dem Text werden keine (imaginären) Figuren untergelegt (wie *Handkes* vier ‚Sprecher‘ sie ja bereits suggerieren).<sup>15</sup> Allerdings haben die einzelnen Gruppenmitglieder sich bei den Proben als Anker Rollenzuschreibungen gegeben, um von dort aus als Bühnenfigur in *Handkes* Textfläche zu agieren, sich Textstellen herauszusuchen und für sich selbst sprechbar zu machen: von der „Bühnenbildnerin“ bis zu „Peter Handke“. Die mit großen Gesten agierende *persona* von *Katrin Heins* heißt insgeheim die „berühmte Schauspielerin“<sup>16</sup>.

Die *Handke*-Beschimpfungstirade gegen Ende findet sich dann leicht aktualisiert: „Ihr Coronadiktatoren, ihr Covididioten, ihr Maskenverweigerer“<sup>17</sup>. Wie bei *Handke* endet die Hamburger Adaption versöhnlich-schräg mit „ihr Mitmenschen ihr“<sup>18</sup>. Bei *Handke* wirkt dieses nach all dem vorher Gesagten doch irgendwie beleidigend – und zumindest auf mich an diesem Abend eigentlich so gar nicht. Dieses Theaterfest unter Corona-Bedingungen führt eher die Höhen und Tiefen des Adressiertwerdens

---

<sup>14</sup> Das Nachgespräch fand nach einem ZOOM-Streaming von Arbeiten des *Klabauter Theaters* im Rahmen des Workshops „Auftrittsmöglichkeiten. Aspekte eines ‚postinklusiven‘ Theaters“ an der Universität Hamburg am 24. Juni 2021 statt.

<sup>15</sup> Zur Frage nach der Zuschreibung und Nichtzuschreibung von eher diskursiv angelegten Theatertexten auf Figuren vgl. Weber-Kupusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München 2011, S. 22 f.

<sup>16</sup> *Publikumsbeschimpfung* (Fassung *Klabauter*), S. 1.

<sup>17</sup> Ebd., S. 18.

<sup>18</sup> Ebd., S. 19; Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 211.

spielerisch vor:<sup>19</sup> Was kann es denn heißen, im guten wie schlechten Sinne, im Sozialen das zugestanden zu bekommen, was *Judith Butler* in Auseinandersetzung mit *Hannah Arendt* das „plurale und performative Recht“ darauf, „in Erscheinung zu treten“<sup>20</sup> nennt?

Viel bleibt auch unverständlich; zu der lauten Musik schreien und hampeln die 13 Performer:innen die Beschimpfungen lustvoll. Dann ist der Soundteppich kurz unterbrochen: In die Stille hinein trägt *Katrin Heins* mit dem ihr eigenen Stocken fünf Beschimpfungen aus dem Text vor: Nach „ihr Jammergestalten, ihr Überzähligen“ und vor „ihr Schießbudenfiguren, ihr indiskutablen Elemente“ sagt sie zu ‚uns‘ „ihr lebensunwerten Leben“<sup>21</sup>. Die vier anderen Beschimpfungen ziehen ‚unsere‘ Anwesenheit nicht in Zweifel. ‚Wir‘ mögen im Vergleich mit einer imaginierten Norm zu schwach, zu wenig diskussionswürdig, lächerlich und überhaupt entbehrlich sein. In der Mitte der Adressierung wird ‚uns‘ aber das Dasein als solches abgesprochen; als ‚lebensunwertes‘ findet sich ‚unser‘ Leben gegen sich selbst gekehrt.<sup>22</sup>

Die in *Handkes Publikumsbeschimpfung* an dieser Stelle anzitierte Formulierung entstammt dem Titel einer Eugenik-Broschüre von 1920, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* von *Alfred Hoche* und *Karl Binding*.<sup>23</sup> Diese Formulierung wurde bekanntlich ab 1934 im Nationalsozialismus zum Programm erhoben – und zu einer todbringenden Redensart: nach Zwangssterilisierungen zwecks sogenannter ‚Rassenhygiene‘ ab 1939 dann ausgedehnt zunächst auf die Morde der sogenannten ‚Kinder-Euthanasie‘ und die ‚Aktion T4‘, die systematische Ermordung von Menschen mit geistigen, körperlichen und seelischen sogenannten ‚Behinderungen‘ und dann noch so viele mehr.<sup>24</sup> *Hoche* und *Binding* schreiben von einem ‚lebensunwerten Leben‘ allgemein. Die Individuen, die darunter zu subsumieren sind, brauchen gar nicht als Vielzahl von Individuen angesprochen

---

<sup>19</sup> Zu Komplexität und Verkomplizierung von Adressierungen vgl. Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005.

