

I Performancekunst als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse

Über die Performance *Prom* schreibe ich mit zweierlei Motiven: Erstens betrachte ich die Performance in Hinblick darauf, dass sie eine kollektive ästhetische Situation herstellt, und behalte im Blick, dass diese einen Ausgangspunkt für transformatorische Bildungsprozesse dargestellt hat oder darstellen könnte. Eine prominente Verhandlung erfährt die Performance *Prom* in diesem Buch übrigens aus einem zweiten Grund: weil in ihr nichts glatt vonstattengeht. *Prom* stellt weder ein Exempel für ein manipulatives Setting dar noch für Verführung in Performances, und auch nicht für den Verfremdungseffekt, der diese Verführung sichtbar macht und Distanz herstellt. Es ist alles viel komplexer.

Auch gegenüber einer längeren Betrachtung und Reflexion bleibt *Prom* widersprüchlich und stellt sich als schwieriger Fall dar. Mein Interesse ist, zu ergründen, was *Prom* auslöst und wie es das kann: an welche Identifikationen und Einbildungen, an welche Affizierbarkeit und an welche Ansprechbarkeit diese Performance also anschließt. Ein solches auf Wirkungen und Effekte ausgerichtetes Interesse ist auf eine genaue Betrachtungsweise angewiesen, die die Situation detailliert aufschlüsselt. Und es benötigt eine Art von Filter, eine subjektive oder dividuelle Position, aus der heraus die Geschehnisse beschrieben und reflektiert werden, sodass diese Position dann Aspekte sichtbar macht, die geteilt oder gar generalisierbar sein könnten. Das Mittel, um über die Bedingungen der Situation und die Zumutungen, die die Situation begleiten, zu reflektieren, ist es, mir eine Nähe zur Verwicklung zu erschreiben und gleichzeitig die anspruchsvolle Aufgabe der Distanznahme im Blick zu behalten.

1. Einrichtung des Blickwinkels

1.1 Kunst: Neue ästhetische Gegenstände

Die Entwicklung der Kunst hin zum Prozessualen und Kollektiven hat neue ästhetische Gegenstände geschaffen. Durch ihr Interesse an sozialen und performativen ‚Situationen‘ werden die Körper und die Emotionen der Anwesenden selbst ästhetisch und stellen damit einen bedeutenden Teil ihrer Medialität dar. Der Fokus der Kunst wurde mit dem erweiterten Kunstbegriff auf Gegenstände des Alltags

und auf Körper im Raum ausgeweitet, etwa durch Fluxus und Happening, doch ebenso in Body Art, Performance- und Videokunst. Begriffe wie Partizipation und Teilhabe gerieten in den Fokus der Kunstwissenschaft, beispielsweise in Debatten um öffentliche Arbeiten und partizipatorische Positionen in der Kunst der 1970er-Jahre oder um ‚New Genre Public Art‘, Vermittlungskunst und relationale Positionen in der Kunst der 1990er-Jahre. Es gibt im Kunstdiskurs viele Begriffe für dieses Phänomen, das Rezeption und Produktion in ein neues Verhältnis zueinander setzt: Der von mir benutzte Begriff der Situation wurde ebenso vorgeschlagen wie ‚Post Studio Art‘ und ‚Participatory Art‘, während die älteren Bezeichnungen ‚New Genre Public Art‘, ‚Vermittlungskunst‘, ‚Relational Aesthetics‘ und ‚Community Art‘¹ und die daran anknüpfenden Praktiken der Kunstvermittlung² weiterhin ebenso Teil dieses Phänomens sind. Für die sich immer in Entwicklung befindenden Richtungen der Gegenwartskunst wurden durch jene, die Kunsttheorie machen, Slogans geprägt wie „from studio to situation“ (Claire Doherty) und „art as social work“ (Shannon Jackson).³ Der partizipative Aspekt wurde kritisch beäugt, etwa von Claire Bishop, die Situationen der Participatory Art als „artificial hells“ bezeichnete, jedoch ihr Unbehagen daran wenig präzise gefasst hat,⁴ oder gefeiert durch Nicolas Bourriaud, den Verfasser der Publikation *Relational Aesthetics*.⁵ Daneben existieren Versuche der Beschreibung dieses Ästhetisch-Sozialen im Sinne seiner Medialität wie von Sabine Gebhardt Fink, die im Konzept des ‚Ambient‘ unter anderem Aspekte wie Site Specificity (Ortsbezogenheit), Embodiment (Verkörperung) und Prozessualität vereint.⁶ Diese Debatten und ihr Kunstverständnis sind relevant für *Prom*, wenn sie auch Performance nicht explizit in den Vordergrund stellen.

In Wechselwirkung mit den Entwicklungen der Kunst hat sich das Theater hin zur postdramatischen Situation oder zum Performance-Theater entwickelt, das durch performative Praxen im weitesten Sinne bestimmt wird.⁷ Mit dem Begriff Performance kann zwar ein Auftritt oder eine Aufführung für eine Art von Publikum bezeichnet werden, aber der Aspekt, den ich hervorheben möchte, ist ein anderer, nämlich, dass diese performativen Praxen für das Erzeugen gemeinsamer Zeiten und geteilter Orte genutzt werden. Wenn auch nicht in einem unschuldigen Sinne: Es entstehen Situationen, die nicht immer angenehm sind, sondern ganz im Gegenteil auch zu nahe gehen, überfordern, mitreißen oder schlicht nerven-

1 Vgl. u. a. Doherty 2009; Jackson 2011; Bishop 2012.

2 Vgl. Sturm 2011.

3 Vgl. Doherty 2004; Jackson 2011.

4 Vgl. Bishop 2012.

5 Vgl. Bourriaud 2002.

6 Vgl. Gebhardt Fink 2012.

7 Vgl. Sting 2012.

aufreibend werden können. Diese Praxis von Performance und die veränderte Perspektive der Kunst mit ihren neuen ästhetischen Gegenständen sind maßgeblich für meine weiteren Überlegungen.

Die Rezeption richtet sich in einer kollektiven ästhetischen Situation nicht unbedingt auf konventionelle ästhetische Gegenstände (ein Werk, ein Bild, ein Körper in Bewegung) und nicht ausschließlich auf die Darbietung derjenigen, die darin auftreten (die Vorführung, das Spiel, das Stück), sondern darin rücken mitunter vielmehr die Körper, die Bewegungen und die Bewegtheit *aller* Anwesenden ins Zentrum gegenseitiger Aufmerksamkeit. Mit dieser Verschiebung treten die Beteiligten und die zwischen ihnen gestifteten Bezüge als Medium und als Thema der Kunst in den Blick – als neue ästhetische Gegenstände. Präziser gesagt, sollte es heißen: Sie müssten in den Blick treten. Denn das Thema erweist sich mit wenigen Ausnahmen eher als Leerstelle denn als ein Spezialgebiet der Kunst, Theater- und Sozialwissenschaft.⁸ Die entsprechenden Funde aus der Lektüre sind nicht besonders ergiebig und eher verstreut zwischen historisch-begrifflichen Einordnungen und interpretierenden Erörterungen. Aus einer bildungstheoretischen Perspektive und besonders auch aus der Perspektive der ästhetischen Bildung sind diese ästhetischen Gegenstände dagegen zentral.

Denn wie bereits eingangs ausgeführt, betrachte ich Bildung ‚in Performance‘ vor der hier beschriebenen Verfasstheit der zeitgenössischen Kunst als Bildung in kollektiven ästhetischen Situationen. Zunächst wird dies am Beispiel konkret werden und ich komme später in diesem Kapitel auf kunst- und theaterwissenschaftliche Positionen zurück, um das Verständnis des Begriffs Situation sowie seinen Wert als begriffliches Instrument weiter auszubauen.

1.2 Bildung: Einbildungen

„Kunst [...] bringt Einbildungen [...] ins Offene, weil und wenn sie nicht mit den normalisierten Einbildungen und abgelagerten Identifikationen übereinstimmt.“⁹

Karl-Josef Pazzini

Wie eingangs gesagt, schreibe ich über die Performance *Prom* mit verschiedenen Motiven: inwiefern sie eine kollektive ästhetische Situation herstellt und inwiefern dies einen Ausgangspunkt für Bildungsprozesse dargestellt hat oder (noch) darstellen könnte. Bereits manch eine Performance hat mir Eindruck gemacht, einen Eindruck, der länger angehalten hat, und war insofern produktiv und wirksam –

8 Vgl. zu ‚Audience Participation‘: Kattwinkel 2003; Brandl-Risi und van Eikels 2011; Cull und Gritzner 2011; Gritzner und García Düttmann 2011; White 2013.

9 Pazzini 2015b, S. 39.

aber nicht alle sind mir gleich stark geblieben, und nicht alle kommen mir gleichermaßen bildend vor wie das Beispiel *Prom*, das mich auf die Thesen von *Bildung in Performance* gebracht hat und auf das ich im Rahmen dieser Schrift wiederholt eingehe. Ich wähle die Performance *Prom*, weil sie die Affizierbarkeit individueller Subjekte nutzt, um eine kollektive ästhetische Situation herzustellen, und sich gleichzeitig für eine kritische und selbstreflexive Lesart solcher Verwicklungen eignet.

Konzeptuell geht *Prom* von einer Bewährungsprobe aus: Der Performer nimmt die Rahmenbedingungen (eines Performancepreises) auf, die ihn dazu herausfordern, eine gelungene Leistung abzuliefern, und er formt dies zu einer Narration, in der es auch für die Performer-Figur um das Erlangen von Beliebtheit und einer zentralen Position auch beim Publikum geht, um Reüssieren oder, existenzieller formuliert: ein Überleben dieser Figur inmitten des symbolischen Rahmens und der normativen Erwartungen. *Prom* macht den Anwesenden ein Identifikationsangebot und legt ihnen ein gemeinsames Ziel vor. Somit handelt die Performance damit auch vom Herstellen und Einrichten von Verbindungen und Verbindlichkeiten und rückt dabei die Anfälligkeit der Anwesenden für die Performance-Umstände (Raum, Zeit, Körper, Adressierung) in den Fokus. *Prom* geht die in der Situation Anwesenden auf verschiedenen Ebenen an. Die Performance stellt etwas Gemeinsames her und intensiviert die Verwicklung in dieses Gemeinsame.

Prom thematisiert damit – in der persönlichen Lesart, die diese Untersuchung motiviert – den Wunsch nach Zugehörigkeit zu einer Gruppe und bringt die entsprechenden Entgrenzungen in den Blick, die es mit sich bringt, sich Anderen zugehörig zu fühlen. Aus diesen Gründen wäre die Frage lohnend, inwiefern *Prom* in Hinblick auf die skizzierten Themenkreise um Bewährung, Beliebtheit, Zugehörigkeit und Verantwortlichkeit Einbildungen ins Offene bringt. Die Performance *Prom* führt die Prozesse, die sie hervorruft, zugleich auch vor, und zwar ganz in dem Sinne, wie es Karl-Josef Pazzini im einleitenden Zitat andeutet: Einbildungen ins Offene zu bringen, gelingt ihr als Performance durch das Aufführen und Ausführen, als ein Sichtbar- und Fühlbarmachen. Sie erzeugt Einbildungen – und macht sie dann unmöglich, sodass die Subjekte gefragt sind, den Zustand zu verhandeln und zu verändern.

Eine Einbildung in Pazzinis Sinne betrifft dabei trotz allem Vergleichbaren und Geteilten immer das individuelle Subjekt. Diese Einbildungen werden bei allen Lesenden, die die Performance nachvollziehen, und allen, die daran teilgenommen haben, anders gelagert sein. Sie könnten etwa beeinflussen, inwiefern das Subjekt seine Zugehörigkeit zu einem sozialen Zusammenhang (un)bewusst annimmt oder an ihrem Begründet-Sein zweifelt, oder wie gerne es sich im Licht der Blicke Anderer bewegt. Einbildungen betreffen noch viele weitere Möglichkeiten und Themen, im Lichte derer Leute eine Performance besuchen oder auch ihre Leben leben. Die These der „normalisierten Einbildungen und abgelagerten

Identifikationen“¹⁰ setzt dabei eine gewisse Vergleichbarkeit voraus, weil die Bedingtheit der (individuellen) Subjekte darin sich ähnelt und sie ähnlichen Einbildungen anhaften und ihre Rollen mit bestimmten Identifikationen und ähnlichen Werten anreichern und auffüllen.

2. Proms Bildungen. Beschreibung und Analyse der Performance

Was geschieht in *Prom*? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zuerst in die – für die Zuschauenden vor Ort im Jahre 2015 nicht offengelegten – Kontexte und Referenzen der Geschichte und des Stoffes einführen, und dann werde ich die Performance *Prom* und meine Betrachtungsposition darstellen. Im Anschluss erläutere ich das Vorgehen, das ich zur Übersetzung der Performance in eine sprachliche Darstellung anwende, um die Herstellung der kollektiven ästhetischen Situation *Prom* zu beschreiben, was als Basis der weiteren Reflexions- und Analyseschritte dienen wird.

2.1 Kontext: Die Prom Night als Übergang in die Gemeinschaft

Die Performance *Prom* nimmt sich eines kulturellen Phänomens an, das in besonderem Maße für die Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft steht. Wie der Titel nahelegt, referiert die Performance auf die Promenade Night, die kürzer auch Prom Night oder einfach Prom genannt wird und als Abschlussball des Senior College im englischsprachigen Raum einen rituellen Übergang in die Welt der Erwachsenen markiert.¹¹ Die Prom Night als ein prototypisches angloamerikanisches Übergangsritual gilt als wichtiger Schritt auf dem Weg zum Erwachsenwerden. Als moderner ‚Rite de Passage‘ ist eine Prom gleichermaßen mit Erwartungen an ein positives Gemeinschaftserlebnis aufgeladen, wie sie bei den Teilnehmenden den Wunsch erzeugt, eine besonders attraktive Selbstdarstellung zu bieten. Dieser Anlass stellt in seiner wohlbekannten Übertriebenheit den Kontext der Performance *Prom* dar. Für alle, die mit der angloamerikanischen Kultur vertraut sind, wird dies offensichtlicher sein als im deutschsprachigen Kontext, in dem mit dem Tanzkurs-Abschlussball zwar eine ähnliche Tradition besteht, doch ist dieser weniger stark mit Idealbildern aufgeladen und wurde meines Wissens auch niemals filmisch oder literarisch so vielfältig aufgenommen.

10 Vgl. Pazzini 2015b, S. 39.

11 Der kulturelle Anlass Prom oder Prom Night wird im Folgenden nicht weiter markiert. *Prom* als Titel der Performance wird weiterhin kursiv gesetzt.

Kulturanalytisch betrachtet ist die Prom Night eine Aufführung, die die Determiniertheit des sozialen Lebens durch Idealbilder sichtbar macht: Eine Affirmation von Attraktivität, Jugendlichkeit, gelingender Identitätsbildung und Einordnung in die Gesellschaft – nicht zuletzt ist sie auch eine Aus- und Aufführung von Geschlechtlichkeit in der symbolischen Ordnung der Heteronormativität, in den verfügbaren, intelligiblen Formen.¹² Mit diesem Ritual ist in gewissem Maße die Aufforderung an die einzelnen Individuen verbunden, als eines der beiden möglichen Geschlechter zu bestehen und die angestrebte geschlechtliche Identität durch die Aufführung an diesem Ball offenzulegen. Insofern führt der Anlass die Normierung des Selbst und die Notwendigkeit der Anerkennung in einer Gesellschaft mit den entsprechenden Werten in idealtypischer und übersteigerter Form vor.

Das Glücksversprechen (jung, heteronormativ, glücklich, attraktiv, schön zu rechtgemacht, binär lesbar, hochgestimmt) und das Idealbild dahinter sind darin eng verwoben; zumindest gilt aber die Anforderung, der Norm zu entsprechen und lesbar zu sein. In einer queerfeministisch inspirierten Lesart stellt die Prom Night für minoritäre Individuen eine traumatische Situation dar, insofern sie ein Bild für das Ankommen in der Gesellschaft ist, die auf der *weißen* Heteronormativität und auf Vorstellungen von Attraktivität basiert, die nicht von allen und nicht ohne Mühe erreicht werden können und die auch nicht alle erreichen wollen.

In einem Übergangsritual wie einer Prom sind Gemeinschaftlichkeit und Zugehörigkeit besonders bedeutsam, denn nur eine funktionierende Gemeinschaft kann Jugendlichen rituell einen Platz gewähren. Während in der Prom einerseits die Zugehörigkeit gefeiert wird, erzeugt sie andererseits auch Ausschlüsse und Differenz. Sicherlich kann der Anlass auch Raum zur Feier unterschiedlicher Identitätswürfe geben, sodass er nicht nur ein Spektakel der Heteronormativität darzustellen braucht. Und doch binden sich auch andere Identifikationsmöglichkeiten an wiederum eigene Vorstellungen von Glück und Gelingen, von Zugehörigkeit und Einbezug und an Idealbilder; eine Prom feiert dann möglicherweise eben die Homonormativität. Positiver gedeutet, könnte eine Prom Night aber als ein Anlass zur Vergemeinschaftung auf Basis einer kollektiven Selbstinszenierung gelesen werden, was ohnehin einen Hang zur Übertreibung birgt und somit leicht in eine amüsante Persiflage des Normalen kippen kann. Doch meistens stellt sie vermutlich eben doch für diejenigen, die an ihr teilnehmen und der Norm entsprechen, einen Übergang in die Normalität der Anerkennung dar; und diejenigen, die dem imaginierten Ideal besonders nahekommen, statt eben nur gerade der Norm zu entsprechen, die ihnen die einfache Teilhabe an der Gemeinschaft sichert, werden dann als Ballkönigin und -könig gefeiert.

12 Vgl. zur Prom Night als „spectacle of heteronormativity“: Smith 2011.

Vor dem Hintergrund solcher Verheißungen wie auch der Zwänge, Notwendigkeiten und Grausamkeiten, die in diesem Anlass möglicherweise stecken, etabliert Philippe Wicht in der Performance *Prom* eine kollektive ästhetische Situation, in deren Zentrum sich eine Performer-Figur findet, die zunächst eher für das Normale und Banale steht, als dass sie nach etwas Besonderem aussieht. De facto herrscht diese Figur aber zugleich über die kollektive ästhetische Situation *Prom*.

2.2 Stoff: *Prom* als Zitat aus der Populärkultur

Philippe Wicht erarbeitet *Prom* auf Basis der Erzählung *Carrie* von Stephen King,¹³ wenn auch ohne den Anspruch, die gesamte Geschichte akkurat nachzuerzählen. Den Teilnehmenden der Performance wird diese Referenz zu Beginn nicht mitgeteilt, sie erschließt sich im Laufe der Performance aber mehr und mehr über Hinweise und Parallelen. *Carrie* lässt sich als eine Coming-of-Age-Geschichte mit paranormalen Elementen bezeichnen. Die Erzählung handelt von Carrietta White, einem weiblichen Teenager, deren Integration in die Schulgemeinschaft und letztlich in die Gesellschaft überhaupt ebenso tragisch wie fulminant scheitert. Im literarischen Stoff wie auch in den Filmen stellen Geschlecht und Gemeinschaft bedrohlich und verheißungsvoll die Rahmungen dessen dar, was Carrie als Schülerin durchlebt und was sie sich wünscht: beliebt zu sein. Carrie¹⁴ ist eine Außenseiterin, die jedoch über besondere Kräfte verfügt. Sie hat die Macht, Gegenstände zu bewegen, telekinetische Fähigkeiten. Den Abschlussball, die Prom Night ihres Jahrgangs, nutzen Alterskolleg:innen dazu, Carrie zu erniedrigen. Carrie wehrt sich gegen den rabiatischen Angriff und rächt sich mit einer ungeheuren – und unvorhersehbaren – Härte, und dabei werden fast alle Anwesenden am Ball getötet.

Carrie ist zunächst als unsicheres, wenngleich hübsches Mädchen gezeichnet,¹⁵ das gelegentlich über sich hinauswächst, um sich zu verteidigen, gegen die lebensgefährlichen Angriffe ihrer ultrareligiösen Mutter zum Beispiel, welche ihre Tochter Carrie für einen Dämon hält. Diese Carrie wird zuletzt fremd und völlig unberechenbar. Ihre Andersartigkeit, die paranormale Fähigkeit, Dinge zu bewegen, bricht sich damit Bahn. Der Auslöser für diese Katastrophe ist eine

13 Kings Erzählung *Carrie* (engl. 1974, dt. 1977) adaptierten Brian de Palma (1976) und Kimberly Pierce (2013) als Kinofilme gleichen Titels. Daneben existieren de Palmas weniger bekannte Fortsetzung *Carrie II* (1998) und ein Pilotfilm für eine nicht abgedrehte TV-Serie (2002).

14 Die Zusammenfassung stützt sich auf Motive des Plots, die in der Erzählung von King angelegt sind und ebenso für die beiden Kinofilme von de Palma und Pierce gelten, die das kulturelle Gedächtnis wohl sogar mehr geprägt haben.

15 Dargestellt wurde die Figur unter anderem von Sissy Spacek (1976) und Chloë Grace Moretz (2013). Die Filmplakate zeigen die ikonische Abbildung einer Schönheit im Ballkleid, die (dann) zur blutübergossenen und grausamen Figur wird (1976) oder bereits beides zugleich ist (2013).

Verschwörung unter denjenigen, die sie in der Schule hänseln; sie sorgen dafür, dass die Außenseiterin von dem beliebten Footballspieler Tommy zum Ball gebeten und dann gemeinsam mit ihm zur Ballkönigin gewählt wird. Als Carrie auf der Bühne steht, um ihre Rede zu halten, entleert sich ein Eimer Schweineblut über ihnen. Das Blut schließt an eine erniedrigende Szene in der Sportumkleide an, in der Carrie sich unvorbereitet und unaufgeklärt in einer Lache ihres eigenen Blutes wiederfindet und einige Klassenkolleg:innen die völlig Verschreckte noch verspotten. Der Ballkönig an Carries Seite wird von dem Eimer getroffen und geht ohnmächtig zu Boden. Das Publikum im Saal aber bricht in Gelächter aus.

In diesem Moment bricht durch Carries paranormale Kräfte eine Katastrophe los, denn sie hält sie nicht mehr zurück und setzt sie zu ihrer Verteidigung ein – und nimmt Rache. Geschockt und wütend löscht Carrie White alle Zeug:innen der Erniedrigung aus, wobei die genrehafte Zuspitzung der Szene – als Horror – es schwer macht zu entscheiden, wie viel Anteil am Geschehen auf unglücklicher Fügung und wie viel auf Grausamkeit und Absicht beruht. Zuletzt sterben (fast) alle Anwesenden, denn der Ballsaal geht in Flammen auf, und die Türen sind geschlossen. Reue zeigt Carrie keine.

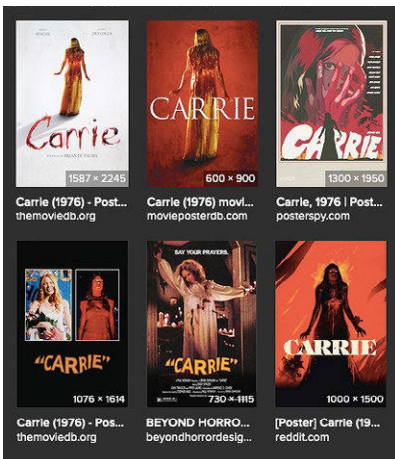


Abbildung 2: *Carrie*, Screenshot aus der Bildsuche ,carrie 1976 poster'

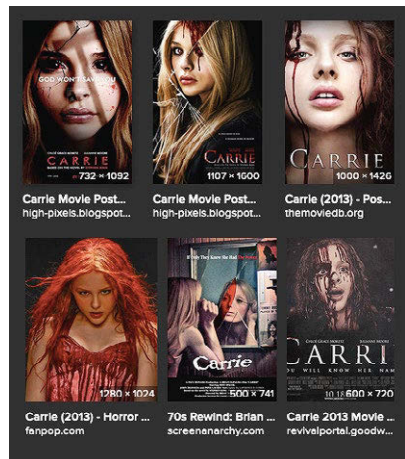


Abbildung 3: *Carrie*, Screenshot aus der Bildsuche ,carrie 2013 poster'

Die fatale Zuspitzung der Szene im Ballsaal ist wohl nicht gänzlich von Carrie intendiert, sondern der Verlauf wird durch eine unglückliche Verkettung von Zufällen verstärkt; in einer kontingenten und doch zwingenden Kette von Vorkommnissen entwickelt sich das Fest erst zur Katastrophe. In dieser Katastrophe spielen neben dem eingangs genannten Eimer mit Blut herausgerissene Stromkabel, eine Sprinkleranlage, Kurzschlüsse, automatische Türen, Explosionen und Feuersbrünste

eine Rolle, und es kommen darin schließlich alle um, die der Hauptfigur Unrecht getan haben, doch ebenso einige, die das Unrecht eben nicht verhindert haben. Carrie erscheint nur in der Szene menschlich, als sie ihre einzige Alliierte telekinetisch daran hindert, den Ballsaal von der Toilette kommend wieder zu betreten, und sie so vor der Katastrophe rettet. Carrie erscheint als unmenschlich und außer sich, als sie daraufhin alle anderen Anwesenden umkommen lässt, weil sie die Türen des Saales geschlossen hält, während der Saal niederbrennt. Manches von dem, was geschieht, ist dem Horror-Genre geschuldet, in dem das Intentionale und das Unwillkürliche nicht klar voneinander unterscheidbar sind und Kausalitäten einer anderen Logik unterliegen. Die Katastrophe entwickelt sich, und sie passiert teils aus Rache, teils schicksalhaft, vielleicht vermeidbar, aus einer Haltung der Selbstverteidigung und auch aus Versehen, aus einer Position der Stärke und auch einer Position des Ausgesetztseins, der Scham und des Verletztseins, teils aus eigenem Willen und teils als Äußerung eines nicht gezähmten telekinetischen Vermögens.

Der Stoff sowie dessen Verfilmungen, die aufgrund ihrer kürzeren Form für den Vergleich mit *Prom* besonders naheliegen, gehören neben dem Horror einem weiteren Genre an, das in einem besonderen Bezug zur Normalität steht: Fantasy. Horror entsteht, wo Gewalt und Bedrohung in den Alltag einbrechen – Fantasy reichert den Alltag um magische, historische oder utopische Elemente an, die eine zusätzliche Realität herstellen oder in der die Figuren in einer fantastischen oder um Fantasien verbesserten Normalität leben.

2.3 Inhaltliche Einordnung: Anerkennung erlangen und sozial überleben

Aus dem Motiv und der affektiven Qualität der Erzählung und der Filme ergeben sich Hinweise auf theoretische Perspektiven, die im weiteren Verlauf der Untersuchung wieder aufgegriffen werden. Das Glücksversprechen, das die (richtige) Zugehörigkeit gibt, wurde von Sara Ahmed als kritische affekttheoretische Perspektive auf Zugehörigkeit unter anderem in *The Promise of Happiness* (2010) und *The Cultural Politics of Emotion* (2004) thematisiert.¹⁶ Carrie steht als Figur für die für viele ganz konkrete Sorge, nicht anerkannt zu werden, nicht anerkenntbar oder nicht intelligibel genug zu sein, um in der Gemeinschaft der Anderen bestehen zu können. Diese Thematik wurde von Judith Butler unter anderem in *Unbehagen der Geschlechter* (1991) behandelt.¹⁷ Dargestellt wird Carrie im Film von 1976 als zarte und filigrane weiblich gelesene Person, ein Mädchen mit rotblondem Haar, das

16 Vgl. Ahmed 2004; Ahmed 2010.

17 Vgl. UdC, Butler 1991, S. 37 (Intelligibilität), S. 209 (Lebensfähigkeit des Subjekts). Da die Schriften Butlers zentral für meine Betrachtung sind, werden sie unter Angabe von Siglen zitiert, vgl. Siglenverzeichnis im Anhang.

trotz seiner Schüchternheit und Verzagttheit das Potenzial hat, eine Ballkönigin zu werden. Im Alltag unansehnlich und hinter dem Vorhang ihres herabhängenden Haars versteckt, verkörpert Carrie beim Ball das Versprechen, sich und ihre besondere Schönheit zu verwirklichen – sie strahlt etwas Besonderes aus, auch, weil sie glücklich ist. Die Integration von Carrie scheitert, als ihr Auftritt durch die bloßstellende und gewaltvolle Intervention zunichte gemacht wird; und damit scheitert auch die Möglichkeit, dass diese Carrie soziale Anerkennung erlangen kann. Wenngleich die Figur liebreizend und gerade auch in ihrer Schüchternheit liebenswürdig ist, kann sie doch nicht vollwertig oder normal anerkannt werden, diese Moral legt der Ausgang der Geschichte nahe. Carrie stirbt zuletzt einen physischen Tod, doch dieser steht für den längst angedeuteten sozialen Tod.

In einer pädagogischen Lesart steht der Stoff für eine gescheiterte Integration und die vereitelte Selbstverwirklichung. Genrehaft überzeichnet, steht sie auch für einen Traum von Allmacht und Rache, der über die Banalität des Alltags eines Teenagers weit hinausführt. Der alltägliche Horror eines Aufwachsens, in dem das Erreichen eines Idealbildes von sich oder auch nur das Erfüllen der Norm unmöglich scheint, vermischt sich darin mit paranormalen Elementen. Mag die Thematik der Anerkennung anschlussfähig für pädagogische Überlegungen in Bezug auf den Umgang mit Norm, Differenz und Inklusion sein, erscheint im Horror dieser Ballnacht jede pädagogische Bemühung als nichtig und absurd, denn zuletzt sind fast alle tot. Die Lehrerinnen und Lehrer verbrennen mit allen Anderen. Bezogen auf Bildungsprozesse im engen Sinne stellt sich also schwerlich eine Kontinuität her. Denn auch Carrie müsste zuerst einmal überleben, um leben und sich entfalten zu können. Die Erzählung hat einen unversöhnlichen Aspekt: Jemals richtig dazuzugehören ist ihr nämlich verschlossen, und zwar nicht aus mysteriösen, paranormalen und fantastischen Gründen, sondern eher aus handfesten – sexistischen und klassistischen – Gründen. Hier kommen einerseits soziologische Konzepte wie Distinktion und Habitus zum Tragen, andererseits lässt sich auch aus einer empathischen Perspektive formulieren, was die Figur Carrie so tragisch macht. Sie steht für ein Individuum, das nicht intelligibel genug ist, um Anerkennung zu erlangen. Ein solches Subjekt kann nicht überleben, weil ihm keine soziale Existenz gewährt wird.