<sup>20</sup> Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Ma. 2015, S. 11 („a plural and performative right to appear“). Vgl. für Butlers Bezugsrahmen Arendt, Hannah: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München 1967, S. 62-73, 241-251.

<sup>21</sup> *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter), S. 18.

<sup>22</sup> Diese Logik übersteigert die Reduktion und Abwertung eines „bloßen Lebens“ (Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II*, S. 179-204, hier S. 199), wie es in Weiterführung Walter Benjamins mit Arendts Totalitarismus-Theorie Giorgio Agamben skizziert hat. Vgl. Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.

<sup>23</sup> Vgl. Binding, Karl/Hoche, Alfred: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*. Leipzig 1922.

<sup>24</sup> Vgl. Klee, Ernst: „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Frankfurt a.M. 2010.

werden; sie werden nie Subjektstatus erlangt haben. Bei *Handke* hingegen sind ‚wir‘ im Publikum, jede:r Einzelne von uns ein ‚lebensunwertes Leben‘ für jeweils uns allein – und gleichzeitig als Gruppe adressiert, als eine solche herabgewürdigte Öffentlichkeit ins Existieren gerufen.<sup>25</sup>

Zwei Dinge tragen zu einer spezifischen Rahmung bei, wenn in Hamburg am 28. Oktober 2020 ‚ihr lebensunwerten Leben‘ von der Bühne ins Publikum gesagt wird. Erstens: Diese in der Anrufung hervorgebrachte wie herabgewürdigte Öffentlichkeit ist ausgedünnt. Gerade einmal 25 Besucher:innen dürfen in das seit Anfang der 2000er Jahre umgebaute Veranstaltungszentrum. ‚Wir‘ sitzen unten in zwei Reihen unter der Balustrade und oben auf der Balustrade. Die üblichen Sitzreihen sind weggeräumt. Die Rollstuhlrampe, die im *Klabauter* von der Theaterrampe abgeht, endet in einem freien Raum vor dem eigentlichen Podium, der nun in Gänze zur sozialen Distanzierung auch der Darstellenden benutzt werden kann. Es sind also nur doppelt so viele, ganz am Rand sitzende Zuschauende im Raum wie distanziert agierende, sich aber den ganzen Raum nehmende Performende. Wie bei so viel Theater des Covid-Jahres, wenn es denn doch gezeigt werden konnte, steht hier nicht das Vorspielen im Mittelpunkt, sondern ein überhaupt Wieder- und Weiterspielen.

Zweitens – und bisher im vorliegenden Text nicht mit einer Benennung fixiert: Das *Klabauter* Ensemble ist ein ‚inklusives‘ Ensemble von neurodiversen Mitgliedern, das zur Hamburger Bildungsstiftung *Rauhes Haus* gehört.<sup>26</sup> Tragend ist die Weiterentwicklung und Verschiebung des Begriffs ‚Inklusion‘, wie er seit ca. 2019 etwa an den *Sophiensælen* und auch andernorts in der Freien Szene Verwendung findet.<sup>27</sup> Ein solches Theater wäre vom Anspruch her insofern ‚postinklusive‘, als dass die Anerkennung ‚unserer‘ Vielfalt keine besondere Leistung darstellen würde, schon gar keine der ‚Integration‘. Damit einher geht vielmehr der Anspruch darauf, mit den mitgebrachten Eigenarten in allen öffentlichen und sozialen Räumen nicht ausgeschlossen zu sein, sondern vorhanden sein, auftreten, teilnehmen und mitgestalten zu können, also mit einem ‚Recht‘ darauf ‚in Erscheinung zu treten‘

---

<sup>25</sup> Vgl. Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002, S. 65-75.