2.4 Perspektive: Die Betrachtungsposition in biografischer und theoretischer Hinsicht

In Philippe Wichts Arbeit *Prom* geriet ich am 17. Oktober 2015 in Luzern, als sie das zweite und meines Wissens bisher letzte Mal aufgeführt wurde.¹⁸ Die Performance fand im Rahmen von *Performancepreis Schweiz* in einem der weitläufigen Ausstellungsräume des Kunstmuseums Luzern statt, in dem nach einem markanten Berg in der Nähe von Luzern benannten Pilatussaal. *Prom* dauerte eine knappe Stunde und hatte ein Publikum von etwa 70 Personen. *Prom* bewarb sich als eine von mehreren Performances um den *Performancepreis Schweiz*, der am selben Tag im Anschluss noch vergeben wurde. Die Jury gestand Philippe Wicht / Böse Wicht Zone den ersten Preis gemeinsam mit der Performancekünstlerin Katja Schenker zu, weil beide Performances die gleiche Punktzahl hatten.

Der damals knapp dreißigjährige Performer (*1986) tritt unter dem Namen ‚Philippe Wicht / Böse Wicht Zone‘ auf. In *Prom* stellt Wicht ein ‚Wir‘ her, durch ein Dispositiv, in dem die Zuschauenden auf den Performer bezogen werden und dadurch auch aufeinander. *Prom* ist ein Setting, das die Anwesenden zur Teilhabe auffordert. Andere Performances von Wicht handeln vom Berühmtwerden, von Sexualität, von Macht und Machtlosigkeit. Ihr Tonfall ist häufig verwirrend und changiert zwischen den Nuancen: niedlich, boshaft, polemisch, ironisch, banal, peinlich, mitreißend und flamboyant. In seinem mittlerweile offline gegangenen Netzauftritt¹⁹ positionierte sich Philippe Wicht für diejenigen, die es lesen können, in der Ästhetik des queeren Spektrums: großartig, böse, witzig und überzogen. Andere Themen und Interessen Wichts sind, wie er mir ein paar Monate nach der Performance telefonisch erklärte, die Manipulation und die Psychologie des Publikums;²⁰ als Themen, an denen er zu der Zeit arbeitet, benennt Wicht das Banale, das Böse und die Angst.²¹

Meine Position als Teilnehmer:in der Performance sei als Nächstes markiert. Zu Philippe Wicht / Böse Wicht Zone hatte ich kein Vorwissen, aber ich war nicht ohne Erwartungen und ohne eine Disposition zum Thema und ich habe als Teenager Kings *Carrie* gelesen. Ich bin positioniert als queerfeministische Theorieschaffende, die meist weiblich gelesen wird, als genderqueere weiße Europäer:in lebe ich in einem Land, in dem ich nicht geboren bin, aber zu dem meine Familie über Generationen Verbindungen hatte, der Schweiz. Dort stellt meine Muttersprache, Deutsch, eine der vier Landessprachen dar, und angeregt von dieser Vielsprachig-

18 Eine erste Version hatte Wicht 2011 als Abschlussarbeit seines Theaterstudiums konzipiert und am Ausbildungsort Lausanne aufgeführt.

19 <http://www.philippewicht.com/work>, zuletzt aufgerufen am 11.07.2024, offline am 24.07.2024.

20 Telefonat mit dem Künstler, 2016.

21 Treffen und E-Mails zwischen 2017 und 2019.

keit hatte auch ich in der Schulzeit im Gymnasium neben Englisch und Latein bereits Französisch und Italienisch gelernt. Im Moment der Performance bin ich in einer langjährigen lesbisch-queeren Beziehung, mein:e Partner:in ist mit im Raum, und wie viele Andere dort ist sie weiß, Schweizerin und der Kunstform Performance schon lange verbunden. Eine befreundete Performer:in, die mit mir zu der Zeit Performances erarbeitete und aufführte, ist auch im Raum und viele weitere alte Bekannte: ‚Man kennt sich‘. Meine Anfänge mit Performance-Theater reichen länger zurück, bis in die späten Neunzigerjahre, als ich bei einem studentischen Nebenjob am Mousonturm in Frankfurt am Main viele postdramatische Stücke von Forced Entertainment und anderen Gruppen sehen konnte und so neben einem kunstgeschichtlichen und kunstpädagogischen Studium mit Themen der Theater, Film- und Medienwissenschaften in Frankfurt am Main und der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen in Kontakt kam. Die Situation *Prom* stellt insofern ein Heimkommen in die Performance-Diskurse dar und auch ein Ankommen in der blühenden Schweizer Performance-Szene. Die versteckte und zugleich für Eingeweihte offensichtliche Queerness, die die Performance *Prom* durchzieht, durchzieht auch das Subjekt der Beschreibung und gilt für einige im Publikum.

Die hiermit markierte Subjektposition zieht auch sprachliche Entscheidungen nach sich. Wo immer es möglich ist, vermeide ich ein Gendern beim Schreiben, um Zweigeschlechtlichkeit nicht relevanter zu machen, als sie ohnehin bereits ist. Ist die vergeschlechtlichte Bedeutung notwendig für den Sinn des Satzes, benutze ich mit einem Doppelpunkt gegenderte Formen. Da meine queerfeministische Position als Filter der Betrachtung dient, setze ich, wo immer es geht, zur einfacheren Lesbarkeit gegenderte Ausdrücke ein, die in Richtung des Femininums weisen, wie etwa ‚die Betrachter:in‘ (statt die:r Betrachter:in). Ich möchte jedoch damit keine eindeutig weibliche Konnotation hervorrufen. Der Doppelpunkt verdeutlicht die nicht-binäre Perspektive auf Geschlechtlichkeit und stellt ein ‚Intervenieren‘ im Sinne von Lann Hornscheidt dar.²² Diese Entscheidung legt die Perspektive derjenigen, die schreibt, für diejenigen offen, die den Text lesen.

Die reflektierend-rezipierende Rolle, die ich als queerfeministische Position markiere, ist auch in kunstwissenschaftlichen Debatten kontextualisierbar: Ich kann einfach nicht der sprichwörtliche ‚Betrachter‘ sein, dessen Mitgedachtsein in Bildern der Kunst Wolfgang Kemp einst die Kunstgeschichte einforderte zu bedenken, denn dieser ist als universelles Maskulinum natürlich zu allgemein.²³ Eher stelle ich mich in eine Linie mit der ‚feminist spectator‘ im Sinne von Jill Dolan.²⁴ Diese Position nimmt im Übrigen auch der überwiegende Teil des Publikums von *Prom* ein, sodass diese Perspektivnahme in gewisser Weise auch für die

22 Vgl. Hornscheidt 2012.

23 Vgl. Kemp 1992.

24 Vgl. Dolan 2013.

Betrachtungssituation insgesamt gilt. *Proms* Publikum ist in einer Szene mit erhöhtem feministischem Bewusstsein zuhause, die von nicht-männlichen Akteur:innen geprägt ist – daher stimmt die Schreibweise zumindest für Teile der Schweizer Performance-Szene.

Diese erste Positionierung wird sich durch die Erzählung weiter ausdifferenzieren, denn meine Subjektposition – inklusive ihrer Körperlichkeit, ihres sozialen Lebens, ihrer Ausgesetztheit und anderer Aspekte mehr – stellt den Filter dar, der die Performance fassbar macht, und sie verändert sich auch.

2.5 Beschreibung: *Prom* nach Abschnitten

Vorgehen bei der Beschreibung

In mehreren Absätzen beschreibe ich im Folgenden, was in *Prom* – als einem Setting, das die Anwesenden zur Teilhabe auffordert – passiert. Als Material dient mir eine für dokumentarische Zwecke erstellte Videoaufzeichnung der Performance, die mir Philippe Wicht dankenswerterweise zeitnah zur Verfügung gestellt hat.²⁵ Für die Beschreibung, wie sich in *Prom* die kollektive ästhetische Situation bildet, unterteile ich die Performance in fünf analytische Abschnitte. Die Abschnitte nenne ich 1. Ouvertüre, 2. Vorstellung und Einladung, 3. Situation des Festes, 4. Übergang in die Böse Wicht Zone sowie 5. Finale.²⁶ Im Interesse einer detaillierteren Beschreibung von Abschnitten, die hinsichtlich meiner Fragestellung besonders produktiv sind, unterteile ich den vierten Abschnitt (Übergang in die Böse Wicht Zone) in die drei Szenen ‚Saft‘, ‚Song‘ und ‚Telekinese‘ und den fünften Abschnitt (Finale) in die Szenen ‚Angriff‘ und ‚Abgang‘.

Die *Beschreibung* soll jeweils erhellen, wie *Prom* (sich) als kollektive ästhetische Situation bildet. Für jeden Abschnitt beschreibe ich die Ereignisse und die Elemente, aus denen sich die Situation von *Prom* in diesem Moment jeweils zusammensetzt und die die Geschichte weiterbringen: die Narration, die Akte, die Interaktionen, die Stimmung und die Deutungen. Die narrative Rahmung legt den Bogen für eine Abfolge von einzelnen Momenten an, die gemeinsam das bilden, was die Situation als Ganzes ausmacht. Ich betrachte die performativen Handlungen und Aussagen von Philippe Wicht / Böse Wicht Zone, um dem näherzukommen, was in *Prom* langsam als raumzeitliche und atmosphärische Dynamik entsteht (die dann als Verwicklung erlebbar wird). Das beinhaltet alle wahrnehmbaren Geschehnisse, auch Gefühle.

25 Vgl. Videodokumentation *Prom*, 2015 (VD), 49:10.

26 1. Ouvertüre [0.00–1.57], 2. Vorstellung und Einladung [2.00–5.37], 3. Situation des Festes [5.38–16.28], 4. Übergang in die Böse Wicht Zone [16.40–38.24, inkl. Saft: 16.40–19.23; Song: 23.40–28.08; Telekinese: 30.06–38.24.], 5. Finale [inkl. Angriff: 38.26–44.15; Abgang: 44.40–49.10].

In einem *Fazit* halte ich dann jeweils meine Beobachtungen fest und kontextualisiere die Beschreibung der Geschehnisse noch einmal in Hinblick auf das Ganze, wobei zum Teil Aspekte zur Sprache kommen, die in der Szene selbst noch nicht gewusst werden konnten. Es kommen dabei also auch retrospektive Überlegungen mit zum Tragen.

Ich gehe an das Material mit den Leitfragen „Was bietet *Prom* an?“ (Beschreibung) und „Wie bindet *Prom* ein?“ (Analyse) heran. Der Charakter der beiden Abschnitte ist, je nachdem, eher nacherzählend und erinnernd oder eher deutend und analysierend. Der – durchaus heuristische – Fokus liegt auf dem Verwickeltwerden, als eine schlecht auflösbare Situation, die erst das eingangs gegebene Partizipationsversprechen einlöst, wenn auch auf eine andere Art als gedacht.

Ergänzend zum Text rate ich dazu, den in der Fußnote verlinkten Zusammchnitt für einen Eindruck von der Stimmung und den Bildern der Performance anzuschauen.²⁷ Der Zusammchnitt von *Prom* ist online zugänglich, die gesamte Version der Performance wurde leider unterdessen vom Netz genommen.

‚Ouvertüre‘ als Eingangssituation in *Prom*

Beschreibung von ‚Ouvertüre‘

Die in den Raum Strömenden, ein Kunstpublikum, in dem wie bereits angedeutet viele selbst Kunstschaffende sind, finden einen ästhetisch reduzierten Raum vor: In dem sonst für Ausstellungen genutzten leeren Raum mit seinen weißen Wänden steht ein Performer unbeweglich an die Wand gelehnt, neben ihm ein schmaler Tisch. Der Performer trägt ein weißes Laken auf dem Kopf, und darunter sind blaue Shorts sichtbar, bleiche, haarige Beine, Turnschuhe und weiße Socken. Wir betreten einen langgezogenen Museumssaal mit grauem Boden und weißen Wänden, einen White Cube ohne Tageslicht, erhellt durch die kalte museale Beleuchtung. Die Luft ist darin sicherlich auf 20 Grad herabgekühlt, oder eine andere Temperatur, die für Malerei als konservatorisch sinnvoll gilt. An einer Längswand ist eine Art Partybuffet aufgestellt, auf dem Plastikbecher und große Schüsseln stehen, und am Boden rollen einzelne bunte Luftballons herum.

An den Stirnseiten des Raums und weit vom Buffet entfernt befinden sich die mobilen Zuschauertribünen aus Holz. Wer dort Platz nimmt, kann aus der Entfernung zum anderen Ende des Raumes hinüberschauen. Manche der Personen, die eintreten, setzen sich auf die Stufen, andere bleiben irgendwo in der Fläche stehen. Es gibt keinen guten und passenden Ort, der Raum ist noch undefiniert. Besonders, weil beim Performer nur wenig Platz ist, um sich anzuordnen.

27 Vgl. Video Kurzfassung, Philippe Wicht: *Performancepreis 2015* [6:25]: <https://www.performance-award.ch/fr/archive/artists/philippe-wicht>.



Abbildung 4: Wicht steht zu Beginn der Performance unbeweglich neben dem Buffet

Irgendwann setzt elektronische Musik ein. Der Performer beginnt den Raum zu durchmessen und versucht dabei offensichtlich den Eindruck zu erwecken, dass er schwebt. Dies tut er einerseits sehr bedeutungsvoll und mit überzogener Gestik. Philippe Wicht, den wir zu diesem Zeitpunkt noch kaum kennen und dessen Gesicht weiter verdeckt ist, bewegt beim Gehen die Arme, als wäre er ein Vogel oder ein Geist. Andererseits probiert er verschiedene Strategien und Bewegungsarten aus, die jedoch alle wenig überzeugend wirken, sodass das Gehen eher unentschlossen wirkt. Wicht gestikuliert, doch die Emphase lässt ihn klein erscheinen. Im Vergleich zum Raum wirkt er unsicher, er geht in raschen nervösen Schritten, überraschend und unverdient in den Fokus der Aufmerksamkeit gelangt. Der Performer scheint zu improvisieren, und/oder er ist aufgeregt.

Die Szene ist entnervend kunstlos ausgeführt, und das wirkt peinlich, aber im Nachhinein betrachtet hat sie eine zweite Seite: Sie ist witzig. Der Performer irrt im Raum umher wie ein Kind, das sich vorstellt, ein Gespenst zu sein, und das ziellose Umherwandern unterminiert die vorgespilte Intention der Ernsthaftigkeit. Die unbeholfene Art, das offensichtlich Gemeinte, ein Gespenst zu verkörpern, ruft im Rückblick betrachtet bei mir eine Art von Erstaunen hervor, das sich später in einer Belustigung äußert. Wer diese Figur ist oder wie der Performer aussieht, der unter dem Laken steckt, ist weiterhin nicht feststellbar: Der Kopf bleibt verdeckt.



Abbildung 5: Wicht als Gespenst

Gelächter entsteht, als der Performer mit einer dramatisch übersteigerten Geste das Laken abwirft, während die Musik zugleich in einen elektronischen Theaterdonner übergeht. Ein Gewitter erklingt, das Assoziationen aus der Populärkultur aufruft: Es könnte aus *It's Raining Men* von den Weather Girls gesampelt sein oder auch aus einem Musical stammen. Der Donner klingt ab, aber Wichts Arm bleibt in einer Art Disco-Pose angehoben. Dabei kommt nun die Figur zum Vorschein: Die sichtbar gewordene Gestalt ist klein, aber sehnig, steckt in farbenfroher Sportbekleidung, in einem gelben Basketballtrikot und in blauen Shorts, und durch die Farbkombination wirkt sie fröhlich und unverdächtig. Es ist ein jugendlicher Sportler, wie es Tausende geben mag. Kein Geist, kein Kind, kein Monster, kein Dracula.

Im Publikum wird das Erscheinen dieser Performer-Figur positiv aufgenommen – die Spannung ist aufgelöst: Ah, da ist er ja endlich – ein sympathischer Kerl! Das Publikum begrüßt den sich bildenden Fokus, das In-Erscheinung-Treten des Performers, mit der dafür gängigen Geste: Applaus. Will es den vermeintlich unsicheren Performer aufbauen? Wicht jedenfalls dankt in verschiedene Richtungen, das Laken noch über dem Arm tragend, als hätte er bereits eine Performance hinter sich. Gleich einem Fernsehmoderator geht er dabei ein wenig herum, als wolle er alle im Publikum begrüßen, ohne aus dem Rahmen der Kameras zu geraten. Seinen Platz in der Mitte des Raumes hat er gefunden. „Bonjour à tous!“, ruft er munter auf Französisch, dann wiederholt er es auf Englisch: „Hello everybody!“ Die Geste ist die eines Showmasters.

Fazit zu ‚Ouverture‘

Der Auftritt enthüllt einen weißen Mann unbestimmten Alters, jung und sportiv oder sogar dünn, mit stoppelkurz geschnittenem Haar. Dieser Mann ist ganz normal – an ihm ist kaum etwas Bemerkenswertes. Etwas haarig, sehnig, blass, runder Kopf, eigentlich nicht besonders gutaussehend. Die Assoziationen und Bilder, die er aufruft, gefallen sich in prekären Logiken von Andeutung und Scheitern: Assoziationen von Schüchternheit, Verspieltheit, Kind und Geist, Athlet und Schüler, doch auch Assoziationen von Gewandtheit, Poser, Gastgeber und Moderator, von Junglichem und Erwachsenem.

Den ersten neugierigen Blicken ausgesetzt, lässt Wicht einen überdeterminierten Raum undefiniert werden. Die *Ouverture* bietet den Anwesenden den Einstieg und schafft einen widersprüchlichen Ort. Zunächst scheint nichts überraschend und alles bekannt, wir befinden uns in einem leeren Museumssaal, und alle Elemente in diesem hell erleuchteten Raum der Sichtbarkeit sind gleichermaßen den Blicken ausgesetzt. Nur der Performer gibt sich erst langsam zu erkennen und präsentiert immer nur ein wenig mehr von sich, bis er zuletzt ganz normal im Raum steht. In diesem Auftritt kommt durch einfachste Performance-Elemente ein bestimmter Humor oder Witz zum Tragen, der auf Andeutung, Scheitern und Ironie basiert und durch den sich die Anwesenden in diese seltsame, unpassende Situation hineinlachen. Ein Gelingen oder das Erfüllen von Erwartungen an eine gute, preiswürdige Performance ist hierin schon nicht mehr das Maß der Dinge. Was aber Gefallen findet, ist das Außergewöhnliche und der Witz, das gute Timing der Soundeffekte und der Performance, und es könnte auch Sympathie im Spiel sein.

Widersprüchlich sind Elemente wie der voll ausgeleuchtete weiße Ausstellungsraum und die kindlichen Partyutensilien, die nicht zu der düsteren elektronischen Musik oder zum Synthesizer passen, die mehr aus einer (post)adoleszenten Disco-Kultur stammen. Schließlich wirkt die Andeutung einer Party im musealen Umfeld ja ohnehin seltsam fehl am Platz: Isoliert stehen einzelne Gegenstände herum, die auf eine Party hinweisen, aber alleine kaum die Vorfreude oder freudige Erwartung herstellen, die diese Assoziation begleiten müssten. Dass sich im Folgenden eine Fetenstimmung einstellt, ist unwahrscheinlich. Der Sound ist schlecht, die Accessoires sind dürftig und das Licht nicht gerade stimmungsvoll.

Was die *Ouverture* verspricht, ist wohl auch der Modus, in dem alles nur angedeutet wird und von individuellen Ergänzungen abhängig ist. Die Eröffnungsszene, in der Wicht orientierungslos und wenig kunstvoll unter seinem Laken herumwandert, lässt sich als Motiv dafür lesen. Als Publikum sind wir dazu angehalten, eigene Vorstellungen in die mageren Andeutungen einfließen zu lassen, die die Performance uns liefert.

Das Intro von *Prom* ist nicht kunstvoll, aber unterhaltsam in seinen Referenzen und den damit verbundenen und womöglich geteilten Erinnerungen. Die Ouvertüre spielt auf bekannte kulturelle Auftritte an wie auf einen Kindergeburtstag, auf die Fahrigkeit beim ersten Auftritt vor Publikum, darauf, wie es ist, den PausencLOWN zu spielen oder eine extravagante Disco-Pose einzunehmen, auf eine gelingende Angeberei oder auf die Art, in der ein:e Fernsehmoderator:in alles im Griff hat. Es lassen sich figürliche Referenzen aus ihm herauslesen wie das kleine Gespenst, der amerikanische Junge oder der Discotänzer. Weil der Performer aber keine perfekte Illusion schafft, gelingt das, was er tut, unter dem Vorbehalt, dass das Publikum mitmacht und das, was fehlt, gutwillig ergänzt. Die Anwesenden könnten hier ahnen, dass sie am Gelingen beteiligt sein werden, wenn sie mitspielen, und dass die Performance weiterhin davon abhängt, dass sie durch ihre Vorstellungskraft ergänzt wird. Indem sie sich darauf einlassen und dabei vielleicht eine ironische Distanz behalten, können sie wissend über die verunglückte Darbietung schmunzeln, die Bemühungen des Performers anerkennen und zugleich sein Scheitern – die gewollten oder ungewollten Ungenauigkeiten und die ironischen oder hilflosen Übertreibungen – belachen. Die Bereitschaft, sich in diesem ambivalenten Sinne auf die Situation einzulassen, wird belohnt. Insofern fungiert dieser Abschnitt dann auch als Ouvertüre: Er gibt einen Ausblick auf das Folgende.

‚Einladung‘ zum Ball: Sich vorstellen und die Situation herstellen²⁸

Beschreibung von ‚Einladung‘

Philippe Wicht lacht jetzt fröhlich und begrüßt die Anwesenden in begeistertem Tonfall auf Französisch. „Bonjour à tous! ... et bienvenue!!“ ruft er und fügt an „Eh ... c'est un jour de fête! ... It's party time!“²⁹ Wicht wechselt nun die Sprache ganz und formuliert die beinahe gleiche Begrüßung noch einmal auf Englisch: „Hello everybody! It's good you're all here! It's party time!“

Wicht breitet einladend die Arme aus. Er geht weiter herum, als wolle er alle im Publikum adressieren wie ein Moderator oder Animateur, und beginnt dann, eine Ansprache am Buffet zu halten. Alles ab hier ist auf Französisch gesprochen, einer Landessprache der Schweiz, die viele Menschen relativ gut verstehen, wenn auch nicht alle sie sprechen. Ich transferiere die Aussagen dieser Ansprache daher für deutschsprachige Lesende ins Deutsche. „Super, dass ihr alle da seid. Denn heute ist ein ganz besonderer Tag für mich, heute feiere ich meinen Schulabschluss.“³⁰

28 ‚Einladung zum Fest‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 2.00–5.37.

29 „Guten Tag allerseits! ... und willkommen! Äh ... heute ist ein Festtag! ‚It's party time!‘“ Hier und im Folgenden: Transkription und Übersetzung aus dem Französischen von mir. Vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 2.10.

30 Schulabschluss im frz. Orig.: „bac de promotion“.

Wicht steht nun in der Mitte der langen Saalseite, um zu erklären, wie viel ihm die Situation bedeutet. Während er spricht, steht er fast alleine da, denn die Anwesenden ballen sich an den beiden weit entfernten Ecken des Raumes, und nur wenige stehen bei ihm im Raum. Viel Erklärungsbedarf scheint es beim Abschluss zu geben, für den er mehrere Begriffe benutzt, augenscheinlich, um die richtige Bedeutung in den Köpfen zu verankern.



Abbildung 6: Wicht spricht am Buffet

Zuletzt bemerkt Wicht in einem informierenden Tonfall, die Sache sei „unglücklicherweise beim letzten Mal sehr, sehr schlecht verlaufen. Es gab einen Haufen Unfälle“³¹, er stockt und setzt neu ein: „Es war eine Tragödie.“ Dieser erste Anlass respektive „dieser Tag“ stelle eine sehr schlechte Erinnerung für ihn dar, führt er noch aus. So ein Schulabschluss sei normalerweise ja ein fröhliches Fest, man feiere das Ende der Jugend, das Erwachsenwerden, sagt Wicht, „aber für mich ist sie tatsächlich ein Trauma!“ Er führt nicht aus, *was* genau die Prom zum Trauma gemacht hat, sondern er fährt im mitreißenden Tonfall einer Einladung fort: „Ich habe mir also gesagt: Ich würde meinen Abschluss gern noch einmal machen ..., die Erinnerungen wegspülen ..., die Vergangenheit unterdrücken“³² ..., mit neuen Leuten und an einem anderen Ort!“ Er stößt dabei die Faust in die Handfläche und schließt dann: „Wir sind also hier, um mir gemeinsam eine glückliche Erinnerung zu machen!“³³

31 Unfall oder auch Missgeschick, im frz. Orig.: „beaucoup d'accidents“.

32 Im frz. Orig.: „supprimer l'ancien“.

33 Im frz. Orig.: „On est là pour me re-faire un souvenir joyeux!“

Fazit zu ‚Einladung‘: Die Situation herstellen als ein In-Bezug-Setzen

Der Performer hält eine Ansprache, in der er offenherzig und zugleich mysteriös und ambivalent auftritt. In der auf die ‚Ouvverture‘ folgenden Szene konkretisiert sich *Prom* als Setting, das für alle gilt, und es treten die Logiken hervor, nach denen sich die Performance als kollektive ästhetische Situation etablieren wird: als (Wieder)Aufführung einer Prom Night. Auf Grundlage der widersprüchlichen ‚Ouvverture‘, die ein noch verschwommenes Bild von einem sympathischen Jungen ergibt, der gerne Späße und Andeutungen macht und die Aufmerksamkeit anderer Menschen liebt, wird in der ‚Einladung‘ zur Prom/zur *Prom* die gemeinsame Situation vorgestellt. In dieser Situation wird das Publikum sympathisch und fröhlich adressiert und dazu eingeladen, in die vom Performer vorgestellte Geschichte einzusteigen und das durch die Figur vorgegebene Motiv der Party zu übernehmen. An die Anwesenden ergeht die Aufforderung, an etwas mitzuwirken, das Spaß machen soll und das zugleich der Figur einen Anlass zur Nachbesserung ihrer Erinnerungen gibt. Ab diesem Moment soll ein gemeinsames Ziel gelten.

Gleichzeitig etabliert sich die vom Performer eingeführte Figur, so unbestimmt diese hier noch sein mag, in dieser Szene als eine integrative Figur. Sie ist mit einer gewissen Normalität besetzt: ein Mensch mit einer schlechten Erinnerung beziehungsweise einem Trauma. Die ‚Einladung‘ von Wicht beginnt als muntere Begrüßung, die zur Ansprache und zum Briefing wird, das nebenher manch tragische Andeutung enthält. Das Publikum erfährt Persönliches: Die Prom sei eine schwierige Erfahrung gewesen. Das jetzige Fest sei eine gemeinsame Arbeit an der Geschichte. Es gehe darum, ihm eine glückliche Erinnerung wiederherzustellen.

Für das Erreichen des von Wicht formulierten Zieles, und damit zum Gelingen der nun ja *gemeinsamen* Performance, wird für eine Stunde des Beisammenseins die Offenheit des Publikums benötigt. Die Vorbereitung des Publikums begann bereits in der ‚Ouvverture‘. Das Publikum hat bereits zuvor eine wohlwollende Haltung eingeübt und wurde dafür durch einen gutgelaunten und aufgekratzen Performer belohnt. Ob es die durch Assoziationen angeregte Vorstellungskraft oder mehr die durch Empathie ermöglichte Hilfsbereitschaft ist, die zur Ergänzung des Ungenügenden führt, ist nicht entscheidbar. Jedoch scheint im Nachhinein allen bereits in der ersten Sequenz klar geworden zu sein, als Wicht das kleine Gespenst gab, dass das Kooperieren erforderlich ist und unterhaltsam sein kann. Wichts Performance-Figur misst sich nicht an darstellerischen Qualitäten, sondern darin, einen widersprüchlichen, doch wirksamen Fokus in die Situation zu bringen. Wichts Position gründet sich nicht darauf, dass er ein besonders guter oder glaubwürdiger Performer ist, sondern darauf, dass er fähig ist, Wohlwollen hervorzurufen und unterhaltsame Wendungen zu bieten, dass er zu begeistern weiß und eine positive Stimmung erzeugen kann. Er stellt einen Menschen mit

einem Trauma dar, wie (wir) es alle sein könnten oder sind. Philippe Wicht erwirbt sich die Sympathien, selbst wenn – oder gerade weil – er banal, simpel, kunstlos, seltsam und lächerlich agiert.

Wicht exponiert sich exemplarisch, und alle, die sich bereit erklären, seine künstlerische Leistung zu beklatschen – wie die Geste, mit der er das Laken abwirft –, können und wollen ihm dabei folgen. Sie anerkennen ihn als denjenigen, der sich als verantwortlich für die Situation erweist, sie akzeptieren ihn als den Performer und bieten ihm zugleich ihre ganz persönliche Hilfsbereitschaft. Unklar ist, wie viel davon Person, Alter Ego, Performer, Performer-Figur oder die Darstellung einer Figur ist.

Was Wicht mit narrativen Mitteln beschreibt und wofür er seine affektive Arbeit einsetzt, entwirft ein Versprechen – eine Hoffnung auf ein Mehr, auf eine Veränderung der Situation, auf eine Teilhabe daran. *Prom* eröffnet die Option, eine Veränderung hin zum Besseren zu bewirken und Wicht gemeinsam die von ihm gewünschte gute Erinnerung zu machen. Dies ist für die Anwesenden zunächst von der Kenntnis des Dramas *Carrie* abgelöst, zumal der Bezug nicht explizit genannt wird und sich erst im Verlauf der Performance verdeutlicht. Der Vorschlag für die gemeinschaftliche Unternehmung ist zunächst banal. Er lädt uns – das Wir, zu dem wir im Begriffe sind zu werden – ein, den Schulabschluss mit der bei Erwachsenen gebräuchlichen Geste nachzufeiern: „Lasst uns ein Glas miteinander trinken!“

Die Situation des ‚Festes‘: Sich das Gemeinsame vorstellen³⁴

Beschreibung von ‚Fest‘: Popcorn und Ballons

Es folgt ein längerer Zeitabschnitt, in dem das Publikum sich für die Inszenierung einer Party zur Verfügung stellt. Den Teilnehmenden bleibt dabei wenig zu tun. Ihnen ist keine besondere Aufgabe zugeteilt. Der Saal ist weiter leer bis auf das Buffet und die beiden Tribünen, es läuft Musik. In Gruppen beieinander stehend, unterhalten sich die Teilnehmenden miteinander, manche halten den Plastikbecher mit Bowle vom Buffet in der Hand. Die als ‚Fest‘ deklarierte Situation funktioniert nur mit einigem an Projektion und viel gutem Willen. Indem die Teilnehmenden die Situation mit den entsprechenden Bildern und Gefühlen bestücken, die zu einer Party passen, könnte die Situation zur Party Time werden. Wie schon beim Gespenst in ‚Ouverture‘ kann nur die Anreicherung durch eigene Bilder von Feierlichkeiten die konkrete Situation komplettieren. Die Beteiligten vertreiben sich die Zeit, indem sie sich mit den im Saal verstreuten Bekannten unterhalten. Einige trinken von der Bowle, die Wicht auf dem Buffet platziert hat, und essen

34 ‚Fest‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 5.38–16.28.



Abbildung 7: Wicht beim Fest inmitten von Teilnehmer:innen

etwas Popcorn. Manche kicken Luftballons herum und fangen an, sie anderen zu werfen. Die meisten warten ab, was weiter passiert. Sie spielen den Abschlussball mehr schlecht als recht, es wird nicht gefeiert und es gibt nichts besonders Feierliches zu tun. Das entspricht kaum den Erwartungen an ein Fest, und erst recht nicht an eine gute Erinnerung.

Hier und da taucht der Performer in der Menge auf, posiert vor den Kameras mit Freundinnen und Freunden, die, wie er laut erzählt, extra für die Party gekommen seien. Er markiert mit seinen Gesten, dass er sich als Mittelpunkt des Festes versteht.

Fazit zu ‚Fest‘: Beisammensein. Ein minimalistisches Dispositiv der Teilhabe

Wicht ruft performativ eine Gemeinschaft an mit dem Ziel, eine neue, glückliche Erinnerung für ihn zu schaffen, und er stellt mit den Anwesenden dazu einen Anlass nach, der sich zu einem früheren Zeitpunkt ereignet hat, dieses Mal aber besser gelingen muss. Richtige Partystimmung kommt natürlich nicht auf. Die Situation erinnert durch die Zusammensetzung der Anwesenden und in dem sie umgebenden Kunstraum eher an eine Vernissage, ein Fest wirkt hier fehl am Platz. Geteilt sind die raumzeitlichen Bedingungen und die narrative Rahmung des Beisammenseins, das Gemeinsame ist imaginär.

Die Zeit vergeht und es passiert wenig, der Performer ist meistens unsichtbar. Die Teilnehmenden geben sich elf lange Minuten lang damit zufrieden und



Abbildung 8: ‚Having a ball?‘ Herumstehende Teilnehmer:innen von *Prom*

warten ab. Die Stimmung sinkt, denn insgesamt ist die Szene eher enttäuschend. Nur wenige, die die Bezugnahme des Stückes auf die literarische Vorlage *Carrie* bereits durchschaut haben, mögen im ‚Fest‘ die Szene im Ballsaal erkennen, die ursprünglich in der Katastrophe endet und einen anderen möglichen Fortgang – hin zum in *Carrie* angelegten Rachemotiv – erahnen. Doch dazu gibt es kaum einen Anhaltspunkt. Die Situation ‚Fest‘ zeichnet sich eher durch ihre Differenz zu einem Fest insgesamt aus.

‚Übergang in die Böse Wicht Zone‘ mit den drei Szenen ‚Saft‘³⁵, ‚Song‘³⁶ und ‚Telekinese‘³⁷: Etwas kommt hoch

Beschreibung von ‚Übergang‘

Die drei im Folgenden beschriebenen Szenen, die ich ‚Saft‘, ‚Song‘ und ‚Telekinese‘ nenne, unterbrechen die Situation ‚Fest‘ mit Motiven aus *Carrie* und führen schließlich zu ihrem Abbruch. Ihre Motive deuten auf etwas Abgründiges, auf einen sich verschlechternden Verlauf und sogar auf ein Misslingen des Festes hin. Sie sind mysteriös, animieren aber zur Deutung – auch nachträglich. Die drei Szenen mit Aufführungscharakter bringen eine unterhaltsame Komponente in die Situation

35 ‚Saft‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 16.40–19.23.

36 ‚Song‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 23.40–28.08.

37 ‚Telekinese‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 30.06–38.24.

des Festes und gestalten sie aus, bleiben aber zugleich rätselhaft. In der Zwischenzeit steht das Publikum weiterhin herum, bis wieder etwas passiert. Insgesamt dauert diese von Wichts Erscheinen punktuerte Phase in ‚Fest‘ und ‚Übergang‘, inklusive der dargebotenen Szenen, 33 Minuten und nimmt damit den größten Teil der Performance ein.

In ‚Saft‘ erzählt Wicht eine launige Anekdote von der ersten Prom, die davon handelt, dass er ganz unvermerkt zum Ballkönig gewählt worden sei. Das Erzählen bricht plötzlich ab, als er sich den Inhalt einer Flasche Multivitaminsaft, die er die ganze Zeit in der Hand gehalten hat, über den Kopf schüttet. Darin ist nur für Eingeweihte eine Anspielung auf die Szene mit dem Schweineblut aus *Carrie* erkennbar. Der Eimer ist ersetzt durch eine 0,5-ml-PET-Flasche, und Wicht ist der Handelnde und zugleich der Überraschte. Er verstummt, hebt die Hände zum Himmel und stößt einen langen Schrei aus, plötzlich die Rolle wechselnd. Dieses performerisch auf die Spitze getriebene Überraschungsmoment in der Szene ‚Saft‘ überrascht das Publikum und lässt es widersprüchlich affiziert zurück. Wicht erklärt nämlich danach sogleich, das sei alles „nur ein Spaß“ gewesen. Dann geht er ab, stellt im Hintergrund die Musik an und überlässt die Teilnehmenden wieder sich selbst.



Abbildung 9: Die Szene ‚Saft‘ und ihr Publikum

In der Szene, die ich ‚Song‘ nenne, bietet der Performer ein Lied dar, das sich an jemanden richtet, der ihn verspottet hat. Es ist ein einfaches, klar strukturiertes Lied mit einem gleichmäßigen Takt, den er auf dem Tambourin schlägt. Der Refrain mutet an wie von einem Kind gedichtet: „Du nennst mich / Furzgesicht / und zwar den ganzen Tag.“³⁸ Die Melodie ist fröhlich und eingängig wie in einem Kinderlied, aber in Moll gesetzt. Der Text spricht demgegenüber mit sich steigernder Verzweiflung von den Auswirkungen dieser und weiterer Kränkungen. Im Laufe des Stückes gerät Wicht als Vortragender zunehmend in Rage. Nachdem er anfangs kontrolliert und Stärke markierend gesungen hat, drischt der Performer zuletzt auf das Tambourin ein, als wolle er es zerstören. Er vermeidet knapp, dass es wirklich zu Bruch geht. Wicht geht anschließend sichtlich bewegt und schwer atmend ab, doch kommt er bald tanzend zurück und versucht, auch das Publikum dazu zu animieren. „Lasst uns tanzen!“, ruft er dabei.

In ‚Telekinese‘, der dritten und längsten der drei Szenen, initiiert Wicht eine interaktive Situation, die sich um die Weitergabe von Kenntnissen der Telekinese dreht. Wicht tritt hierin nun als Lehrer auf und weiht einen Freiwilligen aus dem Publikum in seine „paranormalen Fähigkeiten“ ein, als ein Können, das seiner Aussage nach mit etwas Talent leicht zu meistern sei. Dem Schüler legt er dar, dass



Abbildung 10: Alle dabei in ‚Telekinese‘

38 Im frz. Orig.: „Tu m'appelles / face de pet / toute la journée.“

durch eine gute Konzentration, die richtige Atmung und einen soliden Stand rasche Erfolge winkten. Hierbei ergibt sich, weil über die misslingende Telekinese-Einführung viel gelacht wird, eine gelöste und versöhnliche Stimmung. Wicht selbst stellt sich als das zu bewegende Objekt zur Verfügung und macht den Freiwilligen dadurch zum Gespött der Anderen, dass er sich zunächst nicht regt. Später beginnt er damit, sich – wie er behauptet, vom Willen des Gegenübers gelenkt – über die Schenkel und das Schambein zu streichen. Wicht lässt auch diese Szene kippen. Er entfernt sich gerade von dem Freiwilligen, noch mit ihm sprechend, und hebt beiläufig einen Luftballon vom Boden auf. Dann mündet sein Sprechen direkt in eine unwillkürliche Bewegung, genauer in eine Zuckung. Der Luftballon zerplatzt in Wichts Hand. In ‚Telekinese‘ wird Wicht keinen Abgang wie in den beiden Szenen zuvor machen und auch keine Erklärung mehr abgeben. Die Szene geht vielmehr fließend in den darauffolgenden Abschnitt der Performance über, in die beiden Szenen, die ich ‚Angriff‘ und ‚Abgang‘ nenne und zum Abschnitt ‚Finale‘ zusammengefasst habe.³⁹

Fazit zu ‚Übergang‘

Die Szenen ‚Saft‘, ‚Song‘ und ‚Telekinese‘ bringen einen neuen Zug in die Situation des Beisammenseins. Die Szenen wirken unterhaltsam und lenken die gemeinsame Aufmerksamkeit auf das, was – für unsere Blicke – als sinnliches Spektakel inszeniert wird. Die Anwesenden schauen etwa dabei zu, wie der Saft langsam am Performer herunterrinnt. Sie hören dem Rhythmus und den verschiedenen Stimmqualitäten im Song zu, von kleinlaut zu diszipliniert, immer lauter werdend bis zu dem abrupten Ende. Sie imaginieren unsichtbare Kräfte zwischen den beiden Akteuren, die sich um eine telekinetische Wirkung bemühen. Wicht tritt in diesen drei Szenen als Zentrum in Erscheinung, und er nimmt eine Rolle als Performer-Figur ein im Sinne von demjenigen, der etwas darstellt, erzählt, vorträgt und spielt. Es bildet sich ein Kreis oder ein langgezogener Kreisbogen von Zuschauenden um ihn herum, der je nach Ort der Intervention mitwandert und seine Form verändert. Das Publikum ist in Bewegung geraten. Gerade an ‚Saft‘ ist sowohl das Timing wie auch die Entwicklung der Beziehung zum Publikum bemerkenswert. Die Abfolge der Momente ist so reichhaltig, dass ich diese Szene an späterer Stelle gesondert wieder aufnehme, da die Analyse den Bogen der Beschreibung sprengen würde. Ich widme ‚Saft‘ im Sinne der Affizierung, die darin passiert, eine eigene Analyse. Diese feinere zweite Analyse von ‚Saft‘ wird im Detail die Dynamik zwischen Performer und Publikum nachzeichnen und daran das Thema Ausrichtung entwickeln.⁴⁰

39 Vgl. Abschnitt 2.5.

40 Vgl. Abschnitt 4.

Die Szenen machen zugleich die Anwesenden auch zu Zeug:innen von Berichten über vergangene oder gegenwärtige Ungerechtigkeiten und von wieder aufgeführten Verletzungen, die sich im Wiederaufführen erneut ereignen. Zwar bleibt zunächst wahrscheinlich, dass es sich hierbei tatsächlich, wie behauptet, nur um Streiche und Überraschungen handelt. Die dramatische Art legt aber nahe, dass mehr dahintersteckt als nur ein lustiger Einfall, die Darbietung eines Liedes, ein Tobsuchtsanfall und ein Streich auf Kosten eines Anderen. Letztlich verändert sich dabei auch die Stimmung. Zunächst ins Gute, weil es etwas zu sehen und zu erleben gibt. Doch in diesen Szenen vermischt sich die Situation, in der sich das Publikum als Teilnehmende für den neuen Ball zur Verfügung gestellt hat, mit einer anderen Situation, die auf ein Zuvor verweist, die vergangen ist und doch Bedeutung für die jetzige Situation zu haben scheint: die Situation der Performer-Figur. Das Mobbing, von dem die Performer-Figur erzählt, betrifft nicht die Figur allein, es greift auf die Situation über. Wicht heult auf, als er bei ‚Saft‘ ausgelacht wird, Wicht drischt auf das Tambourin ein, als wäre es jenes Du, das er singend adressiert, und er gibt Details darüber preis, was er mit Telekinese schon zuwege gebracht habe. Dadurch psychologisiert er die Figur, denn es werden Details preisgegeben, jedoch bleibt es bei Andeutungen. Es treten auch in allen drei Szenen irritierende Momente auf und Wendungen, in denen der Performer anscheinend die Kontrolle abgibt oder sie verliert. In der ersten Szene, ‚Saft‘, macht er eine plötzliche Bewegung, die ihn durchnässt zurücklässt. In der zweiten Szene, ‚Song‘, verliert er den Takt und das Feingefühl und malträtiert das Instrument, bis er schließlich erschöpft innehält. In der dritten Szene, ‚Telekinese‘, legt er die Verantwortung darüber, ihn zu ‚bewegen‘, in die Hände eines Anderen.



Abbildung 11: Wicht allein in ‚Saft‘

Die drei Szenen beinhalten auch Hinweise auf Bloßstellungen, auf Täter oder Schuldige und auf Ungerechtigkeiten. Damit bleibt unausgesprochen, wer die Anderen sind, die Wicht Probleme bereiten, und was deren Beweggründe sind. Dabei sind diese Verweise versteckt, eher unverbundene Andeutungen, die nur darüber zusammengehören, dass derselbe Performer sie darbietet, denn die Figur, als die Wicht agiert, ist immer noch zu wenig ausgeführt: Das Publikum weiß kaum mehr über diese Figur, als es hier in diesen drei kryptischen Szenen und in der Einladungsszene erfährt. Es finden sich Indizien auf eine Tat (,Saft'), auf Täter und Beleidigungen (,Song') und zuletzt sogar auf ein Opfer oder einen Mord (,Telekinese'). In 'Telekinese' äußert Wicht in erklärendem Tonfall und beiläufig: „als ich meine Mutter tötete, habe ich das so gemacht: Ich sagte zu ihrem Herz: ‚Schlag langsam ..., langsam!‘“ Dieser Moment ist zusätzlich gekennzeichnet durch eine Diskrepanz zwischen dem, was gesagt wird, und der Art, wie es gesagt wird. Damit bleibt auch die Figur verschwommen und ihre Glaubwürdigkeit schwer einzuschätzen.

Schließlich treten Hinweise auf das Überspielen von Verdrängtem auf. Wenn Verletzungen und Gewalt vorkommen, werden sie in demselben positiven und erfreuten Tonfall erzählt, in der Wicht zur Party geladen hat, und alles Beunruhigende wird meist wieder relativiert. ‚Saft‘ beginnt so: „Stellt euch vor, was beim Ball passiert ist: Ich wurde völlig überraschend zum König des Abends gewählt!“ Ebenso locker kündigt Wicht den Song an, den er singt: Bei der Vorbereitung des heutigen Balls habe er in seinem Zimmer dieses Lied gefunden, und er habe gedacht, er könne es für uns singen. In der letzten der drei Szenen, in ‚Telekinese‘, ruft Wicht heiter ins Publikum: „Hey – gibt's hier jemanden, der ein Talent für Telekinese hat?!“⁴¹ Die Aussage, die Wicht in der ‚Einladung‘ zum Fest getroffen hatte, dass es beim ersten Ball „viele Unfälle“ oder „Missgeschicke“ gegeben habe, schwingt hier mit, doch die Szenen werden nicht direkt damit in Verbindung gebracht – und nicht von Wicht. Wicht gibt zwar Hinweise oder macht Andeutungen, die in diese Richtung gehen, etwa in der Szene ‚Saft‘. Die Umstehenden lachen zuerst über die Saftdusche und ordnen sie nicht als negativ ein. Wicht legt in der Szene durch das, was er sagt, um die Situation zu erklären und herabzuspüren, beiläufig die Spur, dass die Dusche eine Demütigung darstellen sollte. Als er sagt: „Ja, lustig ist das gewesen, ‚ein Mega-Witz‘“, wirkt es unglaublich, und umso mehr, als er es etwas gedehnt wiederholt: „Wirklich: ein Mega-Witz.“⁴² „Man war halt jung. Die Fete geht weiter!“ ruft er dann in den Raum und stellt die Musik wieder an. Ein ähnlich ambivalenter Moment ergibt sich nach der zweiten Szene mit dem ‚Song‘: Wicht macht einen wortlosen Abgang; doch auch diese Situation wird wieder zurück in das Setting des Festes überführt. Wicht stellt die Musik wieder an und ruft aus:

41 Im frz. Orig.: „Est-ce qu'il ya quelqu'un qui est télékésique?“

42 Im frz. Orig.: „Une mega-blague! [...] On était jeune. La fete continue!“

„Lasst uns tanzen!“, und: „Das Fest geht weiter!“. Wicht übergeht die unangenehme Stimmung und das, von dem im Song die Rede war. Doch der Verdacht ist da: Es ist nicht alles gut in der Narration. Es gibt da etwas Verborgenes. Das Publikum könnte sich fragen: Was wollte der Performer uns damit sagen, dadurch, dass er uns dieses Lied vorgesungen hat? Was hat es mit der Geschichte von der anderen, ersten Gruppe und den Unfällen auf sich, um die es eingangs geht? Doch wieder bewegt sich, sobald die Musik läuft, Wicht durch die Menge und spielt den Animateur, der die Party am Laufen hält, indem er wilde Tanzeinlagen zum Besten gibt, und manche im Publikum machen beim zweiten Mal sogar mit.

Die Figur, als die Wicht auftritt, erzählt über Verletzungen und tut sie als Spaß ab. Er setzt die Party fort: Jetzt erst recht. Was er hervorruft, wenn er auftritt (den Verdacht auf Verdrängtes), und wie er darüber spricht (unbekümmert), widerspricht sich. Zwischen den Szenen findet jedes Mal wieder ein Übergang in das Fest statt: Wicht stellt die Musik wieder an und überlässt die Anwesenden gewissermaßen wieder sich selbst. Das Publikum übernimmt dieses Muster des Banalisierens von Gefühlen und lässt in seiner Unterscheidungsfähigkeit nach, wie Wicht es vor-macht. Der Freiwillige, der sich zur Telekinese-Einführung meldet, wird hereingelegt und bloßgestellt, doch er lacht, ebenso wie das Publikum, die Stimmung ist ausgelassen. In der hier charakterisierten Manipulation ist wohl ein Übergang in die Böse Wicht Zone markiert, in der die Affekte durcheinandergeraten und die Unterscheidung von Gut und Böse nicht mehr einfach vorzunehmen ist.

Das ‚Finale‘ von *Prom* mit ‚Angriff‘⁴³ und ‚Abgang‘⁴⁴: Etwas greift an

Beschreibung von ‚Finale‘

Die nun folgende letzte Sequenz ist grotesk und unheimlich, aber hat auch einen hohen Unterhaltungswert. Im Verlauf der ‚Telekinese‘-Szene, in der Wicht wie beschrieben angeboten hatte, seine Fähigkeiten weiterzugeben, als er gerade auf Empfang gestellt hat, um sich von einem Freiwilligen bewegen zu lassen, übernimmt etwas Anderes, Fremdes anscheinend die Kontrolle über den Performer. Wicht nimmt im Sprechen einen Luftballon auf und dieser platzt. Nun beginnen sich banale Handlungen und bedrohliche Geschehnisse zu vermischen. Etwas würgt Wicht: Er versucht zu sprechen und greift sich an die Kehle. Schließlich geht – beziehungsweise: wirft sich – Wicht zu Boden. Er kriecht in Richtung des Ausgangs, immer wieder unterbrochen und zurückgehalten von einem körperlichen Kampf mit dem Unbekannten, der sich in unerklärlichen Bewegungen ä-

43 ‚Angriff‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 38.26–44.15.

44 ‚Abgang‘, vgl. Videodokumentation von *Prom* (VD), 44.40–49.10.

ßert. Wicht fñgt sich, schon auf allen Vieren, selbst Schläge ins Gesicht zu.⁴⁵ Et- was scheint ihn auch vom Boden hochzuheben, auf dem er kniet, und ihn wieder zurückzuschleudern.⁴⁶ Wicht vollführt also anscheinend Bewegungen, die er gar nicht ausführen will oder eigentlich auch nicht ausführen kann. Für eine Weile kämpft er sich so auf allen Vieren in Richtung des Ausgangs. Als er es schließlich mit Mühe geschafft hat, sich in der Schleuse zum angrenzenden Raum dem Zu- griff der unsichtbaren Mächte – oder den Blicken des Publikums, für welches das Spektakel ja stattfindet – zu entziehen, ist einmal mehr unklar, was er vorhat und ob das das Ende der Performance ist. Zögernd beginnen einige zu klatschen, die die Performance vorüber wännen.

Wicht jedoch kommt kurz darauf, behängt mit einem roten Samtkleid, mit einer neuen Ankündigung zurück, die er jedoch fast tonlos äußert: „Ich werde euch *alle* umbringen.“⁴⁷ Wicht geht zum Laptop und stellt ein neues Stück an. Er stößt einen langen Schrei aus, der von der lauter werdenden Musik fast verschluckt wird, und blickt rätselhaft und verschwommen in den Raum. Zu einer unheim- lichen Musik, mit flackernden Lichtern und einem einsetzenden Rumpeln im an- grenzenden Raum, das aus dem Museumsaufzug zu kommen scheint, halb in das Kleid gehüllt, blickt der Performer langsam alle der Reihe nach an, als sammle er seine Kräfte ..., und durchschreitet dann mit flutternden Fingern und flackerndem Blick den Raum in seiner ganzen Länge, drohend und mit ausgebreiteten Händen steht er zuletzt im Türrahmen des Ausgangs am anderen Ende des Raumes und verlässt ihn dann. Wer ihm nachblickt, ist sich nun wieder nicht sicher, ob die Per- formance jetzt vorbei ist oder an einem anderen Ort weitergeht.

Fazit zu ‚Finale‘: Wie Horror entsteht

Wicht nutzt als Mittel physische Anstrengung, viel Bewegung und Übertreibung, mit heftigen Zuckungen und abrupten Bewegungen, mit Schlägen und Schreien, mit Flehen und Drohen. Wicht knallt auf den Boden, bäumt sich auf, schreit und adressiert jemanden, sich zu erkennen zu geben, *damit* aufzuhören und ihn in Ruhe zu lassen.⁴⁸ Die Mittel werden dann zunehmend magerer und gewinnen an behaup- teter Bedeutsamkeit. Als Wicht umgekleidet zurückgekehrt ist, macht er nur noch kleine äußerliche Bewegungen, doch seine Gliedmaßen zittern, seine Muskeln

45 Die offensichtliche filmische Referenz dafür ist Brad Pitt in *Fight Club*.

46 Die Referenz dafür findet sich im Voguing in der Tanzfigur Death Drop, wenn diese auch umge- kehrt angelegt ist: Ein:e Tänzer:in geht rückwärts zu Boden und schnell dann scheinbar mühe- los wieder hoch.

47 Im frz. Orig.: „Je vais *tous* vous tuer.“

48 Im frz. Orig.: „Arrête. Arrêtez! Arrêtèz-là!“



Abbildung 12: Angegriffen wovon?

sind angespannt und die Augen sind verdreht. Der Blick ist nicht auf Einzelne gerichtet, sondern auf alle. Er soll wohl böse oder mächtig wirken, verfehlt diese Wirkung aber. Nachträglich erscheint es klarer als in dem Moment selbst, dass Wicht versucht, sein Publikum symbolisch zu töten. Es erscheint als letzte Konsequenz dessen, daran gescheitert zu sein, dass dies ein Fest sein sollte, das man gemeinsam feiert. Natürlich fällt dabei niemand tot um. Es bleibt bei der Drohung. Wichts Vorführung von Besessenheit oder paranormaler Macht wird von Special Effects unterstützt: Es gibt, nachträglich betrachtet, offensichtlich eine Person, die an den Lichtschaltern dreht, was die Saalbeleuchtung flackern lässt und sie mitunter für Sekunden ganz ausschaltet, und eine andere Person rumpelt im nahen Museumsaufzug herum, sodass die Geräusche durch den Raum hallen, während sich die elektronische Musik vom Laptop ins Monumental-Dramatische steigert. Die Spezialeffekte legen humoristisch eine Distanzierung nahe, legen sie doch das Spektakel offen. Doch sie schaffen in dem Moment einen tatsächlich bedrohlichen Raum, verdunkelt, stroboskopisch erhellt, in dem es naheliegt, sich zu fragen, wie weit es zum Ausgang ist.

Die letzte Szene, zugleich der ‚Abgang‘ von Wicht, setzt sich von der körperlichen Angriffsszene durch eine entrückte Stimmung ab: Wicht bewegt sich kaum, die Konvulsionen und Sprünge der Bodensequenz sind vorbei, und doch ist er vielleicht auch jetzt nicht Herr seines Körpers. Seine flatternden Finger und die nach oben verdrehten Augen zeugen von einer anderen Realität, die weiterhin am Werk ist.

Das Publikum, das sich seit ‚Saft‘ am Performer Wicht ausgerichtet und sich gemäß seiner Präsenz umgruppiert hat, um sehen zu können, was passiert, bildet noch immer eine Gasse wie während der interaktiven Szene mit dem Freiwilligen, dem die Kunst der Telekinese beigebracht werden sollte. Als Wicht sich anschickt, den Raum zu durchschreiten, ist diese Gasse bereits verschwunden oder etwas zerflossen. Während er die Anwesenden passiert, weichen viele zurück, unschlüssig, ob es gilt, ihn durchzulassen oder ihm zu folgen. Manche folgen ihm ein Stück. Wicht erzeugt mutmaßlich diese Unentschiedenheit durch ein *gewollt* schlechtes Performen mit. Wie schon in der ersten Szene beim kleinen Gespenst, das in seinem weißen Laken umhergeht, verleiht Wicht auch dieser finalen Figur keine besonders hohe darstellerische Qualität oder Glaubwürdigkeit.



Abbildung 13: Rache: Wicht als Carrie

Damit ist es vorbei. Wicht geht ab, er verlässt die Performance. Es gibt keine weiteren Enthüllungen über die mysteriöse Performer-Figur und ihre Vergangenheit, keine weiteren Spiele oder Vorführungen. Dem Performance-Publikum wird keine Möglichkeit geboten festzustellen, ob die Herstellung der glücklichen Erinnerung gelungen ist oder worin sie überhaupt bestanden hätte. Die Ausbesserung des Traumas, die ursprünglich als Ziel des Nachmittags vorgesehen war, ist gescheitert oder vergessen. Während dieser beiden Szenen bricht auch die Kommunikation ab. Die Anwesenden, die als Kollektiv adressiert und ein bisschen auch zum ‚Wir‘ gemacht wurden, sind nicht mehr Teil der neuen Situation, denn etwas hat Wicht aus der Situation herausgeworfen, in der sie versucht haben, sich auf ihn

einzurichten und die Situation gemeinsam zu bearbeiten. Wicht ist unerreichbar. Die Geste ist endgültig. Die Performer-Figur, auf dessen Aktivitäten und dessen Geschichte die Situation *Prom* basiert und sich gründet, entzieht sich zuletzt der Interaktion und auch der Deutung. Was den Performer nun ergreift, wird nicht mehr erzählt und es kann nicht mehr ergründet werden. Der melodramatische Impetus, mit dem die Szene dargeboten wird, hält vielleicht nicht, was er verspricht, und vielleicht kann auch ein Film diese Art von Erschrecken besser auslösen, die *Prom* an dieser Stelle zu behaupten sucht. Die Mittel sind zu banal, zu mager – und doch funktioniert es, auf einer anderen Ebene: Sich dem Publikum zu entziehen, stellt Bedeutsamkeit her. Die Verwicklung in die Logik von *Prom*, die ich auch selbst erfahren habe, lässt nachträglich Erkenntnisse zu diesem Ende zu, als dem Verlust einer im Verlauf der Performance aufgebauten Bezogenheit zwischen der Performer-Figur und dem Publikum als Teilnehmenden. Dies betrifft auch das Berühren der Böse Wicht Zone, als einer Umkehrung der Werte, in der eine gute Erinnerung darin besteht, dass Rache an den Anwesenden genommen wird, die damit als eine Art Wiedergänger des Publikums des ersten Festanlasses gelten dürften. Einer Zone, der womöglich auch der Rächer selbst unterstellt ist.

2.6 Beobachtungen und Differenzierungen

Auf den vorangegangenen Seiten habe ich den Grundstein dazu gelegt, um zu verstehen, wie die Performance *Prom* die Einbindung in ein dichtes soziales und ästhetisches Geschehen bewirkt hat, das mich auch persönlich und emotional verwickelt hat. Beim Beschreiben der Narration, der Aktionen und der Vorgänge (in) der Performance sowie dem, was daraus entstanden ist, sind durch den Schreibstil auch die Wirkungen ein Stück weit *evoziert* worden. Die Beschreibung ist insofern auch ein Nachvollziehen ausgewählter Rezeptionsbewegungen. An diese direkteren Passagen schloss sich jeweils eine Reflexion an, in der im Sinne eines Fazits zur Sprache kam, worin die konkreten Wirkungen auf die Performance-Subjekte bestanden und inwiefern diese sich von dem unterscheiden, was durch die Performance selbst angeboten wurde. Dabei galt es unter anderem zwischen dem zu differenzieren, was Wicht sagt oder ankündigt, und dem, was er tut. Hierbei wurden auch Assoziationen, Referenzen und Überlegungen, die später im Bildungsprozess auftraten, ergänzt. Diese Beschreibung zu erstellen und zu reflektieren, stellt eine erste Analyse von *Prom* dar.