<sup>26</sup> Vgl. <http://klabauter-theater.de/> (Zugriff am 25. August 2021).

<sup>27</sup> Die Rede vom „postinklusive Theater“ entsteht in Anlehnung an das „postmigrantische Theater“ in der Rezeption des und Diskussion über das von Michael Turinsky kuratierte No-Limits-Festival 2019. Vgl. die Einleitung zu dieser Ausgabe.

ausgestattet zu sein und in diesem Erscheinungsraum gleich allen anderen agieren zu können.<sup>28</sup>

Eine solche Öffnung dessen, was der Begriff ‚Inklusion‘ bezeichnet, kann natürlich nicht in einem Text wie diesem herbeifabuliert oder der immer ganz konkreten Theaterarbeit des *Klabauter* Ensembles und Teams untergeschoben werden: Die institutionelle Rahmung und Förderung durch das *Rauhe Haus* ist stark einem traditionellen Inklusions- und Integrationsgedanken verschrieben – bis hin zum im Hintergrund wirkenden Barmherzigkeitsgedanken gegenüber den Schwachen.<sup>29</sup> Aber es handelt sich hier doch um einen weiteren Schritt in der Arbeit einer in Vielem bis dahin eher soziokulturell positionierten Theaterinstitution. Diese entwickelt von den eigenen Voraussetzungen und Bedarfen her die Tendenz der 2010er in der deutschsprachigen Freien Szene weiter, mit der die Grenze zwischen soziokulturellen Projekten ‚mit Behinderten‘ und künstlerische Arbeiten infrage gestellt und dem Anspruch nach aufgelöst wird. Besonders prominent und viel diskutiert geschieht dies 2012 in *Jerome Bels* und *Theater Horas* Kooperation *Disabled Theatre*, das durch die etablierten Spielstätten der Freien Produktionshäuser wie international tour.<sup>30</sup> Der Begeisterung über das Auftreten der ‚anderen‘ Akteur:innen steht oft das Unbehagen gegenüber, dass es gerade die ausgestellte Differenz und damit die Wiederholung der Ausgrenzung sei, aus der hier künstlerisch Kapital geschlagen werde.<sup>31</sup>

Im Oktober 2020 in Hamburg werden vielmehr Akteur:innen im Rahmen der Förderinstitution *Klabauter* der Freien Szene ins Team, in den eigenen Ort und die eigene Situiertheit hineingeholt: Im Fall der *Publikumsbeschimpfung* handelt es sich um eben *Henri Hüster* und *Vasna Aguilar*. Außerdem gehören als Performer:innen *Pauline Stöhr* und *Lukas Gander* dazu. Gemeinsam arbeiten die vier zwischen Freier

---

<sup>28</sup> Mit diesem Anspruch beginnen natürlich erst die theoretischen Probleme, denn der Diskurs der Anerkennung tendiert seit Hegel zu einer Spiegelung des Selben unter Ausgrenzung von Alterität und Andersheit. Vgl. zur Problematik García-Düttmann, Alexander: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a.M. 1997, S. 107-124; vgl. zur aktuellen Diskussion Honneth, Axel/Rancière, Jacques: *Anerkennung oder Unvernehmen. Eine Debatte*. Hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. Berlin 2021; vgl. als Gegenentwurf zum Modell der Eingliederung die Polemik in Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München 2018.

<sup>29</sup> Vgl. Schmuhl, Hans-Walter: *Senfkorn und Sauerteig. Die Geschichte des Rauhen Hauses zu Hamburg 1833–2008*. Hamburg 2008; vgl. Benedict, Hans-Jürgen: *Barmherzigkeit und Diakonie. Von der rettenden Liebe zum gelingenden Leben*. Stuttgart 2008, S. 101-113.

<sup>30</sup> *Disabled Theater*; Produktion/Performance: Theater HORA – Stiftung Züriwerk (Zürich), Regie: Jérôme Bel, Premiere: 10. Mai 2012 kunstenfestivaldesarts (Brüssel).

<sup>31</sup> Vgl. die Beiträge in Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich/Berlin 2015; vgl. zur Problematik der Anerkennung und ‚Inklusion‘ von ‚Behinderung‘ Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.