Diese Betrachtung ergab verschiedene Erkenntnisse. Eine erste ist, dass das Festhalten solch kleiner Differenzen und das Wahrnehmen aller Rezeptionsbewegungen – aller Bildungen – wichtig ist, um die Ebene der Erfahrung, der Imagination und Vorstellung mit ins Bild zu bekommen. Eine weitere Erkenntnis ist, dass die Reflexion darüber, worin die Wirkungen des jeweiligen Moments bestehen,

und die Deutung, wieso das so ist, bereits während der Performance beginnen und doch auch nachträglich fortgesetzt werden. Die Frage nach der Wirkung und nach den Begründungen dafür kann also auch immer wieder neu evaluiert und neu beantwortet werden. Letzten Endes verschwimmt während der Auseinandersetzung mit dem Beispiel die Klarheit darüber, in welchem Moment ein Gedanke tatsächlich entstand oder wie klar er dort gedacht wurde oder gedacht werden konnte. Es wurde, daran sei erinnert, nicht nur eine Performance Szene für Szene beschrieben, sondern es wurde auch ein zeitlich weniger einfach eingrenzbarer Erfahrungs- und Bildungsprozess nachvollzogen. Das fortwährende Evaluieren und die Perspektivwechsel, die Ahnungen und die Irrwege, das Überraschtwerden und die Langeweile bestimmen die Teilnahme an *Prom* maßgeblich mit und dies macht den Versuch, die Erfahrungs- und Rezeptionsprozesse zu beschreiben, zu einer komplexen Angelegenheit.

Einige erzählerische Linien verstärken sich durch den Prozess, in dem ich den Text in Verbindung mit dem Bildmaterial, das aus der Videodokumentation gewonnen ist, weiterentwickelt habe. Die zunächst zur Erinnerung hinzugezogenen Bilder wurden zur Diskussion und Reflexion der Performance mit Dritten hinzugezogen und schließlich zur Bebilderung dieses Textes verwendet. Die Bilder verleihen der jeweiligen Szene nicht nur eine visuelle Repräsentation, sie werfen darüber hinaus auch eigene Fragen auf. Insbesondere rückt dieses mediale Kombinieren bestimmte Aspekte in den Blick wie die Diskrepanz zwischen dem Aussehen der Performance-Figur Philippe Wicht / Böse Wicht Zone und dem, was sie bewirkt und wofür sie zuletzt steht. Die Betrachtung der Bilder hat auch den Eindruck verstärkt, dass die Ratlosigkeit des Publikums gegenüber der Situation einen wichtigen Aspekt von *Prom* darstellt. Die Bilder des Publikums, von Wicht in Sporthosen und von dem Raum mit seiner minimalistischen Ausstattung haben von der bildlichen Ebene her die Entwicklung und Ausarbeitung dieser thematischen Linien der Beschreibung befördert.

Um einen Überblick zu schaffen, lege ich im Folgenden einige Aspekte dar, die in meinen Augen die *Herstellung* der kollektiven ästhetischen Situation *Prom* und ihrer wichtigsten Elemente zusammenfassen und charakterisieren. Zur Sprache kommen konzeptuelle Aspekte, die über die Rezeption hinausgehen und als Erkenntnis aus der Beschreibung des Erfahrungsprozesses resultieren. Ich trete damit einen Schritt zurück und begeben mich auf eine abstraktere Ebene, die die subjektive Position abschwächt. Diese Zusammenfassung dient dem Überblick und ist insofern relevant, als sie weniger die Performance selbst als vielmehr ihre Funktion und ihre Medialität – als Rahmung des Erfahrungsprozesses – in den Blick nimmt und charakterisiert.

Übersetzung und Verfehlung von *Carrie*

Wichts Performance *Prom* schließt wie bereits beschrieben an den primär in seiner filmischen Umsetzung bekannten Stoff *Carrie* an, indem in ihr die Vorlage zu einer Performance-Situation mit vielen Teilnehmenden umgearbeitet wird. Philippe Wicht reinszeniert diese Geschichte, aber dabei stellt er das Mädchen Carrie nicht im Sinne einer Rolle oder einer Figur dar. Eher vollzieht er die psychischen Intensitäten des Films nach und deutet einige inhaltliche Motive an, die darin vorkommen, wie den Wunsch nach Anerkennung und auch den Wunsch, herauszustechen und etwas Besonderes zu sein. Der Performer verfehlt dabei viele Aspekte und besondere Merkmale der Figur: Geschlecht und Alter stimmen nicht, und Wicht hat mutmaßlich keine paranormalen Fähigkeiten. Insofern arbeitet er mit einer Performance-Figur, die nur wenig mit den Darstellerinnen oder der Figur gemeinsam hat. Ich verstehe Wicht als Performance-Figur, und darauf wird noch zurückzukommen sein. Fürs Erste sei der Begriff so umrissen, dass er weder eine Rolle oder eine Figur (wie im klassischen Theater) noch die Darsteller:in der Figur noch das performende verkörperte Dividuum als Performer:in (wie in der Performancekunst) noch eine Person (in der Alltagsbedeutung) meint, sondern das Spiel damit, das eine stets ununterscheidbare Mischung aus diesen Faktoren bezeichnet.⁴⁹ Für die Umsetzung in eine Performance nimmt sich Wicht der Schlüsselszene im Ballsaal an. Inhaltliche Übereinstimmungen zwischen *Carrie* und *Prom* finden sich in der Stimmung, in der Anlage, die den Einen ins Zentrum einer Versammlung Vierter rückt, und im räumlichen Setting des Festsaaals: *Prom* spielt zwar in einem Saal des Kunstmuseums statt in einer Schulturnhalle, und doch ist die Atmosphäre im Raum ähnlich undefiniert und unterkühlt. *Prom* setzt dazu am Einbezug des anwesenden Publikums an. Philippe Wicht entnimmt dafür der Vorlage einige Motive und Szenen, die er für sein Publikum erzählt und die er mit dessen Beteiligung aufführt. Ich habe in der Beschreibung bereits festgehalten, dass all das wenig packend oder konkret wirkt und kaum überzeugen kann. Die *Prom Night*, zu der Wicht einlädt, besteht einerseits aus einem unspezifischen und reizlosen Teilnehmen, das dem behaupteten Fest kaum gerecht wird: Die Teilnehmenden warten im Raum und unterhalten sich miteinander, während der Performer sich in der Menge der Teilnehmenden immer wieder an verschiedenen Orten zeigt. Andererseits beinhaltet die Performance auch eine Reihe von Szenen, die mit ihren verschiedenen gearteten Anleihen an eine Nummernrevue erinnern. Diese weisen unter anderem Anklänge an autobiografisches Erzählen, Stand-up Comedy, Street Dance und Body Art auf und erhalten ihre Rahmung durch eine nur wenig psychologisierte Performance-Figur und die von ihr zu Beginn vorgebrachte Rahmenhandlung. Diese Abfolge von Szenen unterbricht das ereignislose Fest mehrfach und steht wie beschrieben inhaltlich in einer losen Verbindung zu Motiven aus *Carrie*.

49 Vgl. Matzke 2011, u. a. S. 110.

Vorahnungen und Verunsicherungen

Immaterielle Aspekte und affektive Prozesse wie Vorahnungen und Verunsicherungen spielen eine wichtige Rolle in *Prom*. Im Lauf der Performance mehren sich die Hinweise auf *Carrie* und damit auf den fatalen Verlauf des Stückes, und dadurch entsteht, zumindest für Personen, die mit dem Stoff vertraut sind, die Frage, wie dieser Verlauf umgesetzt werden wird. Ich habe einige dieser Erfahrungsmomente in der Beschreibung bereits herausgearbeitet, wie das Thema Beliebtheit, den Abschlussball, den Titel des Ballkönigs, die Fähigkeit zur Telekinese, den Angriff auf den Protagonisten und die finale Katastrophe, in der die Hoffnung auf Beliebtheit, Teilhabe an der Gemeinschaft und sogar auf Überleben untergeht. Aus dem Stoff ergibt sich die Bedeutung des Faktors der Verunsicherung in *Prom*. Im Laufe der Performance verdichten sich die Anzeichen, dass die Geschichte der Hauptfigur doch eher (wieder) eine andere und katastrophale Wendung nehmen könnte. *Prom* funktioniert insofern wie ein interaktives und neu aufzuführendes Sequel von *Carrie*: als Versuch, die *Prom* dieses Mal erfolgreich abzuschließen und die zahlreichen Unfälle und Missgeschicke auszubügeln, die beim letzten Mal passiert seien, wie Wicht im Abschnitt ‚Einladung‘ darlegt. Die Rahmenerzählung beruht darauf, dass der Abschlussball bereits einmal stattgefunden hat. *Prom* ist insofern ein zweiter Versuch, eine Wiederholung, die in Differenz zu einer ersten, ursprünglichen Situation steht, die nur manche der Anwesenden (er)kennen können.

Wunsch nach Teilhabe

Prom stellt sich zugleich aber als eine singuläre Situation dar, insofern es verspricht, hier und jetzt den Versuch zu starten, der Hauptfigur einen glücklichen Ausgang für ihre Geschichte zu ermöglichen und eine veränderte Geschichte zu generieren. Das verbindende Motiv des Zusammenwirkens aller Anwesenden wird durch Wicht mit viel affektiver Arbeit anschaulich und anziehend gemacht, und das stellt den Grund dar, dass ein Wunsch nach Teilhabe auch tatsächlich entstehen kann. Dieser glättet die Ambivalenzen der Performance, wobei die ‚Einladung‘ einen Vertrauensvorschuss erzeugt und viel dafür einfordert. Denn die bedrohlichen Zwischentöne und Andeutungen während der Performance bestehen ja. Doch solange sie kein kohärentes Bild ergeben, fügen die Teilnehmenden sie nicht zusammen. Diese Informationen, Ahnungen und Andeutungen werden erst wichtig in dem Moment in der Szene ‚Angriff‘, in dem die Stimmung kippt und das Rätsel eine Lösung fordert.

Prom gewinnt seine Spannung aus dem Zwiespalt zwischen dem Versprechen, die Geschichte könne durch die Teilnahme aller umgeschrieben und zum Guten gewendet werden, und der Ahnung, dass es (wie im Fall von *Carrie*) ebenso gut

zum Schlimmsten kommen könnte. All dies wird jedoch nur in Andeutungen und Ahnungen verhandelt. Es wird nie gesagt, was das Schlimmste sei, und ebenso wenig ist klar, worin die von Wicht angestrebte gute Erinnerung bestehen soll. Beides ist Gegenstand der Imagination und bleibt in der Performance unkonkret und widersprüchlich. Als es für die Performance-Figur in der Szene ‚Angriff‘ tatsächlich zu etwas Schlimmem kommt, haben die Bewegungen Wichts einen nicht zu leugnenden Unterhaltungswert, und als es für die Teilnehmenden in der Szene ‚Abgang‘ zu dem kommt, was ihre Rolle nutzlos macht, dem Abbruch der Performance und der Verbindung, wirkt die Umsetzung bei Wicht unbefriedigend und peinlich. Dazu kommt als weiteres spannungsvolles Element, dass *Prom* die Ausdauer der Teilnehmenden, eine langweilige oder unangenehme Situation zu ertragen, die wenig Unterhaltung bietet, lange auf die Probe stellt. Die Teilnehmer:in an *Prom* schaut einem Performer zu, der wenig Performance, im Sinne von Leistung, liefert. Sie evaluiert fortwährend auch die Frage, ob ihr die Situation so sehr missfällt, dass sie lieber gehen würde. Ihr Teilnehmen ist hierdurch eine fragile und auf ständigem Reflektieren beruhende Praxis, getragen vom Wunsch nach Teilhabe. Berücksichtigen wir, dass Wicht den Teilnehmenden die Übernahme seiner Sichtweise ja manipulativ nahelegt, ist diese Auseinandersetzung mit der Sinnhaftigkeit des Durchhaltens sogar noch einmal verschärft und anders gewendet. Die Teilhabe fortzuführen, ist mit der Frage verbindbar, ob die Situation lohnend und unterhaltsam genug für die Performance-Figur ist, ob also *die Teilnehmenden* genug dafür tun, dass diese ihre gute Erinnerung bekommt und dass die Performance damit gelingt, statt nur mit der Frage, ob die Situation denn auch für die Teilnehmenden lohnend ist. Es ist also möglich – und zumindest in meinem Fall zutreffend –, dass sich die Teilnehmenden die Sichtweise der Performer-Figur mehr oder weniger zu eigen machen. Denn insofern sich eine Teilnehmende auf die Situation eingelassen hat, hat sie auch der Prämisse zugestimmt, dass es darum geht, zu einer guten Erinnerung für Wicht beizutragen. Und wenngleich ich, wie wohl die meisten Anderen, mit der Absicht teilnahm, durch mein Mitspielen möglichst viel von der Performance zu profitieren, dachte ich fälschlicherweise, es gelinge mir als erfahrener Performance-Rezipientin problemlos, mir in all dem eine gewisse Distanz zu bewahren. Es hat sich gezeigt, dass dieser letzte Gedanke sich auf der affektiven Ebene nicht bewahrheitet hat.

Als gemeinsames Thema oder sogar Motiv der Performance schält sich das Arbeiten an einer Verbesserung oder eine Konsolidierung der traumatisierten Situation jenes vielschichtigen, mysteriösen Ichs heraus, das Wicht verkörpert. Diese Mission erst gibt dem Beisammensein seine Richtung: Die Anwesenden verbringen eine Stunde ihrer Lebenszeit am selben Ort, und in dieser Stunde geht es nicht darum, eine Performance anzuschauen und eine Aufführung auf sich wirken zu lassen, sondern das Beisammensein selbst macht mit seinem Anspruch zu glücken die Performance aus – als kollektive ästhetische Situation. Durch die narrative

Setzung, dass es um die Veränderung seines Traumas gehe, um die Herstellung einer neuen glücklichen Erinnerung, stattdessen Wicht die Situation mit einer emotionalen Dimension aus, einem Versprechen, einem Ziel. Die einführende Rede bestimmt über die gemeinsame Situation, insofern sie die Anwesenden in einen bereits bestehenden Plan einbindet – der Performer-Figur eine glückliche Erinnerung herzustellen. Die Teilnehmenden stimmen durch ihre Anwesenheit also bereits einem Pakt zu, in dem sie als mehr oder weniger aktives Publikum fungieren, und sie begeben sich damit in ein Geschehen hinein, das sie selbst nicht im Voraus kennen, das jedoch bereits durch konzeptionelle und inhaltliche Setzungen vorgedacht – wenn auch nicht bis ins Detail vorausbestimmt – ist. Statt auf einen dramatischen Text als Vorlage setzt die Situation auf improvisierte und gemeinschaftlich entstehende Elemente. Nicht zuletzt adressiert Wicht damit die Anwesenden als Gruppe und verspricht ihnen, gemeinsame Sache zu machen – wobei aber das obskure und letzten Endes opak bleibende Anliegen der Performance-Figur den Anlass für dieses Gemeinsame darstellt. Die tatsächliche Gemeinsamkeit der Teilnehmer:innen besteht eher darin, dass sie für eine gewisse Zeit im gleichen Raum der gleichen Situation und dem Beisein Anderer ausgesetzt sind und auf diese kollektive ästhetische Situation gemeinsam reagieren.

Medialität der Performance-Situation

Was *Prom* bewirkt, beruht dabei auf ihren durchaus gattungsspezifischen Bedingungen und ihren Möglichkeiten als Performance-Situation. Die Medialität von *Prom* steht in Bezug zu Referenzen und Themen, die auch die Performance-theorie bewegen, wie Raumzeitlichkeit, Körperbezogenheit, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit; stärker und eigenständiger aber tritt ihre Medialität zutage, wenn sie als eine singuläre kollektive ästhetische Situation beschrieben wird. Die oben beschriebenen Vorahnungen und Ambivalenzen, die den Rezeptionsprozess begleiten, weisen darauf hin: *Prom* stellt einen Fall dar, der zeigt, was entstehen kann, wenn die Personen, die eigentlich zum Betrachten einer Performance gekommen sind, die Sicherheit ihres Beobachtungspostens verlassen, um Teil der Situation zu werden oder auch an einer Situation teilzuhaben, und sich mit ihren Emotionen, Hoffnungen und Befürchtungen einbringen. Ihre Bildungen, ihre Bindungen, ihr Erfahrungsprozess, ihre Imagination, ihre Vorstellungen und Ahnungen sind dann als Teil der Kunstsituation zu betrachten.

Es ist nun *einerseits* der besagten Übertragung vom Roman beziehungsweise vom Film in eine Performance geschuldet, dass *Prom* derart stark auf seinen Hauptakteur, dessen psychische und körperliche Fertigkeiten und dessen Fähigkeit zu Interaktion, Timing und zum Lesen des Publikums setzt. Filmische Mittel wie Schnitt und Kadrierung oder Spezialeffekte wie Pyrotechnik, digitale Animation

oder Nachbearbeitung sind hier nicht verfügbar, um Aufmerksamkeit, Wohlwollen oder Horror herzustellen, wohl aber psychologische und emotionale Mittel. In Hinblick auf die Konzeptualisierung von *Proms* Wirkungen ist daher von einer möglichen und teilweisen Identifizierung⁵⁰ der Teilnehmenden mit der Hauptfigur auszugehen, doch nicht im Sinne eines für alle gleich wirksamen Mechanismus, sondern als ein komplexes relationales Geschehen. Spielerische und narrative Mittel, die zu Momenten der Identifizierung führen und unterschiedliche Formen von Bezüglichkeit herstellen, wie sie Mieke Matzke für She She Pop beschreibt,⁵¹ reizt auch der Performer Wicht aus. Wicht tritt zunächst ja im Stil eines bis zur Banalität normalen, authentischen und vertrauenswürdigen Menschen auf, um das Publikum für sich einzunehmen, er gibt den Animateur und performt lustige Einlagen und verrückte Tanzschritte, um Stimmung zu machen und die gemeinsame Situation des ‚Festes‘ aufrechtzuerhalten. Wicht versieht seine Figur aber auch mit einer Vergangenheit, die die Anwesenden nicht kennen, streut Andeutungen, schürt Ahnungen und bricht Erwartungen.

Diesem Einen soll *andererseits* nicht zu viel Raum gegeben werden, weil dadurch die Vielen aus dem Blick geraten. Dieser Analyse, die Wicht als dem, der die Situation vorbereitet und geplant hat und sie anstößt und herstellt, eine Bühne gibt, wird daher im dritten Abschnitt eine Grundlegung des Begriffs Situation folgen⁵² und am Ende des Kapitels, im vierten Abschnitt, eine Analyse, die die Publikumbildung, das Beisammensein und die Gegenüber der Situation explizit in den Blick nimmt.⁵³

Prom als performatives Beispiel für Verwicklung, Bindung und affektive Politik

Auf Basis der Beschreibung und der Analyse von *Prom* und nachdem in der Zusammenfassung einige Eckpunkte des Erfahrungsprozesses ausgeführt wurden, besteht die Notwendigkeit, den Filter – die Positionierung der Betrachter:in – wieder an seinen Ort zu setzen. Ich greife auf Perspektiven aus dem bereits eingeführten *Affective Turn* zurück, den ich an späterer Stelle ausführlicher diskutiere und zu Wort kommen lasse. Unter der fokusgebenden Frage „Was macht die Situation mit mir?“ erstelle ich hierbei sozusagen eine zweite Zusammenfassung, indem ich auf Momente der Beunruhigung und der Enttäuschung eingehe. Diese ergänzen den Fokus des Verwickeltseins in die Situation nicht nur, sie machen diesen auch

50 Vgl. Turri 2017.

51 Vgl. zu Spiel-Identitäten: Matzke 2005, S. 100; zur Inszenierung der Abhängigkeit von Performer:in und Zuschauer:in: Matzke 2011, S. 117.

52 Vgl. Abschnitt I.3.

53 Vgl. Abschnitt I.4.

ambivalent und brüchig – schließlich verwickeln sie das individuelle Erfahrungssubjekt von *Prom* in vage Stimmungen und negative Gefühle, die jederzeit dazu führen könnten, selbst die Situation zu verlassen. Die Beunruhigung in der Szene ‚Angriff‘ etwa stellt in ihrem Fokus auf den Selbstschutz des (In)Dividuums oder sogar des Subjekts nicht notwendig einen Ausdruck für dessen Verwicklung mit der Performer-Figur dar. Sie stellt jedoch ein Anzeichen für das bereits angebaute vorherige Vertrauen in die Gültigkeit der Situation dar. Gegenüber diesem ersten Moment lese ich die Enttäuschung, die sich in der Szene ‚Abgang‘ zeigt, als ein Symptom für die bereits geschehene Verwicklung. Beim ‚Angriff‘, der Wicht trifft, überwiegt *bei mir* die Beunruhigung darüber, dass möglicherweise etwas passieren wird, das auch *mich* körperlich angehen könnte, gegenüber einer eventuellen Sorge um Wicht. Die Erkenntnis, dass diese mögliche Gefahr, echt oder eingebildet, für Wicht oder auch für mich einen affektiven und körperlichen Vorgang darstellt, spielt eine Rolle als Grundstimmung für die weitere Analyse, wenn sie auch nicht den alleinigen Fokus darstellt. An *Prom* lassen sich solche Momente oder Bildungen erst mit einigem Abstand gut nachzeichnen, und gemeinsam ergeben sie ein Bild von der Stimmung, die den Erfahrungsprozess durchzieht. Beispiele einer solchen Lesart von Performance hat Katharina Pewny auf Basis existenzphilosophischer Überlegungen beschrieben.⁵⁴



Abbildung 14: Angegriffen: Wicht kriecht zum Ausgang

54 Vgl. Pewny 2011.

Trotz meines Widerstandes, mich überhaupt in eine kollektive ästhetische Situation zu begeben, der auch hier anfänglich bestand, nehme ich mich rückblickend erstaunt als in die Situation *Prom* verwickelt wahr. Dies bedeutet: Ich gehe mit, und ich fühle und erleide die Situation mit. In dem geteilten Raum und der geteilten Zeit der Situation *Prom* treten Bindungen auf, die mich mehr involvieren, als ich es vorhatte – oder mehr, als ich erwartet habe, dass ich mich involvieren lassen könnte. Die Performance ruft dabei ambivalente Gefühle hervor: die Peinlichkeit und sogar Verlegenheit, die das Eingesogenwerden in die Performance begleiten, bestimmen als deutliche, doch schwer zu erklärende Empfindungen die Situation mit. Und dies kann ein Grund dafür sein, dass der Fakt, verwickelt worden zu sein wie in *Prom*, erst im Nachhinein staunend bemerkt wird. Ein weiterer Grund kann es sein, dass auch die körperliche Ebene ins Spiel kommt, die als schwer fassbar gilt.

An *Prom* ist insofern aus einer Perspektive auf „Bildungsbewegungen im Modus von Rezeption“, wie Mira Sack es nannte,⁵⁵ die Komplexität von Performancekunst ermessbar, und zwar als ein Prozess, der vom individuellen Subjekt erfahren und bedacht wird, der aber doch zugleich davon lebt, dass dieses individuelle Subjekt die Situation im Beisein Anderer erfährt. Mit Giorgio Agamben ist ein Beispiel ein „singulärer Gegenstand“, der „seine Singularität zeigt, zugleich exemplarisch und allgemeingültig, weder ganz dem Allgemeinen noch ganz dem Besonderen zuzurechnen“ ist.⁵⁶ Als ein solcher Gegenstand ist mir *Prom* aufgefallen, und als ein solches Beispiel setze ich es ein. *Prom* stellt eine kollektive ästhetische Situation her, die sich raumzeitlich und auf Basis des sozialen Miteinanders ereignet und ins Innenleben der Beteiligten ausstrahlt. Ich war zugegen und ich bin affiziert worden; das wurde zu dem Grund, dieses Beispiel zu wählen. *Prom* ist vergangen und vergänglich; was bleibt davon, was wirkt weiter? Inwiefern ist *Prom* zum performativen und singulären Ausgangspunkt für Affizierungen geworden – sodass davon Bildungsprozesse ausgehen?

Die Verwicklung, die sich an den Aspekten der Beunruhigung und der Enttäuschung zeigt, stellt einen Hinweis darauf dar, dass eine Bindung entstanden ist. Ich gehe diesen beiden Momenten, die ich im Abschnitt ‚Finale‘ analysiert habe, in einer Lesart nach, die die Zuspitzungen durch den Filter der bereits in der Einleitung beschriebenen subjektiven beziehungsweise individuellen Perspektive in den Blick nimmt. Da all dies nicht genau so betrachtbar ist, muss ich mich Symptomen zuwenden und versuchen, diese beschreibbar zu machen.⁵⁷ Was also *macht* die Situation mit mir?

55 Mira Sack, E-Mail vom 15. Dezember 2023.

56 Agamben 2003, S. 15 f, Hervorhebung im Original.

57 Vgl. Sabisch 2018, bes. S. 74 f., S. 79.

Prom endet wie beschrieben mit dem ‚Abgang‘, in dem Wicht mit ekstatisch verdrehten Augen, behängt mit einem Ballkleid aus rotem Samt, langsam die Reihen der Zuschauer:innen abschreitet, bevor er den Raum verlässt. Dieses Finale ist mit düsterem Sound und flackerndem, ersterbendem Licht hinterlegt. Den Akt des Abgehens und die Aufmachung mögen die zuvor geäußerte Drohung lächerlich wirken lassen, und doch ist es ein düsteres, ernstes Ende, vielleicht auch, weil es den Ausgang der Geschichte offenlässt. Die Szene ist beunruhigend und fällt aus dem bisher abgesteckten Rahmen heraus.

Es gibt Andeutungen, dass auch den Zuschauer:innen etwas Unheimliches passieren könnte, ähnlich dem oder anders als das, was Wicht geschah. Der Performer geht erst mit zunehmendem und schließlich in der Szene ‚Angriff‘ mit vollem Körpereinsatz gegen sich selbst vor, während er den Angreifer darum anfleht, damit aufzuhören; dann beschuldigt er das Publikum, ihn anzugreifen, und droht ihm zuletzt mit dem Tod. Was könnte passieren? Ein Schlag, ein Übergriff, ein plötzliches Nahekommen, eine überraschende Berührung, ein verletztes Sicherheitsgefühl? Angegriffene Überzeugungen? Könnte das Wissen darum verloren gehen, nicht belangt zu werden, weil ich zu den Guten gehöre, nichts getan habe? Die Teilnehmenden sind gemeinsam in die Falle gelockt, aber könnten jederzeit weggehen, und es gibt keine sichtbaren Panikreaktionen anderer Anwesender auf den plötzlich abgedunkelten Raum. Als Teilnehmende behalte ich im Blick, dass die beiden Durchgänge, die in die angrenzenden Ausstellungsräume führen, offenbleiben, sodass der Raum nicht zur Falle wird und ich ihn, wenn ich gehen wollte, verlassen könnte. Immerhin löst sich die Befürchtung, dass etwas passieren könnte, was mich als Teilnehmende wirklich körperlich anrührt oder affiziert, nicht ein.



Abbildung 15: ‚Abgang‘ als Carrie

Darin bleibt *Prom* als Performance der Konvention von Performancekunst treu: dass sie ihre Zuschauer:innen unbeschadet, wenn auch widersprüchlich affiziert, gelangweilt, gereizt und verwirrt, amüsiert und angeregt, aus der Kunstsituation entlässt. Es tritt nicht die Katastrophe, die blutige Rache oder die Auslöschung der Festgemeinschaft ein, die der Stoff *Carrie* nahelegt, der zuletzt endlich wohl den meisten als Referenz vor Augen steht. Der Performer tut sich weh, doch er greift niemandem im Publikum an. Die Gewalt wirkt nur auf ihn ein, oder sie tritt eben über den Performer als Mittler oder Medium in Erscheinung. Für die Zuschauer:innen ist kaum eine echte, körperliche Konsequenz zu befürchten. Doch die ahnungsvollen Momente aus den Szenen vorher haben sich durch das Geschehene mit einer negativen Bedeutung aufgeladen – es werden alle mitwissend, mitschuldig, betroffen und damit in den Angriff mit hineingezogen.

Als Teilnehmer:in fühle ich mich zuletzt zurückgelassen, gemeinsam mit vielen Anderen. Nun stellt sich eine schwer deutbare Situation ein, die doch von einer dezidiert dramatischen Stimmung, einer Vorahnung, durchzogen ist. Im Vergleich zum Anfang von *Prom* hat sich die Atmosphäre in der letzten Szene gewandelt: Vom Hellen und Luftigen in der ‚Ouvertüre‘ über das gemeinsame Gelächter in ‚Saft‘ zum Übermut des Ausprobierens in ‚Telekinese‘ wendet sich das Blatt hin zum Hoffnungslosen und Düsternen. Das Performance-Subjekt ist in den letzten beiden Szenen zur Disposition gestellt und verunsichert. Diese Leerstelle ist durch die unerfüllte, auf *Prom* gerichtete Hoffnung entstanden. Die kollektive Ausrichtung der individuellen Subjekte, wie sie *Prom* bewerkstelligt hat, verliert damit ihre Perspektive und ihre Orientierung. Im Verlauf dieser beiden Szenen des Finales kommt mir die Einsicht, dass ich involviert worden bin, und die Verwunderung darüber, in welchem Maße mich das betrifft, ist für mich überraschend und tritt mir größtenteils erst nachträglich ins Bewusstsein.

In der Situation des Festes war ich zwar mitten im Geschehen, glaubte jedoch zugleich, dass ich eine Distanz dazu wahrte oder zumindest eine distanziert-amüsierte Haltung hätte. Meine Einschätzung war, ich nähme gutwillig teil und helfe damit dem Performer, seinen Part zu erfüllen. Mehr oder weniger unterhaltsame, überraschende und spektakuläre Momente folgten aufeinander – und dabei hat sich darin, offensichtlich unbemerkt, eine Art Kompliz:innenschaft ergeben und verfestigt. Diese noch ungeahnte Verbindung, die aus der Verbindlichkeit entstanden ist, wird beim ‚Angriff‘ enttäuscht: Als der Protagonist der Geschichte von etwas Fremdem angegriffen wird und dabei gezwungen ist, die Kontrolle über die Situation abzugeben, bin auch ich affiziert – auf verschiedenste Weise: Ich bin überrascht und erschrocken; ich bin überfordert von der Frage, was das jetzt heißt, ob es mich betrifft, und wie; zugleich finde ich die Bewegungen witzig, in denen er sich windet, ich schaue gern zu und fühle mich gut unterhalten. Mir wird klar, dass die Vorstellung, die ich zuvor gehegt hatte, nicht ganz richtig war. In den letzten beiden Szenen von *Prom* macht sich eine Ahnung bemerkbar, dass

die Vorstellung vorher, aus einer sicheren, ironisch-distanzierten Position und nur der Performance zuliebe ein bisschen mitzumachen und nur ein bisschen beteiligt zu sein, ohne mich zu verpflichten, nicht ganz richtig war. Wicht spielt zwar nur, dass er angegriffen wird, aber es trifft mich, dass er nun beschäftigt ist – mit dem unsichtbaren Angreifer, Carries Mutter?, einem Dämon?, dem vorgezeichneten Verlauf der Geschichte?, der ausgestellten Situation vor seinem Publikum? Das überraschende Ende der gemeinsamen Situation am Übergang von ‚Telekinese‘ zu ‚Angriff‘ bringt die Enttäuschung darüber mit sich, dass Philippe Wicht sich vom Publikum und von mir abwendet.

Wicht schafft dadurch eine ambivalente Subjektkonstellation: Dadurch, dass er das Publikum nun von Mitwisserschaft und Mitleidenschaft ausschließt, etabliert er zugleich ein zweites, diesmal unzugängliches Performance-Subjekt. Der Performer entfernt sich, und es wird allmählich klar, dass er nicht wiederkommt. Wicht wendet sich mit dem Satz „Ich werde euch alle töten!“ sogar gegen das Publikum. Die Bedrohung des Publikums in diesem Moment bringt aber die ebenso enttäuschende Erkenntnis mit sich, dass der Anteil, den dieses ‚Wir‘ zum Fest beigetragen hat, nicht zum Ziel geführt haben kann, und insofern ist die eigentliche Bedrohung nicht der zuvor beschriebene vermutete körperliche Übergriff, sondern die Befürchtung, dass die Abkehr des Performers vom Publikum unabwendbar sein wird, und damit steht auch ein Ende im Raum, das mit schlechten Gefühlen beladen ist. Von daher stellt sich der ‚Angriff‘ nicht nur als eine Störung der Situation heraus, sondern in ihm wird das Scheitern der gemeinsamen Situation beziehungsweise der ganzen narrativen und emotionalen Konstruktion vom ‚Fest‘ oder ‚Ball‘ absehbar, die mit guten Gefühlen aufgeladen ist. Für die als gut klassifizierten Gefühle ist Sara Ahmed stichwortgebend mit der Analyse des Versprechens auf Glücks („promise of happiness“), das als handlungsleitende Maxime eingesetzt sein kann und damit Widerspruch, Widerstand und individuelle Entwicklung brems⁵⁸. Was Wicht hier nutzt, kann auch als affektive Politik verstanden werden, wie sie Sara Ahmed in ihrem einerseits gemeinschaftsbildenden und andererseits Ausschlüsse produzierenden Sinne beschreibt.⁵⁹ Ahmed liefert hier mit dem Konzept vom Glücksversprechen letztlich eine Deutung für den kuriosen Grund meiner Enttäuschung, der außerhalb von mir liegt oder mich zumindest maßgeblich durch mein Gebundensein an Andere und an die durch diese etablierten dominanten Wertesysteme dezentriert: Ich bin enttäuscht, weil wir das Ziel nicht erreicht haben, *ihm* eine glückliche Erinnerung zu verschaffen. Weil wir nicht genügt haben. Weil wir versagt haben und es nicht geschafft haben, dafür zu sorgen, dass alles gut wird.

58 Vgl. Ahmed 2010.

59 Vgl. Ahmed 2004.

Es ist an der Zeit, diese Lesart – Sabisch nennt das Ausgehen vom Symptom mit Didi-Huberman auch eine „Ökonomie des Zweifels“⁶⁰ – zu verlassen und ein Fazit zu ziehen. Performance stellt als Kunstform möglicherweise einen Ausgangspunkt für Bildungsprozesse dar, insofern sie individuelle Subjekte in eine kollektive ästhetische Situation zu involvieren und sie – dadurch und darin – zu affizieren vermag. *Prom* bindet die Anwesenden in eine kollektive ästhetische Situation ein; die Performance stellt eine in vielerlei Weise wirksame – auch komplexe und in ihrem Verlauf unüberschaubare – Situation dar. Die unangenehmen und erstaunlichen Momente sind der Weg, über den sie betrifft, und der Grund, dass sie dann vielleicht (auch) bildet. Aus der Erzählung über die Einrichtung und die Entwicklung der Performance *Prom* in Form einer Beschreibung resultiert insofern ein Interesse: mehr darüber herauszufinden, wie und wodurch kollektive ästhetische Situationen binden und bewegen. *Prom* ist, zumindest in meinem Fall, ein Ausgangspunkt für Bildungsprozesse geworden. Es hat eine Auseinandersetzung veranlasst, die noch immer anhält, als ich dies schreibe. Die Sequenz Finale mit den Szenen ‚Angriff‘ und ‚Abgang‘ hat sich als erste Schlüsselszene der Analyse erwiesen, insofern mir die darin zutage tretende Enttäuschung im Nachhinein zwei Dinge klarmacht: dass ich involviert worden war, ohne es in dem Moment zu bemerken, und dass ich bereit war, mich zu involvieren, ohne mir über den Grund dafür genau Rechenschaft ablegen zu können. Der Enttäuschung über das Ende von *Prom* auf den Grund gehen zu wollen, hatte daher einen ganz maßgeblichen Anteil am Zustandekommen dieses Buches. Affiziert worden bin ich in *Prom* mit den Mitteln einer Performance. Doch *Proms* Medium, der Grund für *Proms* Wirksamkeit, bin ich selbst.

Um mehr darüber herauszufinden, an welche Diskurse die Beschreibung von Performance-Situationen dabei einerseits anknüpfen könnte und welche Vermögen und Prädispositionen andererseits im Spiel sind, damit solche Bildungen entstehen und im Sinne eines Bildungsprozesses weiterwirken, werden im Folgenden mehrere Schritte getan: Zunächst gehe ich auf Performance als ein Medium ein, das den Raum des Gemeinsamen einrichtet. Ich schärfe damit das Begriffstool ‚kollektive ästhetische Situation‘. Hierzu ziehe ich im folgenden dritten Abschnitt dieses Kapitels verschiedene theoretische Perspektiven hinzu. An den Diskursen von Kunst und zeitgenössischem Performance-Theater gehe ich dem Interesse nach, die Beteiligten auf vielfache Weise aufeinander und auf die Situation auszurichten. Im Anschluss möchte ich mehr darüber erfahren, was vor sich geht, wenn Anwesende zu Teilhabenden werden. Damit wird auch die Frage des Involviert-Werdens und Sich-Involvierens zum Gegenstand – die Arten, sich als kollektives

60 Didi-Huberman, Georges: Vor einem Bild, 2000, S. 27, z. n. Sabisch 2018, S. 79.

Subjekt zu verhalten, die damit zu tun haben, dass wir auf die Erfordernisse einer Situation antworten. Für diese Analyse der Publikumbildung werde ich im übernächsten, vierten Abschnitt dieses Kapitels wieder zum bekannten Beispiel *Prom* zurückkehren.

3. Theoretische Perspektiven kollektiver ästhetischer Situationen

Das Konzept der ‚Situation‘ dient mir als Ausgangslage der Untersuchung und als Kern der Begriffsbildung der kollektiven ästhetischen Situation.⁶¹ Ich versuche damit einen Zugriff auf die Komplexität von Performance zu gewinnen, inspiriert von den Verhältnissen und Bezüglichkeiten, die *Prom* geschaffen hat. Situation ist seit geraumer Zeit ein zentraler Begriff in der Kunsttheorie wie auch in der neueren Theaterwissenschaft.⁶² Der Begriff eignet sich für weitere Prägungen, denn er liegt quer zur Unterscheidung zwischen Theater- und Kunstproduktion, zwischen dem Politischen, dem Alltag und der Kultur. Wenngleich er für die Standortbestimmung von Kunst und Performance als auf Kollektivbildungen sensibilisiertem Unterfangen zentral ist, so ist er doch auch irritierend offengehalten und kann auf verschiedene Arten verwendet sein. Als beinahe banaler und zumindest in der Kunst sogar unterbestimmter Begriff stellt Situation einen ersten Ausgangspunkt der Beschreibung und näheren Bestimmung des Begriffsinstruments der kollektiven ästhetischen Situation dar. Situationen sind, allgemein gesprochen, eine Erscheinungsform und ein Arbeitsmittel von Kunst und Performance, die in Reaktion auf ihre Kontexte (orts- und gattungsspezifisch) für und mit mehreren Beteiligten entstehen und sich entwickeln. Dadurch sind Situationen mithin vom Zeichnen / von Zeichnungen, vom Malen / von Gemälden, vom Einrichten eines Raumes / von Installationen unterschieden. Eine gewisse Nähe besteht zu interaktiven, künstlerisch-educativen Arbeitssituationen und Workshops im kunst- und theaterpädagogischen Kontext.

Als Arbeitsthesen formuliere ich: Wegen des Zusammenhangs zwischen Performance als sozialer Situation und als ästhetischer Situation müsste *erstens* für die Situation der Kunst eine zweifache Perspektive gefunden werden, die diese in Bezug auf ihre sozialisierenden, einbindenden Momente sowie auch in Bezug auf ihre spezifische ästhetische Wirksamkeit betrachtet. Ich beleuchte Performance-Situationen damit *zweitens*, von *Prom* ausgehend, als einen widersprüchlichen Ort:

61 Mit der Verwendung der einfachen Anführungszeichen ist ein Akzent gesetzt, der für die neue, differenziertere Lesart von Situation steht. Gleichwohl kann der Begriff nicht jedes Mal angeführt werden. Ich führe ihn im Weiteren nicht mehr an, außer um ein indirektes Zitat zu markieren oder seine Verwendung als Begriff von einer anderen Verwendung abzugrenzen.

62 Vgl. u. a. Klein/Sting 2005, S. 12.; Doherty 2009.

als Ausrichtung, Fokussierung, Gleichmachen der Anwesenden; zwingend, anregend, neugierig machend; und, dies thematisierend, seine eigene Dynamik und Logik wieder durchkreuzend: ironisierend, enttäuschend, auflösend. Die Problemlage kollektive ästhetische Situation versuche ich damit *drittens* weiterhin von der Performance her als der künstlerischen Gattung zu beschreiben, die sie herstellt und in deren Logik sie ihre widersprüchlichen Wirkungen entfaltet. Es wird daher im Folgenden zunächst darum gehen, die diskursiven Kontexte zu beleuchten, aus denen heraus Performance-Situationen wie *Prom* selbstreferenziell arbeiten. Es kann vor diesem Hintergrund dann gelingen, die Bezüglichkeiten und Bindungen zu erörtern, die sich als emotionale, affektive Verbindung dort herstellen, wo Leerstellen provoziert werden, und zum Ausgangspunkt für Bildungsprozesse werden können. Schließlich dient all dies dazu, Performance als einen möglichen und komplexen Ausgangspunkt für Bildungsprozesse zu konturieren, die über die personengebundene Situation hinausgehen und auch länger andauern können – sei es als Verarbeitungsprozess, sei es als Referenz für weitere Situationen und Faszinationen, für andere Bindungen und Bezüglichkeiten. Das heißt, dass Performance nicht zwangsweise für alle denselben Abschluss hat – es kann an der Situation zu einem anderen Moment weitergebaut werden, „mit anderen Menschen, an einem anderen Ort“, wie Wicht in *Prom* sagt. Genau das stellt die Voraussetzung dar, dass ein Bildungseffekt geschehen kann: Was uns affiziert, bleibt nicht unbedingt singulär und punktuell, es kann wiederkehren.

3.1 Aspekte des Begriffs Situation

Situation in der Kunstvermittlung (E. Sturm)

Der Begriff Situation erzeugte unter einem alltagssprachlichen Verständnis einen ersten Zugang, der nun weiter untersucht werden soll. Basierend darauf gelang es bis hier, dessen Vorläufigkeit und Offenheit bis in die Textebene hinein zu ‚performen‘, um ein erstes Verständnis zu schaffen. Um die Perspektiven auf den Begriff zu sortieren und in ihren unterschiedlichen fachlichen Bedeutungen zu beleuchten, wende ich mich nun verschiedenen Kontexten zu, die sich explizit auf Situationen beziehen, und als Erstes der Kunstpädagogik.

Im kunstpädagogischen Diskurs greift die Kunstvermittlerin und -pädagogin Eva Sturm auf den Begriff zurück.⁶³ Sturm übernimmt den Begriff in *Von Kunst aus* 2011 aus der politischen Philosophie von Gerald Raunig, der sich wiederum auf die französische situationistische Bewegung der 1950er- und 60er-Jahre bezieht.

63 Vgl. Sturm 2011, insbes. S. 290–293.

Raunig interessiert sich für das politisch-aktivistische Handeln mittels „lokal begrenzte[r] Situationen und Milieus, die die Eindeutigkeit brechen“. ⁶⁴ Sturm übernimmt beiläufig und mit einer strategischen Offenheit durch den Einbezug von Raunigs politisch motivierten Gedanken auch Grundgedanken der situationistischen Theorie für die Kunstvermittlung, etwa indem sie darauf verweist, „dass in jeder Situation die Machtpotenziale auch in Widerstandspartikel gewendet werden“ könnten. ⁶⁵ Raunig spricht von politischen „Aktionen und Kommunikationen“ ⁶⁶, die Situationen und Milieus herstellten, die eine politische Eindeutigkeit oder Hegemonie brechen könnten, etwa durch die Produktion von Texten, Bildern und Radiosendungen. Situationen in diesem Sinne kommunizieren andere Inhalte als die gewohnten und bereiten im Sinne der Avantgarde den Weg für eine vielleicht andere Gesellschaft vor. Einen Teil des Arguments nutzt Sturm zur Ausgestaltung ihres sich durch Effekt und Wirkung verwirklichenden Kunst(vermittlungs)begriffs, ein anderer Teil, die situationistische Basis in ihrer starken Verflechtung mit dem Politischen, ist bei ihr nur indirekt, wenn auch mehrfach aufgerufen.

Eva Sturm bringt als Anschauungsbeispiel die Produktionen des Hamburger Radiokollektivs LIGNA ⁶⁷ ins Spiel, die im öffentlichen städtischen Raum der 2000er-Jahre kollektive und ästhetische Situationen mit Aufführungscharakter herstellten, die als *Radioballett* bekannt wurden und die sich, dies sei vorausgeschickt, auf situationistische (Revolutions)Theorie beziehen. LIGNA lade dazu ein, zum „multiplen Körper“ ⁶⁸ zu werden, dadurch, gemeinsam mit Anderen übers Radio vermittelten Anweisungen zu lauschen und die dazugehörenden Bewegungen zeitgleich auszuführen. ⁶⁹ In der Radiosendung, die die Teilnehmenden an einem Radioballett über Kopfhörer hörten, wurde über Themen wie Kollektivität, Raum und Masse reflektiert, und auch über Konsum, Choreografie, Revolution, Synchronizität, Kontrolle, Eigensinn und andere Themen mehr, und dieselbe Stimme gab Anweisungen dazu, bestimmte Bewegungen oder Tätigkeiten auszuführen. Die Bewegungen der Teilnehmenden fanden insofern synchron – gleichgeschaltet – statt, wenn sie im öffentlichen Raum ausgeführt wurden, zwischen anderen Passant:innen verteilt, die sich ‚normal‘ verhielten, weil diese die Signale aus dem Radio eben nicht empfangen. Dabei waren die Inhalte und der Tonfall wider-

64 Gerald Raunig, *Wien Feber Null. Eine Ästhetik des Widerstands*. Wien: Turia und Kant, 2000, S. 72 f., z. n. Sturm 2011, S. 292.

65 Sturm 2011, S. 292.

66 Sturm 2011, S. 292.

67 Vgl. <http://www.ligna.org/projekte/>, zuletzt aufgerufen am 02.05.2020. LIGNA waren mit Produktionen auf Tour und machten auch Radio.

68 Sturm 2011, S. 291.

69 Die Beschreibung basiert auf meiner Teilnahme im Hauptbahnhof Leipzig, in der Fußgängerzone Zeil in Frankfurt am Main und im Einkaufscenter Sihlcity in Zürich.

sprüchlich codiert, manches ironisch, manches affirmativ und manches kritisch. Die Anweisungen und Narrationen von LIGNA sind machtvoll als eine vereinheitlichende Geste, doch sie stellen durch ihre Rahmung eine vielstimmige, gebrochene und uneindeutige Situation her – für die Teilnehmenden wie auch für die Außenstehenden, die beide dadurch in eine Situation geraten, die den Alltag bricht. Diejenigen, die mitmachen, sind an zwei Orten gleichzeitig – vor Ort und im Atmosphärischen des gehörten Raumes, der vom Umfeld abweicht und eine parallele Realität eröffnet. Für die Personen, die zufällig vor Ort sind, ist dagegen die sich herstellende sichtbare Situation rätselhaft; diese unterbricht die Normalität des Alltags derer, die nichts ahnen, auf unvorhergesehene Weise.

Wofür situationistische Kultur entsteht und wogegen sie sich richtet, wird in einer Passage aus dem Situationistischen Manifest, die ich in der englischen Übersetzung wiedergebe, deutlich: „Against the spectacle, the realized situationist culture introduces total participation. / Against preserved art, it is the organization of the directly lived moment. / Against particularized art, it will be a global practice with a bearing, each moment, on all the usable elements. Naturally this would tend to collective production [...] / Against unilateral art, situationist culture will be an art of dialogue, an art of interaction.“⁷⁰ Der „Charakter der neuen Kultur“ im Situationistischen Manifest besteht gemäß seinen Autor:innen aus totaler Teilhabe, gelebtem Moment und kollektiver Produktion; zusammen sollen sie eine Kunst des Dialogs oder eine Kunst der Interaktion erzeugen.⁷¹ Gerichtet war diese neue Kultur der realisierten Situationen gegen das Spektakel, das Amalgam aus konsumistischen, trivialen und dumm machenden kulturellen Angeboten, elitärer Hochkultur und einem banalen, monotonen Arbeitsalltag.

Situationen in dem Sinne, den Eva Sturm mithilfe des Beispiels LIGNA für die Kunstvermittlung akzentuiert, sind kleine, eigen- oder widerständige zeiträumliche Einheiten, die auf künstlerisch-konzeptionellen Elementen gründen, die ästhetische Elemente beinhalten und einen Bruch mit der Normalität bezwecken. Sturm bezeichnet damit also, inspiriert von der „Konstruktion von Situationen“ (Debord),⁷² ein mediales Geschehen und einen Moment, in dem Kommunikation stattfindet, in dem auch die Anwesenden und Teilnehmenden eine (wenn auch keine als zentral benannte) Rolle spielen müssten. Die Partizipation des gelebten Moments im Situationistischen Manifest ist durch eine vielgestaltige Menge von Vektoren und Elementen ersetzt, die in der Situation wirken.

70 Vgl. Bolt und Jakobsen 2015, S. 47 f.

71 Vgl. Bolt und Jakobsen 2015, S. 47 f.

72 Vgl. Debord 1980.

Intersubjektive Situationen (Goffman)

Im soziologischen Diskurs werden Situationen dagegen vor allem als eine intersubjektiv ausgelöste Kategorie des sozialen Alltags betrachtet. In der viel zitierten Soziologie des alltäglichen Verhaltens von Erving Goffman geht es um soziale Rollen und letztlich um Situationen als symbolische Interaktion.⁷³ Situationen sind, dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann gemäß, mit Goffman Anlässe, an denen sich Individuen füreinander ‚aufführen‘, und somit könne eine soziale Situation im Prinzip überall zu finden sein, und was als Situation angesehen werde, sei eine Frage der Aufmerksamkeit.⁷⁴ Eine soziale Situation entstehe bereits, so Goffman, wenn mehr als eine Person an einem Ort anwesend sei: „Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the next to last person has left.“⁷⁵ In dieser personellen Minimalkonstellation ist es die Zeug:innenschaft oder bereits auch die auf ein Geschehen gerichtete Aufmerksamkeit, das dieses zur Situation macht. Goffman führt weiter aus: „When persons are in a gathering, they can come together to sustain a joint focus of visual and cognitive attention, mutually ratifying one another as persons open to each other for talk or its substitutes. Such states of talk I call encounters or engagements.“⁷⁶ Goffman unterscheidet folgerichtig zwischen fokussierter und nicht-fokussierter Versammlung (gathering) sowie zwischen Versammlung und Interaktion (interaction).⁷⁷

Bestimmend dafür, dass etwas in diesem sozialwissenschaftlichen Sinne als Situation gilt, ist dann der Umstand, dass die Anwesenden sich fragen, was „das alles soll“, was also das Handeln, die Aussagen und die Interaktionen in dieser Situation eigentlich zu bedeuten haben.⁷⁸ Das Potenzial dessen, den Blick auf Situationen in diesem fragenden Sinne zu richten, ist, dass dadurch die Konventionen und Umstände ihres Zustandekommens und ihres Wirkens akzentuiert werden können und auch die Frage, was die an einer Situation Beteiligten aus ihr machen, wie also die Beteiligten, je individuell und doch zu einem großen Anteil in Einklang mit sozialen Konventionen, ‚Sinn‘ aus der Situation ziehen.

Die Definition von Situation aus der Kunstvermittlung von Eva Sturm mit Fokus auf Intervention und Veränderung und die soziologische Definition Goffmans mit Fokus auf soziale Interaktion und ihre Normen widersprechen sich in vielen Aspekten. Situationen im ersten Sinne sind wertvolle kleine Momente, in denen die Dinge – vermittelt durch Kunst oder kunstanaloge Situationen – anders laufen

73 Vgl. Goffman 1959; Goffman 1967.

74 Vgl. Lehmann 1999, hier S. 182.

75 Goffman 1967, S. 144; vgl. a. Lehmann 1999, S. 182.

76 Goffman 1967, S. 144.

77 Vgl. Goffman 1967, S. 144 f.

78 Vgl. Lehmann 1999, S. 182.

als normal. Im zweiten Sinne sind Situationen der Stoff des Alltags, der Stoff, aus dem die Normalität sich wieder und wieder neu zusammensetzt. Ein beiden Ansätzen gemeinsames Augenmerk liegt dennoch auf einigen Dingen, wie dass die Situation etwas Geteiltes ist und dass darin etwas mitgeteilt wird; dass mehrere Personen und gewisse Apparaturen, Umstände und Materialitäten daran beteiligt sind; und letztlich, dass nicht ganz sagbar oder kontrollierbar ist, was dabei und daraus entsteht.

Auch mein Blick auf die Situation *Prom* ist doppelt und bewusst widersprüchlich: Im Sinne einer sozialwissenschaftlich inspirierten Perspektive ist er fragend und offen auf die Situation gerichtet. Der Zweck ist, das, was intersubjektiv vor sich geht, zuerst einmal zu verstehen. Im Sinne der situationistischen Revolutionstheorie ist die Situation *Prom* hingegen bereits mit strategischen Überlegungen verbunden, insofern sie bekannte Performance-Realitäten aufricht und unterläuft, und der Blick auf die Situation *Prom* muss dem gerecht werden, was intendiert wurde. Jedenfalls könnten ausgehend davon zwei Thesen festgehalten werden, die für Situationen auch im Bildungssinne relevant sind: erstens, dass das Einrichten zeiträumlicher sozialer Situationen einen Widerstand gegen die routinierte Wahrnehmung darstellen kann. Auch Eva Sturm empfiehlt über ihre situationistischen Gewährsleute einen taktischen, einen „geschickten Gebrauch der Zeit“.⁷⁹ Zweitens, dass die Deutungen und die Auswirkungen von Situationen kontingent sind, wenngleich sie doch auch maßgeblich auf den Regeln und Mechanismen basieren, die sie aufbrechen.

Die bis hier beschriebenen Grundlegungen aus Kunstvermittlung und Soziologie haben ein erstes Verständnis des Begriffs der Situation geprägt, auf dessen Basis ich nun als miteinander teilweise verschränkte diskursive Bereiche auf die Kunsttheorie, auf Theaterwissenschaft und auf Performance Studies eingehe.

Kunsttheorie: Erfahrung versus Kontext am Beispiel Sehgal

Im textlichen Diskurs der Kunsttheorie lassen sich einige Besonderheiten in Hinblick auf den Begriff oder das Konzept Situation markieren. Wenn der Begriff auch mit der bereits eingeführten situationistischen Kunst- und Revolutionstheorie eigentlich eine zentrale Referenz besäße, ist er in der zeitgenössischen Kunsttheorie durchaus oft unspezifisch verwendet. Situationismus wurde als (post)avantgardistische Richtung in der Kunst zwar selbstverständlich rezipiert, doch ist er eher für die konkreteren Strategien wie Umherschweifen (*dérive*), Entwendung und den – von seinen Protagonisten eigentlich kritisierten – Begriff des Spektakels berühmt

79 Sturm 2011, S. 293. Vgl. a. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988.

geworden als für die „konstruierte Situation“ im engeren Sinne.⁸⁰ Ein Grund dafür ist historisch gelagert: Die wechselhafte Gruppe Situationistische Internationale ist keine einfache Stichwortgeberin. Insbesondere das Konzept der Situationen ist bereits bei seiner Einführung in den Kunstdiskurs abstrakt und schwer zu fassen, was dazu beiträgt, dass der Begriff heute in den Verdacht einer lediglich stilistischen Beschreibung der historischen Bewegung der französischen Situationisten zu geraten droht. In seiner Verwendung durch die Künste hat es der Begriff Situation seither eher verfehlt, für die Beschreibung eines bestimmten Konzeptes bekannt zu werden. Im Gegenteil: Er zeichnet sich eher durch seine Breite aus und wird sogar in sich widersprechenden Bedeutungen verwendet.

Heute changiert die Bedeutung von Situation zwischen der Bezugnahme auf ästhetisch-konzeptionelle Aspekte wie Erfahrung und Prozess und dem Einbezug von sozialen Kontexten. So ist Situation *einerseits* ein Sammelbegriff für Arbeitsweisen, die nicht auf die Produktion von materiellen Werken abzielen, sondern an prozessbasiertem Arbeiten interessiert sind.⁸¹ Der Arbeitsort Atelier wie auch die Rolle der Kunstschaffenden erfahren dadurch eine Umwertung, während die Autonomie der Kunst gestärkt wird. Ein solches Interesse an Erfahrung und Erfahrungsgestaltung in der bildenden Kunst wurde, etwa von Oskar Bätschmann, als ‚Prozessästhetik‘ betitelt.⁸² Es ist Kunst, die sich von der Nicht-Kunst, dem Alltag, schon durch ihre Absicht der Kunsthaftigkeit absetzt, ohne dass sie sich notwendig als alltagsverändernd ansehen müsste und ohne notwendig die Grenze von Kunst und Alltag herauszufordern.⁸³ In dieser Hinsicht widerspricht sie situationistischen Konzepten.

Der Begriff steht *andererseits* und spezifischer auch für kontextuelle Strategien beziehungsweise für ‚Kontextkunst‘, wie etwa Peter Weibel argumentiert.⁸⁴ In einem ähnlichen Sinne benutzt Claire Doherty den Begriff Situation zur Erweiterung des Ansatzes der Ortsspezifität beziehungsweise *site specificity*; Situationen beinhalten bei Doherty eine soziale und transformative Intention und kollaborative Arbeitsformen.⁸⁵ Diese Lesart bezieht sich auch auf künstlerische Arbeiten, die sich um Öffentlichkeit, Urbanismus und den gelebten Raum der Städte verdient machen, was eine Nähe zu situationistischen Gedanken aufweist, sie jedoch möglicherweise auf andere Weise, durch die Konkretheit, die Anwendungsbezogenheit

80 Vgl. Debord 1957; Ohrt 2014, S. 320. Vgl. a. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Nautilus, 1978; de Certeau 1988, op. cit.

81 Vgl. u. a. Umathum 2011, S. 15.

82 Vgl. Umathum 2011, S. 15; vgl. zu Erfahrungssituationen: Umathum 2011, S. 160; vgl. zu Erfahrungsgestaltung: Bätschmann 1997.

83 Vgl. zu künstlerischen Situationen im medialen Display der Ausstellung: Rafael 2017.

84 Vgl. Weibel 1994.

85 Vgl. Doherty 2009.

und die geringere Ambivalenz, verfehlt. Die Motive dafür, prozessbasiert zu arbeiten und interaktive oder soziale Situationen herzustellen, können sich in einer Bandbreite zwischen künstlerischer Autonomie und künstlerischem Engagement bewegen.

Als Beispiel für diese Problematik lässt sich auf Tino Sehgal verweisen, der seine Arbeiten als Situationen bezeichnet, in einem Fall sogar titelgebend, bei der Arbeit *This situation* (2007).⁸⁶ Sehgals Strategie ist dadurch zu beschreiben, dass er verschiedene gesprochene, gesungene und getanzte Interventionen in Kunsträumen inszeniert, in denen die Besucher:in von den jeweiligen Akteur:innen auf ihrem Weg durch die Ausstellungsräume mitunter angesprochen, adressiert oder sogar ein Stück weit begleitet wird.⁸⁷ Die Performance-Studies-Theoretikerin Shannon Jackson wies darauf hin, dass gerade experimentelle Arbeiten der bildenden Kunst, die Theatermittel oder -register verwenden wie Sehgal, sich von einer Klassifizierung als Theater abgrenzten.⁸⁸ Es geht hierbei um die Verwendung von Elementen wie „duration, embodiment, spectacle, ensemble, text, sound, gesture, situated space, re-enactment of an elusive original“.⁸⁹ Jackson schließt, dass künstlerische Arbeiten, die mit derlei Mitteln arbeiteten, sich in der Wahl ihrer Themen und Mittel von Aufführungen, Tanz, Theater etc. beeinflusst zeigten.⁹⁰ In der Tat ist die Bezugnahme und wechselseitige Beeinflussung zwischen experimentellem Theater und Bildender Kunst nicht nur Fakt, sondern auch gut erforscht.⁹¹ Diese immateriellen und flüchtigen Erscheinungen ermöglichen Interesse oder Verwunderung, erzwingen aber keine Interaktion. In Sehgals Situationen kann eine Betrachter:in sich einbringen, nur zuschauen oder auch weitergehen, denn es ist ihnen ebenso leicht zu entkommen wie einem installierten Werk, sie verbleiben in einem Raum, an einem Ort. Hierbei kommen Interaktion und Intervention im Sinne überraschender Ereignisse in einer Ausstellungsinstitution zusammen. Maßgeblich ist, dass die Ereignisse nicht reproduzierbar sind und durch das Verbot von Dokumentationen auf Immateriellem und Vergänglichem gründen. Die Spezifik einer Situation in Sehgals Sinne besteht im Ephemeren wie auch darin, dass sie im Voraus geplant und eng parzelliert ist. Die intersubjektive Begegnung zwischen Akteur:innen wie etwa Besucher:in und Aufsicht findet in einem genuin ästhetischen Kontext statt, wird durch den institutionellen Rahmen auratisiert

86 Vgl. Umathum 2011, S. 147–157.

87 Dieser Abschnitt beruht auf von mir gesehenen Arbeiten; vgl. a. Desolaux 2007, S. 63; Umathum 2011, S. 117 ff.

88 Vgl. Jackson 2011, S. 19.

89 Jackson 2011, S. 19.

90 Vgl. Jackson 2011.

91 Vgl. zu Inszenierung und Theatralisierung als Strategien Bildender Kunst: Morgan und Wood 2007; vgl. zur Ächtung von Theatralität im Modernismus: Wood 2007, S. 18–25.

und auf wenige Gesten oder gesprochene Sätze eingegrenzt, was freilich den inszenierten Charakter der Intervention zugleich auch ironisiert. Am Beispiel Tino Sehgal zeigt sich, dass Kunst, die Situationen herstellt, sich ebenso als Einsatz gegen affirmative Konzeptionen von Werk, Autorschaft und Autonomie verstehen kann wie als Erfahrungsgestaltung, die ästhetische Erfahrung als das eigentliche Werk betrachtet.