Szene und Stadttheater; ihren Anspruch auf Team-Arbeit möglichst ‚auf Augenhöhe‘ erproben sie jetzt auch mit dem *Klabauter* Ensemble.<sup>32</sup> Es liegt teilweise an den Atemschutzmasken, teils ist es Leistung der Inszenierung, dass eine Zuordnung von Ensemble und Gästen ohne sogenannte Behinderung zumindest für mich lange nicht eindeutig ist.

Das Zur-Erscheinung-Kommen in einem Theater wie dem *Klabauter* hat eine spezifische Prägung im Theaterdispositiv. Das Publikum ist nicht notwendig Kunstpublikum, sondern dem Ensemble freundschaftlich, beruflich oder familiär verbunden.<sup>33</sup> (Auch ich war bei der Voraufführung nicht zuletzt als Freund eingeladen.) Eine solche Adressierung muss einerseits im Kunstkontext ganz und gar keine Abwertung sein, wie jüngst von *Felicitas Stileke* in ihrem Manifest „Freundschaft als kuratorisches Prinzip“ hervorgehoben: Gemeinsam zu arbeiten wäre demnach nur noch mit denen möglich, mit denen Differenz auf Augenhöhe ausgehandelt und ‚ausgeklüngelt‘ werden kann.<sup>34</sup> Andererseits galt ja bereits in Nichtpandemiezeiten für die Sichtbarkeit der Freien Szene leider so oft: Bring dein eigenes Publikum! Sag’ deinen Freund:innen Bescheid, damit hier überhaupt jemand zum Publikum für deine Kunst wird.<sup>35</sup>

Nicht zuletzt durch das Prinzip Publikumsfreundschaft stellt das *Klabauter* Theater einen relativ geschützten Theaterraum dar, aber auch einen gesellschaftlich relativ abgeschlossenen Raum: Auftrittsmöglichkeit an einem recht abgesteckten Ort. Dessen jeweilige Existenz ist gut und wichtig, stellt aber höchstens einen weiteren kleinen Schritt hin zu einem Theater (wenn nicht „für alle“<sup>36</sup> dann doch) von möglichst vielen für möglichst viele, das in den kulturpolitischen Diskursen seit den 2010ern von

---

<sup>32</sup> Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.), vgl. <https://www.henrihuester.com/> (Zugriff am 25. August 2021); vgl. <https://www.vasna-aguilar.com> (Zugriff am 25. August 2021).

<sup>33</sup> Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.). Mit Freundschaft ist damit aber nicht ein quasi-geheimbündlerisches Projekt einer in sich verschworenen Gemeinschaft angesprochen, sondern Freundschaft als ein Projekt der Öffnung. Vgl. Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000, S. 231-259.

<sup>34</sup> Vgl. Felicitas Stileke: „Klüngeln für eine bessere Welt“, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felicitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felicitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84) (Zugriff am 25. August 2021); vgl. Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013, S. 55-87.

<sup>35</sup> Vgl. zum prekären künstlerischen Arbeiten in der Freien Szene Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington 2015, S. 72-98.

<sup>36</sup> Vgl. Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.

so vielen als ein mögliches Theater erträumt wird.<sup>37</sup> – In dieser Atmosphäre gegenseitiger Freundschaft eine *Publikumsbeschimpfung* darzubieten, hat etwas Provokatives, auch für die Ensemble-Mitglieder selbst.<sup>38</sup> Gleichzeitig ist der Abend aber auch als das große Fest angelegt, das ein Treffen mit dem Publikum nach langer Zwangspause feiert. Gerade einmal die Premiere kann dann vor der erneuten Schließung stattfinden.

Und natürlich, was mich ‚so komplett erwischt‘ hat, obwohl es ja relativ klar war, was da zwischendrin kommen würde. Mittendrin in diesem Schutzraum, dem Fest fast ohne Publikum, dann plötzlich doch: ‚Ihr lebensunwerten Leben‘ wird zum Publikum von einer Performerin gesagt, die knapp 30 Jahre früher geboren nicht nur von dieser verbalen Entwürdigung betroffen gewesen wäre, sondern auch von ihren ganz todbringenden Folgen. Dieser kurze Moment, den mein Text wohl größer macht, als er in der Produktion ist, scheint mir auszumachen, was – bei aller Publikumsfreundschaft – in dieser *Publikumsbeschimpfung* auf dem Spiel steht: Die durch gesellschaftliche Wahrnehmungsraster Herabgewürdigten spielen und spiegeln eine Herabwürdigung ihres Publikums. Deutlich ist dieses Spiel als ein Theatereffekt ausgestellt: Der stockenden Tirade der Performerin in Bühnenmitte folgt ihr großer Abgang von der Rollstuhlrampe, die von Anfang an auch eine Showtreppe gewesen sein wird. Die E-Gitarren ertönen wieder, das unterbrochene Theaterfest geht weiter. Es bleibt klar, dass eine solche Aufrufung des Grauens im Schutz-, Ausstellungs- und Reflexionsraum Theater immer auch Spiel bleiben muss. (Umgekehrt gilt außerhalb dieses Schutzraums die Behauptung umgekehrter Diskriminierung meist der Fortschreibung tatsächlicher Diskriminierung.<sup>39</sup>)

Indem eine betroffene Performerin auftritt und diese historisch todbringenden und gleichzeitig auf einer Theaterbühne wirkungslosen Worte sagt, findet sich umso mehr die Wirkmacht ausgestellt, die solchen Worten innewohnen kann. Mit *Handkes* Text gesprochen: ‚Wir werden nun Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen.‘ Das ‚Sie‘ ist bei *Handke* großgeschrieben: für das hier kaum vorhandene Publikum. Mitzuhören ist auch immer das kleingeschriebene ‚sie‘: für die aus dem anonymen

---

<sup>37</sup> Dies schließt zumeist an das Projekt eines ‚postmigrantischen Theaters‘ im Berliner Maxim Gorki-Theater an, wie vor allem Shermin Langhoff es skizziert und kulturpolitisch verfolgt hat. Vgl. <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 25. August 2021).

<sup>38</sup> Nachgespräch am 24. Juni 2021 (s.o.).

<sup>39</sup> Vgl. Pincus, Fred L.: *Reverse Discrimination. Dismantling the Myth*. Boulder 2003.

Diskurs da draußen, außerhalb des Theaterraums. *Handkes* Text macht diejenigen, die ihn sprechen, auch zu einem Publikum für das Gesagte: Es gilt auch für sie selbst. Die manchmal chorisch und manchmal vereinzelt Sprechenden werden selbst auch zu Betroffenen des Diskurses, an dem sie sich abarbeiten. Die Trennung zwischen dem gesprochenen Text und den ihn Sprechenden tritt deutlich hervor: als der gar nicht so banale Umstand, dass Schauspieler:innen in gängigen Theatervorstellungen immer auch Rezipierende eines ihnen in den Mund gelegten Texts sind. Das Theaterfest reflektiert diesen Umstand mit einem Witz. Ein Performer, der sich zwischendrin manchmal als „Peter“ adressiert findet, wird von den anderen zwischendurch angeschrien: „Mensch, Peter, immer dieser 60er Jahre-Kram. Schreib doch mal was für heute!“<sup>40</sup>

Die große Theaterszene mit dem großen Abgang kurz nach ‚Ihr lebensunwerten Leben‘ hat jedoch durch die Distanzierung von Sprechenden und Text großen Theaterernst erhalten:<sup>41</sup> Der Auftritt der Performerin als Bühnenfigur exponiert den Umstand, dass ihr ‚Recht auf Erscheinen‘ alles andere als selbstverständlich ist. Dadurch findet sich die Publikumsposition der Performerin jener von ihr stockend gesprochenen todbringenden Rede gegenüber besonders deutlich unterstrichen: Das ‚Recht auf Erscheinen‘ und die Aberkennung dieses Rechts beißen sich. Momenthaft fällt diese Unterscheidung in sich zusammen; gleichzeitig wird die Anzahl der von dieser Rede Betroffenen ausgeweitet: das anonyme ‚sie‘ des Diskurses, ‚Sie‘ als die Angeredeten, ‚sie‘ als die hier Sprechende. Der große Auftritt der ‚großen Schauspielerin‘ im Zeichen der todbringenden Rede stellt aber auch die Willkür aus, die auch den wirkmächtigsten kulturellen Grenzziehungen zwischen denen unterliegt, die erscheinen und die nicht erscheinen dürfen. Damit sind diese Grenzen aber auch als prinzipiell verschiebbar und erweiterbar gekennzeichnet – und auch als jederzeit aberkennbar für diejenigen, deren ‚Recht auf Erscheinen‘ nicht infrage stehen mag. Die Exponierung der Publikumsposition erlaubt auch die Verbindung zu einer Gedankenfigur, die in den letzten 50 Jahren immer wieder aufgekommen ist, ohne besonders große Wirkung zu entfalten: Dieser Gedanke läuft einem vereinfachten Partizipationsgedanken der Neoavantgarden in Theater und Performance zuwider,