Das Beispiel Sehgal dient mir zur weiteren Schärfung des Begriffs, denn mit dem Begriff Situation bezeichne ich demgegenüber eine Situation, die sich, ihrer kulturellen Kontexte bewusst, einer Anzahl Teilnehmer:innen und deren intersubjektiven und inneren Situationen widmet, mit einem Anliegen im oder einem Interesse am Sozialen, wobei dieses auch manipulativ oder in verschärfender Weise eingesetzt sein und wobei eine entlarvende und problematisierende Wirkung angestrebt werden kann. Damit sind potenziell Situationen auch in anderen Bildungskontexten, zum Beispiel in der Schule, anzusiedeln.

Performance-Arbeit: Herausforderung der Zuschauenden und der Rahmungen

Meine Untersuchung versucht jedoch einen präziseren Zugriff auf die spezifische Wirksamkeit von Performance als kollektiver ästhetischer Situation zu gewähren. Dazu gehe ich von einer Idee von Performance aus, die sich in der gegenseitigen Beeinflussung von Bildender Kunst und Darstellender Kunst entwickelt hat und sich durch einen selbstreflexiven Einsatz ihrer Mittel auszeichnet. Der Begriff Situation kennzeichnet im Performance-Theater eine Qualität von Performances oder Stücken, die sich nicht als Inszenierung eines dramatischen Textes oder einer literarischen Vorlage begreifen und sich durch einen selbstreflexiven Einsatz ihrer Mittel auszeichnen.⁹² *Prom* ist ‚Performance‘ in diesem erweiterten Sinne des Wortes: insofern es mit Elementen aus dem zeitgenössischen Theater und bis hin zur Body Art arbeitet; mit Referenzen zwischen dem hochkulturellen Kunstkontext und dem popkulturellen Kontext des Horrorfilms; insofern der Performer von *Prom* im zeitgenössischen Performance-Theater ausgebildet ist; insofern *Prom* im Rahmen des Schweizer Performancepreises aufgeführt wurde als einem Anlass, der aus dem Bereich Performancekunst initiiert wurde; und zuletzt, insofern der Aufführungsort ein Kunstmuseum war. Ich will das Beispiel *Prom* aus der Perspektive von ‚Performance‘ als Situation in diesem erweiterten Sinne betrachten: zwischen den aufeinander Bezug nehmenden Diskursen von Theater, Performance und Kunst.

92 Vgl. Klein und Sting 2005, S. 12.

Wegen der Nähe von *Prom* zu den performativen Praktiken des zeitgenössischen Performance-Theaters – eines Theaters, das Situationen schafft – zeichne ich im Folgenden einige Motive der Ästhetik des „zeitgenössischen Performance-Theater[s]“⁹³ (Matzke) nach, um zum einen aus ihnen Elemente zu extrahieren, auf die die kollektive ästhetische Situation *Prom* zurückgreift. Ich fahnde damit zum anderen nach Motiven zur näheren Beschreibung der kollektiven ästhetischen Situation allgemein. Die neuen Theaterformen, die sich in Abkehr vom Dramentext und beeinflusst durch die bildende Kunst entwickelt haben, sind im deutschsprachigen Raum als „postdramatisches Theater“ bezeichnet worden.⁹⁴ Ausschlaggebend für eine erste Bestimmung der Lage ist 1999 die gleichnamige Publikation von Hans-Thies Lehmann.⁹⁵ Der Begriff bezeichnet ein Theater, das im Zugriff auf alle möglichen Arten von Texten entsteht, eben nicht nur den literarischen Stoff beziehungsweise den Dramenstoff wie im dramatischen Theater. Eine Anzahl von Gruppen der 1990er-Jahre bediente sich solcher Verfahren: Als Protagonist:innen gelten unter anderem die Wooster Group, Forced Entertainment, Gob Squad, She She Pop und Geheimagentur sowie andere mehr.⁹⁶ Das Postdramatische bietet als Ästhetik eine analytische Beschreibung dieser neuen Ansätze, wobei nicht behauptet wird, dass das dramatische Theater keine Relevanz mehr habe, sondern konstatiert, dass sich Theater beziehungsweise Performance in einer Phase der Aufarbeitung und der Infragestellung des Dramatischen befänden. Wie Nina Birkner, Andrea Geier und Urte Helduser schreiben, geht es um eine „Entliteralisierung“ bzw. „Retheatralisierung“ des Theaters“, die repräsentationalen Formen den Rücken zukehre und frage, was in „Theater als (autonomer) Kunstform“ zu leisten sei.⁹⁷ Eine Besonderheit des postdramatischen Moments im Theater ist, dass die Protagonist:innen Einflüsse aus der bildenden Kunst zu erfassen suchen und sie auf institutionelle Grenzen und Traditionen im Theater übersetzen und sie dort ‚anwenden‘. Dies ist insofern für meine Untersuchung bedeutsam, als dadurch Sensibilitäten für die spezifischen Spannungen und Rollen(zuschreibungen) in einer kollektiven ästhetischen Situation entstehen, die nicht denkbar wären, wenn die Institution Theater und ihre Konventionen als unhinterfragbare Rahmung gelten würden. Der Ansatz des Postdramatischen scheint daher anschlussfähig, weil durch die darin beschriebenen Entwicklungen die Praxen der Performance nachhaltig verändert wurden, und auch und insbesondere, weil damit die Debatte um die Frage, was eine Situation ist, um ein wichtiges Thema – die Frage der Zuschauer:in – ergänzt wurde.

93 Matzke 2011, S. 109.

94 Vgl. Lehmann 1999.

95 Vgl. Lehmann 1999; vgl. a. Lehmann und Jürs-Munby 2006; Carroll, Jürs-Munby und Giles 2013.

96 Vgl. Lehmann 1999, S. 24 f.; Lehmann 2005.

97 Vgl. Birkner, Geier und Helduser 2014, S. 9.

Anders gesagt: Nicht das Ausloten von Darstellungsformen, sondern die strukturelle Situation des Theaters selbst tritt in den Blick. Deshalb sei „die Frage ‚Was mache ich aus der Live-Situation?‘ für Theater-Leute wichtiger als ‚Was stelle ich dar?‘“, wie Hans-Thies Lehmann schreibt.⁹⁸ Patrick Primavesi und Olaf Schmitt beschreiben das Spannungsfeld zwischen der Inszenierung von bestehendem Material aller Art und eigenständigeren Auffassungen, die stärker die institutionelle Situation Theater und die situationsspezifischen Elemente, die erst in der Aus- und Aufführung selbst entstehen, in den Blick nähmen.⁹⁹ Große Teile der Szene gehen von diesem Status quo aus: Sie beziehen sich auf den Performance-Diskurs und pflegen „ein nichtdramatisches und performatives Theaterverständnis“.¹⁰⁰ Die Möglichkeiten und Bedingungen des unter dem Paradigma ‚Performance‘ erweiterten Theaterverständnisses seien vielfältig, wie Wolfgang Sting darstellt, insofern performative Praxen sowohl die Erarbeitung von Stücken wie ihre Aufführung prägen,¹⁰¹ auch die Bildungsarbeit im Theater und ihre Arbeitsprinzipien.¹⁰²

Vor dem Hintergrund dieser Debatte lässt sich auch eine Einordnung von *Prom* vornehmen. *Prom* ist ein Beispiel für eine Performance, die Theatermittel ebenso wie künstlerische Ansätze nutzt, die sich im Begriff der Situation zusammenführen lassen. *Prom* nutzt Formen, die eine historische Referenz darstellen, wie Body Art, und weiß ebenso gezielt präzises Timing wie schlechtes Schauspiel einzusetzen. *Prom* bringt diese Referenzsysteme ins Wanken und beleuchtet grell die unklaren Grenzgebiete von Text und Situation, von Ironie und Authentizität und verschiedene Arten von Spiel, Handlung, Erzählung und Prozess zwischen Vorgesprochenem und Entstehendem.

„Der Zuschauer ist praktisch, mehr aber noch ästhetisch, die zentrale Frage des Theaters, seiner Praxis und seiner Theorie“ geworden, schrieb der bereits angeführte Lehmann 2008.¹⁰³ Dieser Zuschauer – im Singular – ist in Aufnahme einer Intervention von Jacques Rancière für eine Weile ins Zentrum der Debatte gerückt worden.¹⁰⁴ Im Artikel *Der emanzipierte Zuschauer* postulierte Rancière als „Paradox des Zuschauers“ dessen Position, zwischen passiv und aktiv, zwischen dem bewussten Erleben der Situation und der Auflösung in einer Art Gemeinschaft, als

98 Lehmann 2008, S. 22.

99 Vgl. Primavesi und Schmitt 2004.

100 Sting 2012, S. 119.

101 Vgl. Sting 2012, S. 119–124.

102 Vgl. Sting 2012, S. 122 f.

103 Lehmann 2008, S. 26; vgl. a. Schellow 2015, S. 26.

104 Vgl. Rancière 2005; Rancière 2009. Vgl. für die kunstphilosophische Diskussion um Partizipation: Buchmann und Neuner 2007. Vgl. a. Deck und Sieburg 2008; Caduff, Heine und Steiner 2015.

zentrale Frage des Theaters.¹⁰⁵ In der darauf folgenden Debatte wurde etwa über die Modi der Partizipation im zeitgenössischen Theater nachgedacht, wie von der Kunstpädagogin Hanne Seitz,¹⁰⁶ über ‚Zuschaukünste‘, wie von Jens Roselt,¹⁰⁷ und über eine rezeptionsästhetische Schauspieltheorie, wie von Adam Czirak.¹⁰⁸ Ferner wurde die konkrete und unwillkürliche Entwicklung innerhalb von Situationen in den Blick genommen, etwa mit der Perspektive auf Ko-Präsenz, die sich als auführungsanalytische Perspektive versteht.¹⁰⁹

Der Fokus auf die relational entstehende Situation im Theater trug auch zur Entwicklung neuer Maximen des Dramaturgischen bei, die dieses als offene und prozessorientierte Vorgehensweise entwerfen und befragen. Der Blick der ‚New Dramaturgies‘ affirmiert dabei die Teilhabe nicht, sondern ganz im Gegensatz treten der Preis der Teilhabe, die Instabilität und Verunsicherung, die dabei entstehen, in den Blick.¹¹⁰ Um dem nahezukommen, was sich in Situationen, als eigenständigem Moment, der über das Inszenieren und Interpretieren eines bekannten Stücktextes hinausgeht, an Nichtplanbarem und Situativem ereignet, braucht es daher seither in einem besonderem Maße die Perspektive der – in ihrer Rolle erschütterten und doch zum Maß der Dinge gewordenen – Teilnehmenden und Betrachtenden.

Als eine Konsequenz kann Performance-Theater als in vielerlei Hinsicht herausfordernde Umgebung angesehen werden. Einige deutschsprachige Autor:innen, die sich dem widmen, haben genauer beschrieben, woraus eine kollektive ästhetische Situation in diesem nicht-affirmativen Sinne besteht, wie sie eingerichtet wird und was sie sowohl den Performenden wie den Teilnehmenden abverlangt. Im Besonderen interessiert mich daran, dass die gegenseitige Bedingtheit und die Bezüge und Verhältnisse im Performance-Theater thematisiert werden. Aus Perspektive des Theatermachens zeigt Jan Deck in der Einleitung zum Sammelband *Paradoxien des Zuschauens* 2008 auf, welche Konzepte dahinterstehen, die Rollen neu zu verteilen. An She She Pops Performance *Warum tanzt ihr nicht?* (2004), die im Übrigen einige Parallelen zu *Prom* aufweist,¹¹¹ erklärt Deck exemplarisch Selbstverständnisse der Performenden wie die Erstellung von „Spielidentitäten“ und Vorgehensweisen zum Einrichten räumlicher „Settings“.¹¹² „Im Verzicht auf

105 Vgl. Rancière 2005.

106 Vgl. Seitz 2015.

107 Vgl. Roselt 2015.

108 Vgl. Czirak 2011.

109 Vgl. Fischer-Lichte 2004; Fischer-Lichte, Czirak, Jost, Richarz und Tecklenburg 2012.

110 Vgl. Pewny, Callens und Coppens 2014; Staelpart 2014.

111 Vgl. Deck 2008, S. 11–15; Matzke 2015. Vgl. a. <https://sheshipop.de/warum-tanzt-ihr-nicht/>, zuletzt gesehen: 15.10.2024.

112 Vgl. Deck 2008, S. 11–15.

dramatische Rollen“ entwickle sich, formuliert Deck, eine „Selbst-Darstellung, [...] eine Bühnen-Identität, die bestenfalls ‚Authentizitätseffekte‘“ hervorbringe.¹¹³ Und der Raum der Performance *Warum tanzt ihr nicht?*, gedacht als Ballsaal, stelle sich dem herkömmlichen Theatersetting schon durch die ungewöhnliche Sitzordnung entgegen, die die Zuschauenden zu potenziellen Teilnehmenden am Ball macht.¹¹⁴ Durch solche Interventionen entstehe, so Deck, die Möglichkeit, in einen gemeinsamen Erfahrungsraum einzutreten, wenn nicht sogar die Notwendigkeit, mitzuspielen.¹¹⁵ „Postdramatisches Theater setzt an den realen Orten an, beschäftigt sich mit den ihnen eingeschriebenen Konventionen, Verhaltensweisen und Regeln, um ihnen andere Praktiken entgegenzustellen und das Verhältnis zwischen ihnen zu reflektieren“, führt Deck aus.¹¹⁶ Damit rückt es dem Selbstverständnis der Situationisten, Gewohnheiten des Alltags aufzubrechen, zumindest programmatisch recht nahe.

Bei der She-She-Pop-Performerin und Performancetheoretikerin Annemarie Matzke lese ich mehr über die intersubjektiven Relationierungen innerhalb einer Situation, auf das gleiche Beispiel von She She Pop bezogen. Die Performer:innen versuchen sich in *Warum tanzt ihr nicht?* untereinander in Bezug auf ihre Beliebtheit zu messen und ziehen die Teilnehmenden in diesen Wettbewerb mit hinein. Einzelne aus der Menge werden herausgesucht und als Tanzpartnerin oder Tanzpartner erwählt, werden öffentlich befragt und angebetet oder verstoßen. Matzke führt aus, dass in den Performances von She She Pop „inszenierte Formen der Co-Abhängigkeit“ erzeugt werden, die dazu dienen, die souveräne Darstellerposition auszuhöhlen.¹¹⁷ Zugleich würden die Zuschauer:innen dazu genötigt, als „Verhandlungspartner“ teilzunehmen.¹¹⁸ Matzke betont, dass Co-Abhängigkeit im Kern des Konzeptes stehe. „Die Abhängigkeit von Performerin und Zuschauerin wird hier als streng kalkuliertes Szenario inszeniert, das beiden – dem Zuschauer wie der Performerin – Handlungsspielräume vorgibt, diese zugleich aber begrenzt. Die Handlungsmöglichkeiten des Zuschauers sind äußerst gering.“¹¹⁹ Dies unterhöhlt selbstredend auch deren Position. Von einem sicheren Abstand, aus dem das Stück betrachtet werden könne, kann hier daher keine Rede sein.

Mit dem Gesagten ist insgesamt deutlich geworden, dass im zeitgenössischen Performance-Theater die Verbindungslinie von Publikum und Stück als eine Konfliktlinie in den Blick gerät – aus einem Interesse daran, das Aufeinander-Ein-

113 Deck 2008, S. 11; vgl. a. Matzke 2005, S. 93, S. 96.

114 Vgl. Deck 2008, S. 16 f.

115 Vgl. Deck 2008, S. 17.

116 Deck 2008, S. 17.

117 Vgl. Matzke 2011, S. 109 ff., S. 114–116; vgl. a. 2005, 2009, 2011a.

118 Matzke 2011, S. 116.

119 Matzke 2011, S. 117.

wirken beider Partner, deren Interessen und Motive nicht dieselben sind und die darüber hinaus mit einem ungleichen Repertoire an Mitteln der Einwirkung aufeinander ausgestattet sind, sichtbar zu machen, oder: die Ungleichheit der beiden zu bearbeiten und die Differenz auf die Spitze zu treiben. Ein mögliches Mittel dieser Zuspitzung ist, dass die Zuschauer:innen (mit) ins Rampenlicht gebracht und ausgestellt werden, und dies oft bereits von Beginn einer Situation an. „Der Eintritt der Zuschauer in den Theaterraum wird ausgestellt und als mehr oder weniger freiwilliger Auftritt inszeniert, betrachtet von jenen, deren Auftritte die Zuschauer später betrachten werden“¹²⁰, beschreibt Matzke die Auftritte des Publikums bei She She Pop. An Beispielen wie *Warum tanzt ihr nicht?* oder *Prom* wird ersichtlich, dass eine Performance nicht nur *für ein* Publikum oder *mit einem* Publikum stattfinden kann, sondern sich auch häufig *gegen* ihr Publikum richtet; dass sie es ausstellt und blamiert, wenn auch selten so derb wie die Performer:innen, wenn sie sich gegenseitig herausfordern. Matzke bezeichnet dies wie gesagt als Inszenierung einer Co-Abhängigkeit und sieht den Raum der Performance insofern als einen Versuchsaufbau an.¹²¹ Jan Deck präzisiert das Argument so: Die Performance habe in ihrem Publikum ein Thema – und einen Daseinsgrund.¹²²

Im Performance-Theater werden die Bedingtheiten und die gegenseitigen Bezüge sowie die Rollen und Verhältnisse hergestellt, indem Handlungsoptionen beschränkt werden. Diese Beschränkung wird, nicht nur bei She She Pop, erlebbar gemacht, offengelegt und überzeichnet; und ihre grundsätzliche Struktur wird reflektierbar. Das Spannungsverhältnis, das im Performance-Theater hergestellt und aufgeführt wird, basiert auf der Zuspitzung struktureller Ungleichheiten und Rollenerwartungen, jedoch auch auf gefühlsmäßigen Dispositionen, die nicht originär im Theater entstanden sind, dort aber besonders stark werden können, wie Scham und Peinlichkeit. Die Einseitigkeit der Situationen ist schließlich darin begründet, dass die Performer:innen, die auf einer Ebene mit dem Publikum in einer sozialen und ästhetischen Situation agieren, mehr über das Setting und dessen Ziele wissen als die Zuschauer:innen und dass sie mitunter auch dabei, sich bloßzustellen, noch eine gute Figur machen.

Auch der Fall *Prom* ist eine Situation, in der die Handlungsmöglichkeiten beschränkt sind und die Unterschiedlichkeit auf die Spitze getrieben wird. Das Setting gibt vor, welche Art der Beteiligung an der kollektiven ästhetischen Situation notwendig (und möglich) ist: Beieinander bleiben, die Einladung annehmen und dem Performer dabei zuschauen, wie er eine vorab festgelegte und dramaturgisch ausgefeilte Tragikomödie in den gemeinsamen Raum bringt. Diese wirkt durch eine gewisse Natürlichkeit der Darstellung – die Mischung von Selbstdarstellung

120 Matzke 2015, S. 157.

121 Vgl. Matzke 2009.

122 Vgl. Deck 2008, S. 9–12.

und Spiel, von ‚non-acting‘ und ‚acting‘ – mehr oder weniger authentisch, in Wirklichkeit jedoch ist Wichts Performance-Persona alles andere als spontan und echt. Die beiden Handlungsoptionen der Teilnehmenden in *Prom* habe ich bereits konturiert: Die Teilnehmenden könnten aufgrund der Widersprüche zwischen dem Anspruch und der Realität erstens einen gewissen Anteil an Vorstellungsarbeit leisten: sich einen guten Ball vorstellen, eine gute Erinnerung erstreben und all das aufmerksam akzentuieren, was nach Glück aussieht. Aufgrund der wenig transparenten Figur, die Philippe Wicht / Böse Wicht Zone abgibt, bindet zweitens der Versuch, sich über ihn und seine Motive klar zu werden, einen beträchtlichen Teil des Handelns und der Aufmerksamkeit der Anwesenden.

3.2 Kollektive ästhetische Situation als Arbeitsbegriff

Der Begriff der Situation tritt im Diskurs um das Performance-Theater auf, wo das Einrichten gemeinsamer Settings als eine im Theater geleistete Arbeit an der räumlichen und hierarchischen Trennung von Bühne und Zuschauer:innenraum aufgefasst werden soll. Der so entstehende geteilte Handlungs- und Erfahrungsraum von Performance lässt das darin *Geteilte* zu einem umstrittenen Gebiet werden. Es wird im Ästhetischen nicht nur das Sinnliche neu aufgeteilt,¹²³ auch die Aspirationen und Erwartungen an die Gegenüber geraten möglicherweise in Bewegung. Performance als kollektive ästhetische Situation im Performance-Theater kann als ein Ort beschrieben werden, an dem sich die Rollen von Zuschauern und Zuschauerinnen und die Modi der Teilnahme verändern. Durch das Beteiligtwerden, das Betroffensein oder Konfrontiertwerden des Publikums können Neuausrichtungen erreicht werden. Die bis hierhin entwickelte Perspektive zur Analyse der Anfangsmomente von Bildung(en) ist von dem abzugrenzen, was eine Aufführungsanalyse bezwecken könnte, die auf das Performative im Sinne von ‚Aufführungen‘ alleine abzielt.¹²⁴ Und doch beinhaltet diese dreierlei, was von Wert ist für die Frage nach Bildung in Performance: die „Beachtung des Zusammenspiels“ von Akteur:innen und Zuschauenden, „die [...] grundsätzlich unvorhersehbaren Resultate“¹²⁵ und das Singuläre des Beispiels.

Die Definition einer kollektiven ästhetischen Situation gelingt ebenfalls – ohne einen konkreten Ortsbezug vorweisen zu müssen – als ein Bild, ein vorstellbarer Ort für etwas, das dafür eingerichtet worden ist, um zu treffen und zu intervenieren. Daher kann die Aufführung nicht länger als ontologische Größe vorausgesetzt werden, und auch die Subjekte darin geraten ‚in Performance‘. Performance kann

123 Die Anspielung betrifft Jacques Rancière: *Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin: bbooks, 2006.

124 Vgl. Fischer-Lichte 2004; Fischer-Lichte, Czirak, Jost et al. 2012.

125 Vgl. Carlson 2012, S. 339; vgl. a. Fischer-Lichte 2012.

des Weiteren als ein Dispositiv oder Setting theoretisiert werden, das den Fokus auf die Rolle von Konvention, Regeln und Zusammenarbeit lenkt, auf verbindende und trennende Gefühle, auf Beziehungen und Bezüglichkeiten, und sie nutzt dazu mitunter erzwungene Aufmerksamkeit und exponierende, sogar bloßstellende Settings. Performance als kollektive ästhetische Situation beinhaltet all diese Aspekte. Doch was sind die Auswirkungen solcher performativer Praktiken und wie bekommen wir sie zu fassen?

4. Ausrichtung des Publikums

Die Beschreibung dessen, was in *Prom* passiert, hat das Geschehen im Dienste der Erzählung bislang um einen zentralen handelnden Akteur und dessen Vorgehen gruppiert. Das ist eine mögliche Schwachstelle, insofern zur Darstellung des Geschehens das Unabschätzbare in der Wechselwirkung von Akteur und Publikum zu wenig herausgearbeitet werden kann. Zudem erzeugt es den Anschein, dass der Akteur mit der Macht ausgestattet sei, intentional zu handeln und das von ihm Intendierte in die Situation umzusetzen, während die anderen Anwesenden und ihr Anteil an der Situation weniger beachtet werden. Im Folgenden werde ich daher auf die Einrichtung und Herstellung der Situation aus einer zweiten und ergänzenden Perspektive schauen, um die Aufmerksamkeit und die Bewegung des konkreten Publikums von *Prom* zu betrachten – in Hinblick auf die Publikumbildung in *Prom*.

Damit soll zugleich mehr Licht in ein Ergebnis gebracht werden, das bereits vorliegt: Im vorhergehenden Abschnitt konnte ich herausarbeiten, dass im Performance-Theater als kollektiver ästhetischer Situation die dichotome Einrichtung institutioneller Räume im Theater zum Gegenstand der Bearbeitung wird, was zugleich auch bedeutet, dass es aus dieser Spannung seine Energie bezieht.

Die Mittel der kollektiven ästhetischen Situation *Prom* in Relation zu den theoretischen Perspektiven zu setzen, hat es ermöglicht, die Medialität des Falles zu konturieren: wenn auch noch nicht in einem umfassenden Sinne. Was bisher noch nicht geklärt werden konnte, ist, wie die von *Prom* erzeugte spezifische Stimmung oder Spannung zu dem Affiziertwerden und zu dem Involviertsein führte, das ich beschrieben habe. Um darüber mehr sagen zu können, werde ich im Folgenden einigen Momenten der Ausrichtung nachgehen, an denen sichtbar wird, wie sich die durch *Prom* erzeugten Spannungsverhältnisse im Einzelnen auswirken. Das leitende Beispiel für einen näheren Blick auf die Bezugnahme zwischen Performer und Publikum ergibt sich in einem Einschwenken auf die knapp dreiminütige Szene ‚Saft‘.¹²⁶ ‚Saft‘ wähle ich, weil die Szene als eine erste Zuspitzung des bis hierhin

126 ‚Saft‘: vgl. Videodokumentation (VD), 16.40–19.23.

wenig spannungsvollen ‚Festes‘ eine nähere Betrachtung dessen verspricht, was sich prozessual und zeiträumlich am Ort einer bereits in gewissem Sinne geteilten Aufmerksamkeit ereignet.

Mein Forschungsinteresse geht weiterhin der Frage nach der Teilhabe an Performance-Situationen und der Verwicklung in Performance-Situationen nach, die bislang mehr diskurstheoretisch gestellt wurde, und verfolgt sie neu am Fall *Prom*, als Blick *aus* dem Publikum *auf* das Publikum: Wie richten wir uns im Raum des Sichtbaren aus? Was bindet uns, und was bewegt uns?

Mit der Verschiebung der Perspektive auf die Vorgänge im Publikum geraten nun, zugleich mit dem scheinbar leicht fasslichen Raum des Sichtbaren, auch nicht-sichtbare Elemente der ästhetischen Erfahrung der Forscher:in stärker in den Fokus.

4.1 Zum Begriffsverständnis der Analyse

Publikumsbildung

Weil in einer Performance, die kollektive ästhetische Situationen herstellt wie *Prom*, das Publikum zentral ist, ist es wichtig, nach dem Publikum zu fragen und vom Publikum aus und als Teil des Publikums auf die Situation zu schauen. Das heißt *erstens*: Die Position der Wissenschaftler:in verschiebt sich ins Publikum; sie forscht als Teil des Publikums und geht mit Blick auf das Publikum der Frage nach, was sie selbst – und was Andere – erfahren und erleben. Sie wird aus dem Publikum heraus die Frage danach stellen, was in *Prom* passiert. Sie nimmt eine situierte Perspektive ein und versucht ihrer eigenen Publikumswertung nachzugehen.

Unterstellt sei *zweitens*: Der Begriff Publikum ist hierbei vorläufig verwendet, er markiert die Richtung des Interesses und legt Rückschlüsse nahe, in welchen Forschungsdiskursen eine Kontextualisierung möglich ist – seine Verwendung bedeutet nicht, dass er beibehalten werden muss. Ich schlage mit Herb Blau, einer Stimme der Audience Studies, vor, das Publikum als Publikumsprozess zu betrachten. Blau schreibt, dass, durch Performance initiiert, Bedingungen herbeigeführt würden, unter denen ein Publikumsprozess angestoßen werde, durch den sich – mit chemischem Vokabular gesprochen – ein Publikum ausfalle oder ablagere; oder auf Englisch: Es werde „*initiated, or precipitated*“.¹²⁷ Da Publika erst in der Performance gebildet werden, nicht schon fertig in eine Performance hineingehen, ist die Frage der Publikumsbildung nach Gabrielle Cody eine Frage, die nur am erlebten Gegenstand, mit einem konkreten – nicht einem idealen –

127 Vgl. Herbert Blau: *The Audience*, Baltimore 1990, S. 25, z. n. Cody 2016, S. 136, Hervorhebungen im Original.

Publikum untersucht werden könne.¹²⁸ Damit kann das Publikum nur im oder als Moment gefasst werden, denn es wäre an eine Zeitlichkeit gebunden und situativ und durchliefere verschiedene Momente in seiner Bildung. Es als Publikumsprozess im Sinne von Blau zu fassen, legt den Fokus auf seine Veränderbarkeit. Es ist eine jeweils spezifische Form, in der sich ein Publikum *bildet*, im Sinne dessen, dass es entsteht: Jedes Publikum jeder Performance ist, je nach Setting, wieder ein anderes. Ältere Theorien wie Richard Schechner unterstellen, dass das Publikum aus den Personen bestehe, die bei einer Performance anwesend sind; mit Blau wäre die bessere Formulierung, dass sich das Publikum erst in der Performance bildet,¹²⁹ wobei zusätzlich auch Faktoren wie der Weg dorthin und die Zeit danach eine Rolle spielen, denn die Publikumsbildung beginnt bereits früher und endet vielleicht erst viel später.

Darüber hinaus folge ich *drittens* dem Vorschlag von Gabrielle Cody, ein Publikum nicht als Entität, sondern als eine Vielzahl von Beziehungen aufzufassen. Cody bezeichnet diese Perspektive als *audience proxemics* und nennt als ihr Ziel die Erfassung der „relation between spectating individuals“.¹³⁰ Durch die Perspektive einer *audience proxemics* wird die Notwendigkeit greifbar, davon abzusehen, das Publikum als Kollektiv, als eine bestimmte, einheitliche Gemeinschaft zu lesen. Theater ist in der Traditionslinie von Victor Turners *Communitas*-Begriff¹³¹ als gemeinschaftsbildende Maschine begriffen worden, und dies hat sicherlich eine gewisse Plausibilität in Bezug auf heutige Performance-Praktiken und wird kaum je ganz obsolet werden. In dem Sinne, in dem ich den Begriff kollektive ästhetische Situation benutze, ist diese Bedeutung ein Stück weit enthalten. Einen ähnlichen Ansatz vertritt Jean-Luc Nancy, der vorschlug, Theater als „Kunst des Bezugs“ zu fassen.¹³² Auch Nancy kritisiert die Setzung eines Publikums als ontologische Entität, doch lässt er ein Instrumentarium vermissen, mit dem die Kategorie des Bezugs oder, wie er früher schrieb, des „Mit“,¹³³ exemplarisch und in konkreter Weise beschrieben werden kann. Um das Publikum durch die vielfältigen Verbindungen Einzelner zu beschreiben, braucht es aber ein Okular, das die Vielzahl von Beziehungen und Bezugnahmen beschreibt, die darin wirksam werden. Dies könnte mit dem Konzept der Ausrichtung gelingen.

Wie also lässt sich das komplexe Geschehen einer Publikumsbildung durch Ausrichtung genauer fassen? Wie hängt die Publikumsbildung mit dem übrigen Geschehen der Performance zusammen?

128 Vgl. Cody 2016, S. 136 f.

129 Vgl. Cody 2016.

130 Cody 2016, S. 136.

131 Vgl. Bial 2016, S. 402–405.

132 Vgl. Nancy 2014a, bes. S. 104; Nancy 2014b.

133 Vgl. Nancy 2010, S. 21–32; Bippus, Etzold und Huber 2010.

Die Szene ‚Saft‘ in *Prom* als Gegenstand einer erneuten Betrachtung

Abbildung 16: Zur Erinnerung: Schlüsselbild der Szene ‚Saft‘

Mit Blick auf das Einrichten der Fest-Situation konnte ich bereits akzentuieren, wie die Gruppe der Anwesenden mit narrativen, atmosphärischen und interaktiven Angeboten und Mitteln in eine gemeinsame Situation gebracht wird. Um genauer sehen zu können, wie dieses Publikum geformt und bearbeitet wird und wie es sich selbst ausrichtet und strukturiert, gehe ich nun an einigen Momenten der Szene ‚Saft‘ in die Tiefe.¹³⁴ Die Szene ist wie die zwei darauf folgenden Szenen ‚Song‘ und ‚Telekinese‘ in den Ablauf des ‚Festes‘ eingelassen.¹³⁵ In dieser ganzen Sequenz tritt Philippe Wicht wiederholt in die Mitte, was die vorherige Situation unterbricht, in der die Teilnehmer:innen sich mehrheitlich miteinander beschäftigen und in der Wicht als Performer meistens unsichtbar ist. ‚Saft‘ ist die erste dieser Unterbrechungen, und ich wähle sie als Objekt einer vertieften Betrachtung, weil sie sich als besonders ergiebig in Hinblick auf die Widerstände erweist, die sich im Publikum beim Sich-Ausrichten und Ausgerichtet-Werden bilden.

Es geht mir bei der Betrachtung der Ausrichtung um das Nachzeichnen von vereinheitlichenden Effekten, die einige einander für eine Weile ähnlich machen und sie womöglich auf ähnliche Weise affizieren, ohne dass dies jedoch ein

134 ‚Saft‘: vgl. Videodokumentation (VD), 16.40–19.23.

135 Dauer insgesamt: 21‘44“ (16.40–38.24).

einheitliches Ganzes ergeben würde.¹³⁶ Ich nutze den Begriff Publikum in dem oben entwickelten Sinne: dass es sich in der konkreten Situation bildet, dass es hinsichtlich seiner Bezüglichkeit in Arbeit gerät und dass es keine einheitliche und stabil werdende Gruppe darstellt, sondern einen Publikumsprozess durchläuft. Die Untersuchung der Ausrichtung umfasst die Summe an komplexen Verhältnissen und Bezüglichkeiten.

Durch den Fokus auf den Begriff der Ausrichtung suche ich die Einrichtung der kollektiven ästhetischen Situation damit nicht zuletzt auf der Ebene des Körperlichen und dessen zeiträumlichen Koordinaten auf. Ausrichtung markiert die Zuwendung zu respektive die Abwendung von einer Stelle im Raum und einem Geschehen in Raum und Zeit, erschöpft sich darin aber nicht. Hier kommt der Faktor Aufmerksamkeit ins Spiel.¹³⁷ Dieser lässt sich mit dem bereits oben eingeführten Jean-Luc Nancy präzisieren, der über den Bezug der Zuschauer:innen zum Theater schreibt: „Es ist nicht nur eine körperliche Teilnahme [...]. Es ist eine Anspannung oder eine Aufmerksamkeit.“¹³⁸ Ausrichtung zu betrachten, ist daher nicht allein auf das Sichtbare fixiert. Beobachtbare Ausrichtungen weisen auf Näheverhältnisse hin, doch diese können unterschiedlicher Art sein; und Aufmerksamkeit gründet nicht notwendig auf Interesse und Offenheit, sie kann auch auf emotionale Anspannung oder sogar Distanzierung hinweisen.¹³⁹ Bei der Erstellung eines Bezugs ist immer auch Distanz im Spiel. „Denn ohne Distanz wäre es kein Bezug“, schreibt Jean-Luc Nancy.¹⁴⁰ Zugleich sind beginnende Ausrichtungen, bereits bevor sie sich ereignen, auf eine Art von Nähe oder Offenheit angewiesen, um überhaupt entstehen und sich zeigen zu können.

Mein Augenmerk gilt daher zugleich: dem, durch das die sichtbaren Momente von Ausrichtung erzeugt werden und auf dem sie gründen, sowie dem, das im Sichtbaren eben nicht oder nicht direkt in Erscheinung tritt; dem, das ausrichtet oder den Anlass und Grund von Ausrichtung darstellt, sowie dem, das nicht ausrichtet und etwa unwirksam, abstoßend oder ablenkend ist. Ausrichtung resultiert aus dem, was ein individuelles Subjekt denkt und tut, aber auch aus dem, was es nicht tut, was es nicht weiß, und dem, was es hindert oder ablenkt.

Ich blicke mit der Erinnerung daran, wie es gewesen ist, im Publikum zu sein, auf das Publikum in den Bildern der Videostills. Mein nachträglicher Blick fügt all dem eine weitere Schicht der Reflexion hinzu, als eine neue, fragende Perspektive

136 Theater als Wirkmaschine oder als gemeinsam bewegendes Moment ist u. a. für Erika Fischer-Lichtes wirkungsästhetischen Ansatz zentral, vgl. Fischer-Lichte 2012.

137 Der Begriff Aufmerksamkeit wird Walter Benjamin zugeschrieben; vgl. a. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966; Waldenfels 2006.

138 Nancy 2014a, S. 93.

139 Vgl. Gray 2017.

140 Nancy 2014b, S. 108.

auf diese Bilder. Aus dieser Position kann ich im Rückblick die Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren, das sich im Raum herstellt, anders betrachten: die Ausrichtungen, das Ausrichtende, das Verborgene und die Bedingungen dessen, sich auszurichten. Das Publikum ist an diesem Punkt bereits mitten in der Situation beziehungsweise im ‚Fest‘, es ist also bereits in einem gewissen Sinne ausgerichtet. Im Folgenden wird am Material herausgearbeitet, wie die Publikumsbildung während der Szene ‚Saft‘ verläuft. Im Sich-Ausrichten und Ausgerichtet-Werden als raumzeitlichem Prozess tritt eine Rhythmisierung des Publikums und seiner Aufmerksamkeit oder Zuwendung in den Blick, auch, insofern sie verwehrt oder verzögert wird, und auch, wenn teilweise nur wenig an Bewegtheit sichtbar wird. Es erscheint lohnend, der Ausdifferenzierung, die die kollektive ästhetische Situation *Prom* in diesem Moment nimmt, mit dieser doppelten neuen Perspektive – aus dem Publikum und auf das Publikum – nachzugehen. Damit beschreibe ich das, was mir auffällt, das, was ich erinnere, und das, was ich das Publikum betrachtend erblicke – als eine Person, die an *Prom* teilgenommen hat und zugleich mit dem wissenschaftlichen Interesse der Forscher:in antritt.

4.2 Vorgehen und Material: Methodische Notizen

Zur Auswahl des Materials und zur Darstellung

Das Bildmaterial wurde auf Basis der Videodokumentation der Performance erarbeitet.¹⁴¹ Ich analysiere acht Standbilder, die ich aus der Videodokumentation ausgewählt und als Screenshot gespeichert habe, und ordne sie in Bildpaaren an.

Die Bildpaare werden nicht dem Gesuchten gerecht, der dynamischen Veränderbarkeit inmitten des Kollektiven; sie markieren bereits Verändertes. Sie stehen für mehrere größere Veränderungen im Publikumsprozess, die mir aufgefallen sind, ohne dass dabei intendiert wäre, dass all das gezeigt werden könne, was dabei auftritt; und ohne zu unterstellen, dies wäre möglich. Generell ist die physische wie psychische Publikumsbildung gar nicht ganz sichtbar. Die Position einer Person im Raum ist sichtbar, die Haltung, die Mimik und die grobe Richtung ihres Blickes. Ihre Aufmerksamkeit ist nur teilweise sichtbar. Diese Einschränkung nehme ich ernst und anerkenne auch, dass die Übersetzung der Publikumsbildung in der Performance auf eine diskursive – nicht-künstlerische – Untersuchung der gesuchten dynamischen Veränderbarkeit ohnehin schwerlich gerecht werden kann. Unzweifelhaft aber hat die Betrachtung und Analyse der Bilder einiges ergeben, was des Festhaltens wert ist.

141 Vgl. *Prom* (VD) 2015, a. a. O.

Die Bilder spielen für meine Beschreibung und meine Interpretation eine wichtige Rolle, da sie eine Spiegelung der eigenen, zu erinnernden Gefühle und der eigenen Verwicklung mit den Anderen sind, und sie zeigen teilweise auch ähnliche Gefühle bei Anderen. Die Betrachtung der Darstellungen unterstützte die Texterstellung in den Monaten nach der Performance und half mir, die Sequenz zu erinnern. Die Bilder zu zeigen, soll diesen Prozess einerseits dokumentierend sichtbar machen. Andererseits macht dies auch die Bewegungen und Bildungen, die Gefühle und Emotionen, um die es in der textlichen Analyse geht, leichter nachvollziehbar. Die Darstellungen gewinnen also einen dokumentierenden Charakter in Bezug auf die bereits stattgefundenene Analyse, die sich ihrer bedient hat, und sie sollen den Nachvollzug meiner Verbalisierung durch die Leser:in unterstützen.

Die Darstellungen sollen nicht den Status von Platzhaltern für etwas gar nicht ganz Sichtbares annehmen. Sie sind hier nicht aus illustrativen Gründen, etwa zur Verbildlichung von Ausrichtung, verwendet.

Inhaltliche Aspekte der gewählten Szene

Die Auswahl der Szene ‚Saft‘ beruht nicht nur darauf, dass darin Wicht als Performer-Figur wieder ins Zentrum des Interesses tritt, sondern auch darauf, dass das Publikum nach vorne tritt. In dieser Szene intensivieren und verändern sich die Geschehnisse in Hinsicht darauf, dass der Performer ein zweites Mal in Erscheinung tritt und sich in die Mitte des Publikums begibt. Zunächst akzentuiert ihn dies als einen Erzähler, der zugleich die Hauptfigur der Performance ist. Philippe Wicht macht in dieser Szene die Figur scheinbar fassbarer, die bereits zuvor einige Sympathien auf sich versammelt hatte. Die Anwesenden, die zuvor am ‚Fest‘ teilgenommen haben oder auch das Fest durch ihre Anwesenheit herstellten, werden nun zum Publikum einer *für sie* dargebotenen Szene, einer persönlichen Erinnerung. Daran fällt aber vor allem die Gebrochenheit und die Widersprüchlichkeit zwischen dem Gesagten und dem Gezeigten auf. Die Figur wird in Wirklichkeit weniger fassbar, uneindeutiger und widersprüchlicher.

Zur Erinnerung gebe ich hier die Szene noch einmal in groben Zügen wieder: Wicht erzählt in ‚Saft‘, wie er im vergangenen Fest zum Ballkönig gewählt wurde und wie er sich darüber gefreut habe. Mitten im Sprechen überschüttet er sich plötzlich mit einer Flasche Multivitaminensaft und verstummt.¹⁴² Die Reaktionen des Publikums sind zunächst eher amüsiert, manche möchten den Akt als lustiges Einsprengsel sehen und lachen, einige zögern, sie zeigen zunächst keine größere Reaktion und wirken nicht besonders erstaunt. Wicht fängt das aufkommende Gelächter durch eine paradoxe Intervention auf, indem er – möglicherweise einer spontanen

142 Vgl. a. die Beschreibung der Szene im Abschnitt 2.5.

Idee folgend – sein eigenes Überraschtsein vom Geschehen performt. Zunächst hält er lange inne, blickt ungläubig auf seine tropfenden Hände und auf die Umstehenden, hebt dann die Arme gen Himmel und stößt einen langen, vorwurfsvollen Klagelaut aus. Diese Wendung kann ironisch gelesen werden, als Übertreibung beziehungsweise *Overacting*, und sie hinterlässt bei den Umstehenden umso mehr eine Verwirrtheit und auch Betretenheit, doch auch Distanzierung: Was war denn so schlimm? Er hat sich den Saft doch selbst über den Kopf geschüttet! In einer weiteren Wendung hebt Wicht die aufgekommene Deutung wieder auf, dass ihm etwas Schlimmes passiert sei, durch die nachträgliche relativierende Aussage, dass es „nur ein Spaß“ gewesen sei. In welcher Verbindung diese Aussage zu der zuvor erzählten Anekdote steht, ob der Spaß diese Performance oder eine Aktion in der Vergangenheit meint, bleibt offen. Nachdem er dies gesagt hat, verlässt Wicht seinen Platz inmitten der Zuschauenden und überlässt das Publikum wieder sich selbst.

Mit der Einstreuung der Szene in das Fest entsteht eine neue Situation, insofern diese Figur, die zuvor klarer und einfacher zu deuten war, vager wird und sich auszudifferenzieren beginnt – das Wechselspiel zwischen Publikum und Performer beginnt sich zu formieren.

Zum Umgang mit dem Videomaterial

Ich sequenziere die Szene ‚Saft‘ nach narrativen Gesichtspunkten, um Performer und Publikum in Bezug aufeinander betrachten zu können. Symptome für Ausrichtung – als Bezugnehmen des Publikums auf die Situation – betrachte ich dabei im zeitlichen Ablauf und in Bezug auf die fortschreitenden Ereignisse und die Erzählung der Performance. Die Konturierung der Bildpaare beruht darauf, ob die Veränderung beziehungsweise die Differenz zwischen zwei Momenten – sowie auch von einem Bildpaar zum nächsten – für mich nachträglich bedeutungsvoll geworden ist. Ich vollziehe so die inhaltlich wichtigen Momente aus der knapp dreiminütigen Videosequenz nach und achte dabei auf die Aktionen und Reaktionen des Publikums. Dabei folge ich einer subjektiven Heuristik. Die Auswahl der Darstellungen entspricht den von mir gesehenen und analysierten Übergängen und Dynamiken der Szene. Jeweils ein Bildpaar ist den folgenden Phasen gewidmet:

- 1) dem Moment, in dem Wicht zu erzählen beginnt, und der Entwicklung der Aufmerksamkeit darin;
- 2) dem Übergang vom Erzählen in den eigentlichen Akt, der im Moment ebenso unverständlich wie überraschend ist;
- 3) dem außergewöhnlich langen Halten der leeren PET-Flasche über dem Kopf durch Wicht, während sich im Publikum Zweifel an der Deutung herstellen, dass der Akt nichts Besonderes zu bedeuten hatte; und

- 4) dem Kontrast zwischen dem Schrei, den Wicht ausstößt, und Wichts beruhigender Erklärung, die die Situation wieder auflöst.

Die Bewegungen, denen ich auf die Spur zu kommen versuche, stecken zwischen diesen Darstellungen. Ich versuche damit, die Übergänge zwischen verschiedenen Phasen und Momenten von ‚Saft‘ einzufangen, in denen kollektive Reaktionen auftreten oder zu erwarten wären. An den Bildpaaren beschreibe ich daher jeweils eine bestimmte Ausgangslage im ersten Bild und im Vergleich dazu den Unterschied und das Resultat des Übergangs im zweiten Bild. So kann ich die Entwicklungen verfolgen, die sich entspinnen. Es werden dabei Aspekte sichtbar, die sich wenig oder gar nicht unterscheiden oder verändern, während sich anderes stark verändert. Mit Fokus auf die sich entwickelnde und sich verändernde Haltung und die sich verändernde Aufmerksamkeit des Publikums lese ich die Ausrichtung des Publikums in *Prom* in Bezug auf die Frage, wie Ausrichtung entsteht und, allgemeiner, wie die Publikumbildung mit dem Geschehen der Performance zusammenhängt.

Die Beschreibung bezieht jeweils das ein, was auf den Bildern zu sehen ist, jedoch auch das, was als Kontext des jeweiligen Moments nicht zu sehen und doch wirksam ist, insofern es etwa bereits zuvor bekannt war. Hierbei war ich auf meine Erinnerung angewiesen und wurde durch die Sichtung des Videomaterials unterstützt. Ich versuche beim Beschreiben das, was ich sehe, von dem nicht im Bild Sichtbaren zu trennen. Auch werde ich die Momente, für die die Standbilder stehen, zunächst für sich beschreiben und erst dann einen Bildvergleich anstellen, der auf den Prozess hinweist. Beide Abgrenzungen sind nicht absolut und können aufgrund der Verflechtung dieser Aspekte miteinander nicht komplett durchgehalten werden.

Die sich zeigenden „Anordnungen“ beschreibe ich zuletzt im Rückgriff auf Erkenntnisse der Visuellen Soziologie.¹⁴³ Die Standbilder sind wie gesagt dokumentarisch verwendet und tragen überdies dazu bei, dass die Lesenden Aspekte der Beschreibung nachvollziehen können. Hilfreich ist das Konzept der Anordnung aus der Visuellen Soziologie, gerade weil dieses auf zeiträumliche Aspekte verweist. Anordnung wird „in der Zeit beschrieben“ und stellt die „räumliche Verbindung zwischen Objekten“ dar, schreibt etwa Heinz Moser.¹⁴⁴

Anders als die Visuelle Soziologie fasse ich die Anordnungen jedoch *erstens* weniger als Bildelemente (als bildimmanentes und visuelles Phänomen) als in ihrer Bedeutung für die kollektive ästhetische Situation (als performatives und nicht alleine als visuelles Phänomen) auf. Denn es geht um eine raumzeitliche *Entwicklung* – den Publikumsprozess –, und dieser steckt nicht im einzelnen Bild, sondern ist

143 Vgl. Moser 2005; vgl. a. Friebertshäuser, von Felden und Schäffer 2007.

144 Moser 2005, S. 13.

im Erfahrungsraum der Performance entstanden. Den Zwischenräumen der Bilder und dem in den Bildern nicht Sichtbaren kommt hierin wie beschrieben eine wichtige Rolle zu. *Zweitens* wird das, was auf den Bildern zu sehen ist, nicht direkt, sondern im Sinne einer indirekten Lesart, ausgerichtet auf die Spuren und Symptome, interpretiert. Es wird sich damit auf ‚Ausrichtung‘ als ein Phänomen mit sowohl sichtbaren wie auch nicht sichtbaren Komponenten bezogen. Das Nachdenken übers Symptom als indirekte Empirie übernehme ich in dem Sinne, wie ihn Andrea Sabisch im bereits zitierten Band *Bildwerdung* 2018 verwendet.¹⁴⁵ Meine Untersuchung fokussiert darauf, *wie* sich Ausrichtung zeigt, und interessiert sich dafür, aufzufächern, welche Arten von Ausrichtung dadurch an *Prom* konturiert werden können – es geht nicht darum, zu zeigen, *dass* Ausrichtung entsteht.

Nichtsdestotrotz kam in einem ersten Schritt des Betrachtungsprozesses die Grammatik der bildsprachlichen Elemente nach Moser¹⁴⁶ für eine erste, oberflächliche Betrachtung zum Zuge, die die Frage behandelte, ob und inwiefern sich das Material überhaupt für eine solche tiefergehende Analyse eignet. Die sechs Kategorien, die dafür hilfreich waren, mich zu entscheiden, das Video zu nutzen und Standbilder daraus auszuwählen, waren

- 1) Herausgehobenheit;
- 2) Zerstretheit und Clusterbildung;
- 3) Statuskonsistenz und Statusinkonsistenz in Bezug auf die Frage, wie Formen und Objekte zusammengehören;
- 4) soziale Konformität und Bezug auf Normen, etwa in Stil, Haltung, Kleidung der Abgebildeten;
- 5) Eindruck, generelle Atmosphäre;
- 6) Aufnahmewinkel, Standpunkt der Aufnahme, Stellung der Kameraperson zum Gesamten, wie etwa Überlegenheit, Distanz oder symbolische Gleichheit.¹⁴⁷

Diese Kategorien trugen zu einer ersten Akzentuierung verschiedener Aspekte bei, die in den Darstellungen sichtbar werden und sich zwischen Bildern verändern können. Hinsichtlich der Herausgehobenheit (1) fiel etwa die herausgehobene Positionierung von Wicht gegenüber dem Publikum auf, hinsichtlich des Zusammengehörens der sichtbaren Teile (3) die immer konsistenter werdende Anordnung des Publikums, der ich weiter nachgehen werde. Hinsichtlich der sozialen Konformität und des Bezugs auf Normen (4) fiel die Auffälligkeit und Bedeutsamkeit bestimmter Gesten auf, die von Wicht unter anderem durch das Stilmittel des Overacting sowie das Herunterspielen anderer Akte erzielt wurde. Der generelle

145 Vgl. Sabisch 2018, S. 67 ff., bes. S. 74 f., S. 79.

146 Vgl. Moser 2005.

147 Vgl. Moser 2005.

Eindruck, den die Darstellungen machen, (5) ist sehr davon geprägt, dass nur einer etwas tut und die anderen dieser Darbietung lange weitgehend still zuschauen und zuhören. Zum Standpunkt der Aufnahme (6) lässt sich sagen, dass der Aufnahmewinkel der in dokumentarischer Absicht und durch eine geübte Kameraperson erstellten Aufnahme etwas unter der Augenhöhe des Publikums liegt, wodurch er den Performer in seiner Position im Bildvordergrund noch akzentuiert, was dessen Herausgehobenheit (1) unterstreicht und auch der von diesem performten aktiven Position entspricht.

Einige dieser grundlegenden Beobachtungen mögen in die hier im Folgenden unternommene Lesung der Szene eingeflossen sein. Sich verändernde Anordnungen sind ein – sichtbarer – Teil des Publikumsprozesses und tragen, weil sie nicht nur von derjenigen, die das Still im Nachhinein betrachtet, sondern auch von den Anwesenden in der Situation wahrgenommen werden, zu diesem Prozess wiederum auch bei.

4.3 Beschreibung und Analyse von Aspekten der Ausrichtung in ‚Saft‘

Schritt für Schritt gehe ich im Folgenden der Ausrichtung anhand der vier Bildpaare aus der Videodokumentation nach. Die Untersuchung nimmt besonders die Zuschauer:innen in den Blick, die gegen den grell gekleideten Performer im Vordergrund als eine dunkle und kompakte Masse von Körpern erscheinen, die zugleich aber auch bewegt und vielgestaltig ist, und setzt sie ins Verhältnis zum jeweiligen Geschehen. Die Strukturiertheit der kollektiven ästhetischen Situation erhöht sich gegenüber der verteilten Situation im ‚Fest‘ merklich, und die Teilnehmenden werden nun füreinander in ihrer Rolle – und den Arten, in denen sie diese ausfüllen – sichtbar. Zwischen Performer und Publikum entsteht eine Aushandlung, in der es um das Gewinnen von Aufmerksamkeit auf der einen Seite und das Zugestehen von Aufmerksamkeit auf der anderen Seite geht. Der Publikumsprozess, den ich zu rekonstruieren versuche, erzählt insofern auch davon, inwiefern die individuellen Subjekte bereit sind, sich involvieren und sich treffen zu lassen. Die Szene ‚Saft‘ wird zur Situation der Publikumsbildung.

Der Bildausschnitt bleibt über die ganze Sequenz hindurch derselbe, er zeigt den Performer am rechten Bildrand wie auch einige der Anwesenden hinter ihm. Das Publikum verteilt sich in diesem Ausschnitt auf einer Linie, als sei es gegenüber der Kamera aufgereiht. Tatsächlich zeigt diese Einstellung kaum die Hälfte eines großen Kreisbogens um den Performer herum, den die Umstehenden bilden. Durch die Position der Kamera bleiben die Gegenüber der Zuschauenden unsichtbar, weil sie sich hinter der Kamera befinden.

Aufmerksamkeit generieren



Abbildungen 17/18: Publikumsbildung in Bild 1 und 2

Wicht ergreift im ersten Bild gerade das Wort, nach einer längeren Phase, in der alle Anwesenden im Raum verstreut waren und die Aufmerksamkeit nicht allzu sehr auf ihn gerichtet war. Sichtbar ist dementsprechend, dass das Publikum im ersten Bild körperlich noch in verschiedene Richtungen ausgerichtet ist. Manche

wirken unzufrieden, als komme es ihnen nicht gelegen, ihre Gespräche zu unterbrechen, manche sehen abgelenkt aus und andere angespannt, als bereite es ihnen Unbehagen, sich neu zu orientieren. Einige nesteln an sich herum.

Während Wicht zuvor das Motiv des Beieinanderseins aufgerufen hatte, doch selbst nicht im Fokus stand, ist er nun in der Mitte eines Kreises von Anwesenden platziert. Nachdem zuvor für das Publikum nicht viel mehr zu tun war, als herumzustehen und sich miteinander zu unterhalten, ist es nun dabei, sich auf diesen veränderten Fokus einzurichten.

Im zweiten Bild ist zu sehen, dass Wicht noch immer spricht. Er fährt fort, die Geschichte von seiner Wahl zum Ballkönig bei der letzten Prom Night zu erzählen; er beginnt beim Sprechen zu gestikulieren und erzählt immer lebhafter. Wie schon im ersten Bild herrscht im Publikum noch eine gewisse Distanziertheit, aber die Aufmerksamkeit scheint höher zu sein, das Publikum verfolgt gespannt die Erzählung. Die Umstehenden bilden einen Bogen um den Erzähler, und sie blicken ihn an.

Das, was sich zwischen den Bildern ereignet, formuliere ich erstens als „ruhiger Werden“ und zweitens als „einander ähnlicher Werden“. Die Bewegtheit des Gesamtbildes nimmt vom ersten zum zweiten Bild ab: Das An-sich-Herum-nesteln hört auf, die Hände sinken herunter; wo manche noch durchs erste Bild gehen, haben im zweiten Bild alle ihre vorläufige Position eingenommen. Die beiden Zuschauer:innen, die zuerst noch an der rechten Wand lehnten, stellen sich mit in den Kreis. Eine Person, die das erste Bild durchquert, ist im zweiten Bild verschwunden. Eine andere Person dreht dem Performer zuerst ihre Schulter zu und wendet sich ihm dann ganz zu. Mit dem „ruhiger Werden“ ist auch die Beobachtung verbunden, dass bestimmte Gesten wie ein auffällig breiter Stand oder miteinander verschränkte Arme vermehrt auftreten. Im zweiten Bild finden Arme zueinander, sie sinken ab, sie kreuzen sich und die Hand fasst das Handgelenk. Es findet also eine Konsolidierung der Haltungen statt, die Posen der Abwehr zu Posen des Zuhörens werden lässt. Damit werden die Personen sich nun ähnlicher, die Haltungen werden vergleichbarer: viele aufmerksame Mienen und in Wichts Richtung gedrehte Köpfe. Einige stehen gerade und recken die Hälsen, andere nehmen das Kinn zurück: Das zweite Bild ist ein Bild der Aufmerksamkeiten, alle sind Wicht zugewandt, der nun einer homogeneren Gruppe gegenübersteht als zuvor.

Die neue Situation ist dadurch charakterisiert, dass nur eine Person spricht und alle anderen schweigen. Vieles in den Bildern weist darauf hin, dass die Anwesenden – nicht widerstandslos und nicht sofort – dabei sind, sich in ihrer neuen Rolle als Zuhörende einzufinden. Die in den Bildern beschriebene Mischung aus Aufmerksamkeit und angespannter Distanz weist darauf hin, dass es nicht ganz einfach ist, sich auf diese neue Logik einzustellen. Vom ersten zum zweiten Bild wird also langsam eine Art von Ausrichtung sichtbar.