---

<sup>40</sup> In der *Publikumsbeschimpfung* (Fassung Klabauter) finden sich diese Worte nicht. Sie scheinen während der Endproben hinzugekommen oder extemporiert.

<sup>41</sup> Zum Konzept der „großen Szene“ vgl. Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg i.Br. 2002, S. 31-40.

laut dem es (teils in Anschluss an *Brecht*, teils an *Artaud*) das Publikum aus seiner passiven Position zu erlösen und zu aktivieren gelte.<sup>42</sup> Demgegenüber lautet von zum Beispiel *Stanley Cavells Beckett*-Essay in den 1960ern bis zum Manifest des anonymen Performance-Kollektivs *geheimagentur* in den 2000ern die Frage, inwieweit auch die Akteur:innen einer Theaterproduktion zu einem anders verstandenen Publikum werden können (und so ebenfalls die Trennung zwischen Zeigen und Schauen zumindest reflektieren).<sup>43</sup> In beiden genannten Fällen hieße Publikum zu werden, statt in einer Logik der Anerkennung nur das zur Geltung kommen zu lassen, was dem vermeintlichen Eigenen und den Normen seiner Normalität entspricht, die Einnahme einer gastfreundlichen Position der Offenheit für das Erscheinen der Weiteren in ihrer jeweiligen, vielleicht ganz anderen, Eigenart:<sup>44</sup> *Becketts* Figuren führen dem Publikum das Betroffensein vom Geschehenden und dabei eine Öffnung für das Erscheinende vor. Die Akteur:innen der *geheimagentur* werden zu Kompliz:innen ihres Publikums bei der Gestaltung ‚realer Fiktionen‘. Publikum zu werden zielt in diesem Sinne nicht auf Passivierung, sondern auf eine Unterminierung der Entgegensetzung von Passivität und Aktivität.<sup>45</sup>

Übertragen auf die Diskussion von 2020 um das ‚Recht zu erscheinen‘ und eine nicht mehr im traditionellen Sinne von Spiegelung verstandene Anerkennung von Diversität und Heterogenität könnte dies folgendes heißen: Um den jeweils Weiteren ein ‚Recht auf Erscheinen‘, eine Auftrittsmöglichkeit, einzuräumen, müssten die institutionellen Rahmungen ausgeweitet werden wie auch das Repertoire der entsprechenden Haltungen, mit denen sich für diese Weiteren auch ein Publikum sein lässt. Dies scheint seit einiger Zeit als Idee und Ziel vorherrschende Meinung zu sein.<sup>46</sup> Aber damit würden sich auch die Arten des Auftretens verändern, nicht zuletzt die des

---

<sup>42</sup> Vgl. Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009; vgl. Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York/London 2012.

<sup>43</sup> Vgl. Cavell, Stanley: „Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett’s *Endgame*“, in: Cavell, Stanley (Hg.): *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated Edition*. Cambridge, Ma. 2002, S. 115-162; vgl. geheimagentur: „Publikum werden“, in: *Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen (2/2013: Öffentlichkeit herstellen. Präsenz als Strategie?)*, S. 98-105.

<sup>44</sup> Vgl. Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001, S. 63-71.

<sup>45</sup> Vgl. Derrida, Jacques: „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, in: *Parabel 12. Zeitschrift des Evangelischen Studienwerks*. Gießen 1990, S. 42-83, hier S 67; vgl. Derrida, Jacques: *Passions*. Paris 1993.

<sup>46</sup> Vgl. z.B. [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit\\_und\\_zukunft/detail/kulturdivers.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kulturdivers.html); vgl. <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223777/diversity> (Zugriff auf beide am 25. August 2021).

eigenen Auftretens vor anderen. Denn diesem Auftreten müsste ja schon mitgegeben sein, dass dem Kommen zur Erscheinung auch ein Werden als Publikum innewohnt.<sup>47</sup> Wenn in der Idee eines zukünftigen, ganz anderen (vielleicht auch ‚bloß möglichen‘) Theaters diese Auftrittsmöglichkeiten für möglichst viele, ihr ‚Recht auf Erscheinen‘, mitgedacht werden, ist dies also nicht vom Publikum-Werden für möglichst viele zu trennen. (Und dies geht über das Theater als Kunst-Ort hinaus.) Der Auftritt von *Katrin Heins* und ihrer Bühnenfigur zeigt alle Schwierigkeiten, die mit dieser recht großen und somit vielleicht etwas wohlfeilen Idee verbunden sind: *Katrin Heins* führt mit großen Schauspielerinnengesten ‚uns‘, den gerade mal noch so in der hinteren Reihe Anwesenden, das eigene Publikum-Werden vor. Für die tödliche Herabwürdigung, die die ‚große Schauspielerin‘ äußert, war sie selbst einmal konkrete und ist potentielle Zielgruppe. Sie wird Publikum einer Anrede, die ihr das ‚Recht auf Erscheinen‘ absprechen würde. Und sie ist doch gleichzeitig die ‚große Schauspielerin‘ mit ihrem Soloauftritt: Statt die Entgegensetzung von Aktivität und Passivität, aktiv vorführen und passiv zu rezipieren, untergründig zu verwirren, übersteigert die Szene beides gleichzeitig in die größtmögliche Passivität (der Aberkennung) und größtmögliche Aktivität (des großen Auftritts). Die Entgegensetzung von Aktivität und Passivität mag kollabieren. Ausgestellt findet sich in dieser Szene des gleichzeitig größtmöglichen Auftritts und der größtmöglichen Herabwürdigung aber auch die ganze Spannung, an der das Projekt eines möglichen, zukünftigen, postinklusiven Theaters von möglichst vielen für möglichst viele sich abzarbeiten hätte: an der Verschiebung von Diskursen, Auftrittsmöglichkeiten und Haltungen.

---

<sup>47</sup> Dies läuft quer zu Hannah Arendts Skizzierung des Auftretens vor den anderen unter den männlichen Sklavenhaltern auf der *agora* der antiken Polis. Hier geht es um einen allen eigenen Drang zu egomanischer Selbstdarstellung. Die mehrfachen Selbstdarstellungen brechen sich aneinander und verweben sich ineinander; sie werden unfreiwillig ihr gegenseitiges Publikum. An dieser Gelenkstelle wäre Arendts Konzeption zu überdenken: Entfiele in ihr der angeberische Drang zur Selbstdarstellung, entfiele nämlich auch die entsprechende Auftritts-/Publikumskonstellation. Vgl. Arendt, *Vita activa*, S. 213-234. Zur Kritik an Arendt vgl. Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2007, S. 28-47; vgl. Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002, S. 14-32.

---

## Referenzen

- *A Room Of Our Own. Vorstellung für Browser:in und privates Publikum* (Film); Konzept/Performance: Swoosh Lieu, Premiere: 22. Januar 2021, Digitaler Mousonturm, Frankfurt a.M.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M. 2002.
- Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005.
- Arendt, Hannah: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München 1967,
- Benedict, Hans-Jürgen: *Barmherzigkeit und Diakonie. Von der rettenden Liebe zum gelingenden Leben*. Stuttgart 2008.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften. Bd. II. Frühe Arbeiten zur Bildungs- und Kulturkritik – Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien – Literarische und ästhetische Essays – Ästhetische Fragmente – Vorträge und Reden – Enzyklopädieartikel – Kulturpolitische Artikel und Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1991, S. 409-438.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: *Gesammelte Schriften. Bd. II*, S. 179-204.
- Binding, Karl/Hoche, Alfred: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*. Leipzig 1922.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York/London 2012.
- Boger, Mai-Anh: „Theorie der trilemmatischen Inklusion“, in Schnell, Irmtraud (Hg.): *Herausforderung Inklusion. Theoriebildung und Praxis*. Bad Heilbrunn 2015, S. 51-62.
- <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all> (Zugriff am 25. August 2021).
- <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/223777/diversity> (Zugriff am 25. August 2021).

- Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Ma. 2015.
- Butler, Judith/Spivak, Gayatri Chakravorty: *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*. Zürich/Berlin 2007.
- Cavell, Stanley: „Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett’s *Endgame*“, in: Cavell, Stanley (Hg.): *Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Updated Edition*. Cambridge, Ma. 2002, S. 115-162.
- Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München 2018.
- Derrida, Jacques: „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, in: *Parabel 12. Zeitschrift des Evangelischen Studienwerks*. Gießen 1990, S. 42-83.
- Derrida, Jacques: *Passions*. Paris 1993.
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2000.
- Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001.
- *Disabled Theater*, Produktion/Performance: Theater HORA – Stiftung Zürliwerk (Zürich), Regie: Jérôme Bel, Premiere: 10. Mai 2012 kunstenfestivaldesarts (Brüssel).
- Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 34-36.
- García-Düttmann, Alexander: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a.M. 1997.
- geheimagentur: „Publikum werden“, in: *Well Connected. Beiträge zum Kuratorischen (2/2013: Öffentlichkeit herstellen. Präsenz als Strategie?)*, S. 98-105.
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*, in: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1969, S. 180-211.
- Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. Hamburger Fassung für das Klabauter Theater [Unveröffentlichtes Manuskript von Oktober 2020: 20 Seiten].
- Häusler, Anna/Heyne, Elisabeth/Koch, Lars/Procić, Tanja: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Köln 2020.
- <https://www.henrihuester.com/> (Zugriff am 25. August 2021).
- Honneth, Axel/Rancière, Jacques: *Anerkennung oder Unvernehmen. Eine Debatte*. Hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. Berlin 2021.

- <http://klabauter-theater.de/> (Zugriff am 25. August 2021).
- Klee, Ernst: *„Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“*. Frankfurt a.M. 2010.
- [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit\\_und\\_zukunft/detail/kulturdivers.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kulturdivers.html) (Zugriff am 25. August 2021).
- Kunst, Bojana: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester/Washington 2015.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Theater der Potentialität. Benjamin, Brecht und das Theater der Gegenwart“, in: *Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft*. Seoul 2013, S. 25-51.
- Pincus, Fred L.: *Reverse Discrimination. Dismantling the Myth*. Boulder 2003.
- *Publikumsbeschimpfung. Ein Tanztheaterstück angelehnt an Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“*; Regie und Fassung: Henri Hüster, Choreografie: Vasna Aguilar, Premiere: 29. Oktober 2020, Klabauter Theater, Hamburg.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009.
- Schmuhl, Hans-Walter: *Senfkorn und Sauerteig. Die Geschichte des Rauhen Hauses zu Hamburg 1833–2008*. Hamburg 2008.
- Sharifi, Azadeh: *Theater für Alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt a.M. 2011.
- Stileke, Felicitas: „Klüngeln für eine bessere Welt“, [https://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felizitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17960:freundschaft-als-kuratorisches-prinzip-hoffnung-felizitas-stillekes-eroeffnungsimpuls-auf-dem-hamburger-freie-szene-festival-hauptsache-online&catid=101&Itemid=84) (Zugriff am 25. August 2021).
- Umathum, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Disabled Theater*. Zürich/Berlin 2015.
- <https://www.vasna-aguilar.com> (Zugriff am 25. August 2021).
- Vogel, Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg i.Br. 2002.
- Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2002.

- Weber-Kupusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München 2011.
- Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld 2013.

Schäfer, Martin Jörg: „*Publikumsbeschimpfung 2020: (post-)inklusiv, sozial distanziert*“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 141-156, DOI 10.21248/thewis.10.2022.128 CC BY 4.0.