Vom Erzählen zum Verstummen und vom Zuhören zum Hinschauen



Abbildungen 19/20: Publikumsbildung in Bild 3 und Bild 4

Im dritten Bild werden positive Reaktionen auf Wicht und auf die Inhalte der Erzählung sichtbar. Das Publikum zeigt sich aufmerksam und sogar gut unterhalten, manche lachen. Sichtbar wird damit eine Ausrichtung auf die Geschichte – und auf ihren Erzähler –, die einerseits körperlich (Ausrichtung) und kognitiv (Aufmerksamkeit) ist, andererseits ist auch zu vermuten, dass hier eine emotionale

Ausrichtung, eine Öffnung hin zur erzählten Situation entsteht. Die Geschichte ruft muntere und empathische Reaktionen hervor, die unterschiedlicher Art sind. Bei einer Handvoll Personen begleitet ein Lächeln den Bericht, während andere eher versonnen zuhören. Die Mienen sind entspannt und gelockert, die Blicke auf Wicht gerichtet. Im Unterschied zum ersten Bildpaar sehe ich im dritten Bild eine Aufmerksamkeit, die eher durch Verbundenheit als durch Ablehnung charakterisiert ist und die eher gespannt als distanziert ist. Die Angleichung der Mienen an das, was erzählt wird und das erfreulich, sogar erstaunlich ist, deutet darauf hin, dass sich bei manchen eine Form von Empathie, eine Verbindung eingestellt hat. Dem Videomitschnitt ist zu entnehmen, dass Wicht in diesem Moment lebhaft eine anekdotische Geschichte erzählt, und er erzählt von etwas Positivem. Die Erzählung, wie Wicht ganz überraschend zum Ballkönig gewählt worden ist, obwohl er eigentlich nicht gerade der Beliebteste gewesen sei, zieht also die Zuhörenden in ihren Bann. Dass ich mich ausrichte, ist mir in der Situation übrigens nicht aufgefallen; sicher auch, weil sich ganz zu fokussieren in gewissem Sinne ja gerade bedeutet, die Distanz aufzugeben und sich auf etwas anderes einzulassen.

Das vierte Bild steht für den Moment, in dem Wicht abrupt die Flasche Saft anhebt, die er in der Hand hält und deren Deckel er zuvor unbemerkt geöffnet hat, und sich deren Inhalt über den Kopf gießt. Wicht unterbricht sich dadurch in der eigenen Rede an der Stelle, an der er in der Geschichte das Podium betritt und seine Ansprache als Ballkönig beginnt. „Ich gehe also aufs Podium und beginne zu sprechen, und da – ...“ Wicht inszeniert nun einen Bruch und geht von der Narration in eine Aktion über. Bei vielen im Publikum zeigt sich nun eine Heiterkeit, ein Schmunzeln oder auch ein Ausdruck des Erstauntseins. Links im Bild fasst sich ein Zuschauende:r ergriffen an die Brust, als würde er sagen: „Du meine Güte!“; ganz vorne in der Mitte stemmt sich eine andere Person amüsiert, sogar lachend die Hand in die Hüfte, wie um zu sagen: „Das gib’t ja gar nicht!“; hinten recken einige die Köpfe, um besser zu sehen, was vor sich geht.

Zwischen dem dritten und vierten Bild verändert sich viel an der Ausrichtung des Performers, der den Blick hebt und den einen Arm nach oben, den anderen zur Seite streckt. Wicht gießt sich unangekündigt eine Flasche Saft über den Kopf, dies ruft Veränderungen bei der Haltung der Umstehenden hervor, sie bleiben aber weiterhin aufmerksam in Bezug auf das Geschehen. Das Zuhören im dritten Bild wirkt abwartend, alle wollen hören, was als Nächstes kommt, und im vierten Bild wird dieses unverwandte Blicken beibehalten, sicher auch, weil es zu früh ist, um Sinn aus der Szene zu machen. Das Publikum ist berührt, aber unterschiedlich, alle in ihrer je eigenen Art. Es zeigt Reaktionen in dem Moment, in dem die hörbare Erzählung abbricht, es bleibt aufmerksam für den Fortgang dieser Erzählung, die, wenn auch anders als gedacht, weitergeht: Niemand wendet sich ab. Ich halte also fest, dass sich die Ausrichtung des Publikums zwischen den Bildern nicht so grundlegend verändert, wie es das Geschehen vermuten lässt. Das Zuschauen und

die Aufmerksamkeit dauern an. Obgleich die Intervention als Bruch und absurde Wendung der Situation einige überraschte Reaktionen wie Raunen oder Kommentare erzeugt und obgleich manche im hinteren Teil des Raums wieder genauer hinschauen, so entsteht doch nicht gerade ein Tumult. Im Gegenteil blicken alle unverwandt auf den Arm, auf das Rinnsal und auf Wicht. Etwas aufmerksamer als zuvor den sprechenden Performer betrachten sie nun den herunterplatschenden Saft. Die Rolle des Publikums zeigt sich sogar konsolidiert, zuerst mehr als Zuhörende, nun mehr als Zuschauende.¹⁴⁸ Diese ersten Reaktionen sind von einer Art von Versonnenheit durchwoben, als Verstrickung ins akute Geschehen.

Ich beschreibe nun einige Beobachtungen zu dieser neuen Situation. Der Performer hat völlig überraschend einen Bruch vollzogen, denn er geht von der Erzählung (vom Sprechen) in eine Handlung über, in ein Vorzeigen dessen, was passiert ist. Die Dramatik des Moments – als Umschlagpunkt der Geschichte von *Carrie* – ist für die Anwesenden noch kaum evident. Wohl aber schlägt die Verbindung zwischen dem Performer und dem Publikum um: Wicht sendet keine Worte mehr aus und blickt die Gegenüber nicht mehr an, sondern er empfängt die Blicke und hält die Augen geschlossen, während der Saft an ihm hinunterrinnt. Der Performer adressiert im vierten Bild niemanden direkt, er gibt ein Bild ab von einem, der in sich gekehrt und mit der Materialität des Saftes beschäftigt ist. Im dritten und vierten Bild bestehen Anhaltspunkte für eine solide Verbindung zwischen dem Erzähler der Geschichte vom letzten Fest und den Teilnehmenden am neuen Fest. Die Zuhörer:innen sind weiter aufmerksam, sie bleiben auf den Performer und auf das Geschehen ausgerichtet. Sie spüren womöglich in Bezug auf das Gefühl noch dieser erzählten Geschichte nach, die ja gut begonnen hat. Ob die positive Deutung zu halten ist, können sie noch nicht wissen.

Das Halten der Pose

Im fünften und sechsten Bild ist die PET-Flasche leer und Wicht hält inne, die Arme nach oben gereckt, er steht tropfend da wie ein Standbild. Die Veränderung zwischen den beiden Bildern, die ich ausgewählt habe, ist minimal, doch es scheint, dass die Mienen der Zuschauenden zwischen den beiden Bildern etwas ruhiger und heiterer werden. Wicht hält den Arm weiterhin nach oben gereckt, als die Flasche leer ist, und erstarrt in dieser Pose. In die Stille hinein lässt er den Flaschendeckel fallen.

Im Video perlt in dem Moment, den das fünfte Bild zeigt, im Publikum ein Lachen auf, hier und da gibt es ein Klatschen, und in der Tonspur lassen sich sogar vereinzelte Bravo!-Rufe vernehmen. Sichtbar ist, dass viele ein wenig in sich

148 Vgl. zur Unterscheidung von spectators und audience: Allain und Harvie 2014, S. 156.



Abbildungen 21 / 22: Publikumsbildung in Bild 5 und Bild 6

hineinlachen und die beiden Personen, die vorne in der Mitte stehen, sich einander lachend zuwenden und die Szene offensichtlich kommentieren. Insgesamt deutet das alles auf eine gelöste Stimmung hin. Dass das Publikum von *Prom* Applaus spendet und lacht, weist darauf hin, dass sie das, was da für sie aufgeführt wird, als Teil *ihrer* Situation einschätzen. Die erzählte Situation, die erste *Prom Night* – die Vorgängersituation –, ist in Wichts Worten immerhin eine Tragödie gewesen, und sie ist der Grund, dass das jetzige Fest stattfindet, das ihm eine gute Erinnerung machen soll. Das Publikum steuert, obwohl – oder weil – nicht geklärt ist, was das alles soll, bereits auf einen Abschluss zu.

Das Lachen im Video setzt sich fort und ergreift im sechsten Bild mehrere. Dass sich Wicht zuvor mit Saft überschüttet hat, wird als eine Darbietung eingeordnet und zeitigt Applaus. Wer applaudiert, fügt sich in die Logik der Darbietung ein und nimmt die entsprechende Rolle auch an. Im Kommentieren ist das Publikum also voll dabei und schaut mit ungebrochener Aufmerksamkeit zu Wicht. Das Kommentieren stellt eine Distanzierung vom akuten Geschehen dar, doch zugleich ist es auch ein Beitrag zum Geschehen insgesamt, eine Bezugnahme. Es ist interessant, dass das Publikum sich in dieser Szene *als Publikum* betätigt und sich darin wohlfühlt, denn genau hier wäre in Analogie zu *Carrie*, der zu diesem Moment immer noch ungenannten Referenz, die Demütigung anzusiedeln, die die Ballkönigin *Carrie* erleidet, weil auch das Ballpublikum über das Unglück auf der Bühne lacht. Das Publikum macht sich in *Carrie* schuldig durch sein amüsiertes Lachen und dadurch, dass es nicht eingreift. *Carrie* wird durch das Gelächter blamiert und exponiert, es ist ein ähnlicher Bruch mit dem Glücksversprechen wie auch in *Wichts Prom*.

Da die Pose nichts Gutes versprach, ist zu vermuten, dass im Publikum eine Vorahnung bestand, dass ein Bruch vorliege. *Proms* Publikum steht im fünften wie im sechsten Bild ruhig da, beunruhigt wirkt es nicht. Doch eine beginnende Verunsicherung steht im Raum, denn der Performer verharrt besonders, unnatürlich, lange in seiner Pose und die Erzählung bricht dadurch ab. Es ist für sie noch nicht klar, wofür die Intervention steht und was sie zu bedeuten hat. Der Applaus und die Kommentare könnten insofern als ein Versuch gelesen werden, einen Abschluss für die Szene mit der Saftdusche zu finden. Die Möglichkeit, darüber nachzudenken – was ist passiert? wofür steht es? –, wird durch den Applaus und die Bravo!-Rufe abgeschnitten, da durch sie der Moment zu einer Darbietung gemacht wird, zu einer erfreulichen oder lustigen Aktion, die die Beziehung zum Performer und zur Performance nicht verändert: Er führt vor, wir schauen zu; er macht weiter, wir reagieren. Aufführungsanalytischen Ansätzen gemäß, die die Reaktionen des Publikums mit einbeziehen wie Jens Roselt, können Applaus und Zwischenrufe als Reaktionen auf eine Verunsicherung gelesen werden.¹⁴⁹ Und dementsprechend werden übertriebene körperliche Reaktionen wie „Lachen, Kreischen, hektische und suchende Bewegungen“ als Ausdruck von Beunruhigung gelesen.¹⁵⁰ Dieser Befund bestätigt sich auch in meiner Anschauung; auch ich selbst konnte in diesem Moment *Prom* noch nicht deuten. Die Situation war mir unangenehm, weil sie Bedeutsamkeit erzeugte, uns aber durch ihr Timing in der Luft hängen ließ. Daher scheint der Applaus unpassend und voreilig, wie ein hilfloser Versuch, die Dinge zu beschleunigen, die ambivalent im Raum standen, weil sich ein Kippunkt ankündigte, aber die Deutung ausstand. In dem Moment habe ich selbst nicht gelacht, sondern die Luft angehalten.

149 Vgl. Roselt 2015.

150 Westphal 2015, S. 50.

Zweimal Stimme: Ein Schrei der Bestürzung und die Distanznahme durch einen Kommentar



Abbildungen 23/24: Publikumsbildung in Bild 7 und Bild 8

Das siebte Bild in der Reihe dokumentiert einen weiteren Bruch, der die Geschichte erneut verändert und dramatisiert. Wicht hat die Arme gesenkt und beginnt nun einen sich in der Lautstärke steigernden Klagelaut auszustößen, statt weiter zu erzählen und die Geschichte auf eine versöhnliche Weise abzuschließen. Im siebten Bild ist sichtbar, dass ihm jetzt alle wieder in unbewegter Haltung zugewandt sind, einander darin ähnlich, dass ihre Bewegungen mit dem Beginn des Schreis wie eingefroren wirken. Die Mienen zeigen verschiedene Nuancen zwischen

Bestürzung, Ernst, Abwarten und Abwägen, manche grinsen ungläubig. Die Gesichter derjenigen, die vorne stehen, blicken fragend. Im Hintergrund kommt Bewegung auf, und einige auf der Tribüne stehen sogar auf, um zu sehen, was sich vorne ereignet: Diese Personen treten erst jetzt ins Bild, den Moment mit dem Saft haben sie nicht mitbekommen. Jetzt, als der Schrei ertönt, kommen sie in Bewegung. Sie wollen kein Detail verpassen. Im siebten Bild scheint sich bei denen in den vorderen Reihen ein Widerwille dagegen zu manifestieren, dass die Darbietung unterbrochen wurde, oder ein angestregtes Nachdenken darüber, was das soll. Für die in den hinteren Reihen geschieht etwas, das es wert ist, ihre Position zu verändern. Die Stimmung hat sich gewendet, sie ist angespannt. Nun, im siebten Bild, gleichen die Haltungen wieder jenen, über die ich in Bezug auf das zweite Bild geschrieben habe: Es ergibt sich eine – sehr aufmerksame – Haltung, in der eine Distanz zum Geschehen sichtbar wird. Das Zurücknehmen der Bewegungen und der Umstand, dass die Haltungen dadurch etwas Angespanntes, Widerwilliges bekommen, deutet vielleicht auf den unterdrückten Impuls hin, die Veränderung der Situation zu kommentieren, und auf die Unmöglichkeit, sich ihr zu entziehen. Das Ernst-Blicken könnte die Antizipation dessen darstellen, dass etwas gekippt ist und dass es vielleicht tragisch weitergeht, oder auch als Zeichen dafür, dass nach dem aufnehmenden Zuschauen nun die Reflexion wieder in Gang kommt. Und da ist zugleich etwas, das sich dagegen widersetzt, in der Situation zu sein: Es könnte ein Widerwille dagegen sein, affiziert zu werden, eine Widerständigkeit dagegen, überrascht und überfahren zu werden, eine Distanz schaffende Stimmung. Was soll das?, fragen die Mienen.

Demgegenüber ist im achten Bild die Szene bereits zu einem Ende gebracht: Wicht hat die Arme sinken lassen und sich mit dem Rücken zur Kamera gewendet, er macht ein paar Schritte zum Publikum hin. Wicht hat gerade die Szene selbst kommentiert und dabei das Rätsel scheinbar aufgehoben, sowohl in Bezug auf den Zeitpunkt (vergangen) als auch die Einordnung (unproblematisch) betreffend. „Das war echt ein Mega-Witz. Na gut, man ist halt jung! Wir waren jung!“ Dieses letzte Bild zeigt den Moment, nachdem die Relativierung geäußert worden ist. Es entsteht bereits Lachen, Lächeln und Bewegung im Publikum. Einige Personen wenden sich zur Seite, alle haben sich bewegt, manche zeigen erleichterte Reaktionen. Im Abgehen in Richtung des Laptops, an dem er die Musik wieder startet, wird Wicht noch rufen: „Die Party geht weiter!“ Das Publikum wendet sich im achten Bild wieder vom Erzähler ab und beginnt sich in Richtung einer Situation zu formieren, die der Situation zuvor ähnelt: Sie wenden sich ihrer vorigen Kleingruppe zu. Mit dieser Rückwendung zueinander ist ein Wiederherstellen der sozialen Kontakte und vielleicht das Wiederaufnehmen von Gesprächen verbunden, die durch Wichts Erzählung unterbrochen waren, und damit schließt sich ein Kreis. Dass Wicht die Ausrichtung auf sich beendet, zieht eine erneuerte Ausrichtung der Teilnehmer:innen aufeinander nach sich.

Entwicklung der Ausrichtung in der Szene ‚Saft‘



Abbildungen 25/26: Die Szene ‚Saft‘ zu Beginn und am Ende: Bild 1 und 8 im Vergleich

Die ganze Szene ‚Saft‘ lässt sich als kollektive ästhetische Situation im Miniaturformat begreifen, und sie hat durch das gemeinsam Erlebte die geteilte Ausrichtung auf die Situation verstärkt. Was zwischen dem Beginn und dem Ende der Szene vor sich gegangen ist, hier repräsentiert durch das erste und das letzte der

acht Bilder, zeitigt einige Unterschiede. Die Umstehenden bilden bereits anfangs einen Kreisbogen um Wicht und geben ihm eine Bühne. Im Verlauf der Szene richten sie sich dann gemeinsam, doch nicht widerspruchsfrei, auf diesen Akteur und damit auch aufeinander aus. Durch die insgesamt widersprüchliche und komplexe Situation entsteht gegenüber dem Beginn eine neue Art von Aufmerksamkeit im Raum. Das letzte Bild wirkt so, als ob die Atmosphäre eine mehr geteilte, eine stärker übergreifende sei als zu Beginn der Szene.

Als deutlichster Unterschied ist eine größere Bewegtheit zu markieren. Auch eine Unterschiedlichkeit in der Stimmung wird sichtbar: geschlossene Münder zu Beginn, offene und lächelnde Mienen am Ende. Es zeigen sich in beiden Bildern verschiedene Arten der Ablösung oder Wegwendung vom Performer, und zugleich ist auch eine Zugewandtheit wahrnehmbar.

Zuletzt steht also das wieder gelockerte, sich nun an einer anderen Stelle als zuvor befindliche Publikum im Raum. Es ist nicht alles ganz wie zuvor, denn das Publikum scheint zufrieden damit oder erleichtert darüber, eine unangenehme Situation hinter sich gebracht zu haben. Die Haltungen sind gelöst und entspannt, viele lachen vor sich hin. Die Erleichterung darüber, dass das, was Wicht seiner Erzählung beziehungsweise dem von ihm Vorgezeigten nach passiert ist, doch nicht so schlimm gewesen zu sein scheint, erfasst alle, fast als hätten sie es selbst erlebt. Die Beteiligten haben Grund zur Erleichterung, denn sie brauchen nicht weiter zuzuhören, aber auch die Gefahr ist scheinbar gebannt, dass es unangenehm wird oder dass sich die von Wicht in der Einladung zum Fest angekündigten Unfälle manifestieren – dass es also wieder zu etwas kommt, das traumatisierend ist, zu Szenen, die sie nicht kennen können, wegen denen dieses Fest, die Prom Night, jedoch stattfindet. Sie wurden zum Zuhören angehalten und durch die dazu notwendige Ausrichtung der Blicke und Aufmerksamkeit diszipliniert, und sie wurden darüber hinaus etwas ausgesetzt, das sie nicht im Voraus kennen konnten.

Während der Szene hat die Situation, auch durch ihre Taktung, alle Beteiligten erfasst und sie einander angenähert, sie innerlich und äußerlich aneinander angeglichen. Im letzten Bild der Reihe sind alle dabei, sich in verschiedene Richtungen abzdrehen, und doch sind sie mehr Teil eines Ganzen als zuvor. Es deutet einiges in der Beschreibung darauf hin, dass die äußerliche Ausrichtung sich während dieser Schlüsselmomente konsolidiert hat und durch eine innere Haltung ergängt wurde.

4.4 Ergebnisse und Herausforderungen der Analyse

Momente von Ausrichtung: Vereinheitlichung, Widerstände, Angespanntsein, Verunsicherung und Zögern

Es mag wirken, als liege der Analyse eine Lesart von Ausrichtung als ein die Anwesenden vereinheitlichender Vorgang zugrunde. Einerseits stimmt das: Es zeigt sich eine Entwicklung im Publikum, die ich als eine zunehmende Konzentration und Angleichung aneinander ansehe und die in einer Mischung aus inneren und äußeren Momenten entsteht. Der Vergleich zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt des Publikumsprozesses, den ich im letzten Abschnitt dargestellt habe, ist diesbezüglich besonders frappant. Andererseits ist daran wenig Vereinheitlichendes, denn die individuellen Subjekte füllen und erfahren diese Prozesse im Einzelnen je anders. Das Publikum tritt also in Bezug zum Performer (es richtet sich aus), doch es agiert und reagiert auch seinen eigenen Dynamiken folgend (unabsehbar) und ungeplant (unwillkürlich), in sich voneinander unterscheidenden Weisen (individuell) und teilweise auch gemeinsam (kollektiv). Diese Unterschiedlichkeit lässt sich feststellen mit Blick auf Körperhaltung, Mimik und die Veränderungen der Haltung, während die Forschende in Hinblick auf die dahinterliegenden, nicht sichtbaren Gründe und Motivationen auf Spekulation angewiesen ist. Nur unter Zuhilfenahme der eigenen Erinnerung bestätigt sich etwa der Eindruck, dass die Anwesenden zu Beginn überrascht und unwillig sein könnten, weil sie sich im Gespräch unterbrochen fühlen und gezwungen werden, sich anders auszurichten, und dies kann dann im Bild bestätigt werden. Die Anwesenden bilden anfangs eine eher ungeordnete Reihe; manche sind noch halb den jeweiligen Grüppchen zugewandt. Später, am Endpunkt des hier analysierten Prozesses, zeigen sich diese Grüppchen nicht mehr so deutlich, die Anordnung ist nun stärker aufgereiht. Ohne die Erinnerung an die vorhergegangene Szene ‚Fest‘ und die darin entstandene Ausrichtung der Teilnehmenden aufeinander (statt auf den Performer) jedoch wäre eine Deutung der Verteilung im Raum als Symptom für einen anfänglichen Widerwillen und eine entstehende Ausrichtung nicht möglich gewesen.

Es treten Widerstände auf in Form verzögerter und unpassender Reaktionen, und besonders konnte ich durch die von mir vorgenommene Verbalisierung das Verfehlen der Situation in Hinblick auf den Sinn der Geschichte herausarbeiten, die sich im Applaus, im Lachen und im Kommentieren der noch nicht abgeschlossenen Situation zeigt. Diese Aspekte zeitigen wiederum unterschiedliche sichtbare Symptome, sind aber auf einen eigentlich einheitlichen Grund zurückzuführen, nämlich darauf, dass eine Situation der Verunsicherung oder Desorientierung geschaffen wurde.

Des Weiteren lässt sich ein Symptom benennen, in dem sich die Widerstände gegen das Ausgerichtet-Werden und gegen das Sich-Ausrichten zeigen: das Angespanntsein. Viele der Umstehenden weisen zu Beginn eine sichtbar distanziert-angespannte Körperhaltung auf – die Arme vor dem Brustkorb verschränkt, die Hände in den Hosentaschen –, viele Blicke weisen auf den Boden oder sind eher unbestimmt nach vorne gerichtet. Auch wenn die meisten bereits zu Wicht schauen: Es nimmt eine gewisse Zeit in Anspruch, bis alle sich auf die neue Situation eingerichtet haben. Ein Hindernis mag sein, dass die Anwesenden denken, dass ihre aktive Teilhabe, wie banal diese sich auch bei der Teilnahme am ‚Fest‘ äußert, diese *Prom* erst ermöglichen und ausmachen kann, und sie sind motiviert, dazu weiter beizutragen. Durch Wichts Auftreten werden sie plötzlich doch wieder zu Zuschauer:innen, zum Publikum einer Performance-Sequenz, bei der ihnen nur wenig Beteiligung zugestanden wird. Das Publikum – inklusive mir selbst – ist also zugleich einbezogen und ausgeschlossen: Wurden die Anwesenden (zunächst) als Alliierte adressiert, sind sie nun zum bloßen Zuschauen degradiert, machtlos, die Situation zu verändern, und dem Geschehen ausgeliefert. Die Anspannung entlädt sich bei einigen im Lachen über die Saftdusche, bei anderen erst in der Erleichterung zum Schluss.

Es liegt ein Augenmerk der Analyse von Ausrichtung auf der Frage, wie das Zögern und Abwarten zu erklären ist, was es zu bedeuten hat und inwiefern die Zähigkeit der Reaktionen und des Verstehens damit zu tun hat, wie genau diese Ausrichtung zustande kommt. Sicherlich ist auch zu fragen, wie das voreilige Abschließen der Situation als komisch durch das Gelächter – vom Performer hervorgerufen durch die überraschende Wendung und das Halten der Pose (im fünften und sechsten Bild), dem er durch den Schrei (siebtes Bild) widerspricht, es zuletzt aber doch in seinem Kommentar bestätigt (achtes Bild) – damit in Verbindung steht. Soll auch hier der Vereinnahmung durch die Situation entgegen gewirkt werden, geht es um eine Handlungsfähigkeit, um eine Deutungshoheit oder worum sonst? Welche Rolle spielen also Komplikationen und Widerstände bei der Ausrichtung? Was haben sie mit dem (Wieder)Gewinnen von Orientierung zu tun?

Die Widersprüchlichkeit von Ausrichtung: Inhaltliches Fazit der Untersuchung

Was ich Ausrichtung genannt habe und als wichtiges Momentum im Publikumsprozess begreife, umfasst verschiedene und auch widersprüchliche Phänomene. Sie zeigt sich zum einen als Dynamik, die Momente von Konzentration, Bewegung, Zuwendung und Anpassung aneinander beinhaltet, zum anderen über individuelle oder geteilte Reaktionen in einer Situation, die als Widerstände lesbar gemacht werden konnten. Ausrichtung ist als eine raumzeitliche Entwicklung zu lesen: als Prozess und genauer als eine diskontinuierliche Linie, die auch

sprunghafte Anteile haben kann. Ich habe daher nach Momenten der Ausrichtung der Anwesenden gefahndet, die sich in ‚Saft‘ stetig verändert, wenn auch der Bildausschnitt derselbe bleibt, und die körperlich, an Bewegungen und bisweilen nur im Mienenspiel zu sehen ist. Durch sein Sich-Zuwenden schafft das Publikum die Bühne, auf der Wicht in Erscheinung tritt und zu sprechen beginnt. Dieses Sich-Zuwenden lässt sich als ein Gewähren von Aufmerksamkeit lesen. Die Einzelnen wenden sich Wicht körperlich zu und passen ihre Plätze so an, dass sie ihn sehen können. Die zunächst diffuse Gruppe konzentriert sich dabei und gibt einen Raum frei, in dem sich die Geschichte abspielt. Es ist ein Sich-Ausrichten, und dieses differenziert sich in verschiedenen Arten und Qualitäten der Aufmerksamkeit aus, die auf das Geschehende antwortet: etwa in Amüsiertheit, verlegenem Lachen, Schweigen, Peinlichkeit, Überforderung, Abwarten und in anderen Phänomenen mehr, die sich untereinander schnell abwechseln können. In den Blick treten Formen der Zuwendung, doch zeigen die Bilder ebenso verschlossene oder nicht deutbare Mienen, Versonnenheit, Zerstreuung, Wegschauen, Sich-Abwenden, oder auch, wie Einzelne gähnen, ihr Handy bedienen und sich beim Zuschauen auf den Boden kauern. Dies sind Reaktionen darauf, ausgerichtet zu werden.

In der Analyse der Standbilder, die ich aus dem Video generiert habe, hat sich Ausrichtung als ein vielfach gebrochener Prozess gezeigt: als Hinwendung der Teilnehmenden zu Wicht, doch auch als Abwendung von ihm. Sichtbar werden vielfältige Spuren von Ausrichtung wie die Anspannung, die Wechsel der Körperhaltungen, das Kommentieren und die Interaktionen, die nebenher ablaufen – als Reaktionen, die dem Geschehen angemessen scheinen und entsprechen oder es auch verfehlen können; als Zeichen des Sich-Ausrichtens auf den Performer oder des Beibehaltens der Ausrichtung auf die Situation des Festes, in dem dieser auf eine andere Art im Zentrum stand. Kurz: Die Ausrichtung, die ich in und zwischen den Bildern entstehen sehe, ist mannigfaltig und ich habe versucht, diese Vielfalt zu beschreiben.

Dass eine tiefergehende geteilte Ausrichtung entstanden ist, zeigt sich in der Art, wie sich das Abziehen der Aufmerksamkeit gestaltet, als Wicht die Mitte der Szene verlässt. Dieser Moment ermöglicht eine Neuausrichtung auf die Ordnung der Kleingruppen, die zuvor bestanden hat, doch Wicht und das soeben Geschehene sind weiterhin der Gegenstand von deren Unterhaltung; die rasche, sogar frühzeitige Abwendung der Teilnehmer:innen zueinander weist auf ihr Redebedürfnis und insofern auf ihre Verbindung zur Situation insgesamt hin. Die Abwendung der Anwesenden vom Geschehen und die Hinwendung zueinander bedeutet daher nicht, dass die vom Performer initiierte Situation ihnen gleichgültig ist, sie haben sich darauf ausgerichtet und sich ihr zugewandt, und dabei bleibt es auch. Der Performer wendet sich ab, und auch die Zuschauer:innen wenden sich ab, wodurch die alte und bekannte Situation des ‚Festes‘ wiederhergestellt wird: Nur haben die Beisammen-Stehenden jetzt ein gemeinsames Thema, während es

zuvor mutmaßlich eher unterschiedliche Themen waren, die besprochen wurden. Somit ließe sich in der Bewegung des Sich-Abwendens sogar eine Art von Spiegelung oder ein unwillkürliches mimetisches Moment feststellen. Daraus folgt vielleicht ebenso, dass sich voneinander abzuwenden nicht an der Ausrichtung rühren muss, sondern dass die Ausrichtung dabei bestehen bleiben kann.

Die Ausrichtung, wie ich sie zwischen den Bildpaaren gefunden und im Text ausformuliert habe, besteht in einer Bewegung des Sich-Konzentrierens auf die Situation und zieht eine Verfestigung der kollektiven ästhetischen Situation von *Prom* nach sich. Maßgeblich ist auch: Diese Ausrichtung betrifft und erfasst mehrere; sie ist ein *performatives* Phänomen, das das geteilte Geschehen erst herstellt und damit zur Entstehung der kollektiven ästhetischen Situation beiträgt – in *Prom* ist Ausrichtung auf Philippe Wicht / Böse Wicht Zone in ihrer Fragilität die kollektive ästhetische Dynamik, die für die Veränderbarkeit des Geteilten steht. Dass bei Einzelnen Ausrichtungen entstehen, zeigt sich dabei nicht nur an ihrer äußeren Erscheinung und daran, dass sie eine sichtbare Haltung einnehmen, sondern all dies kann auch darauf hindeuten, dass sie sich auch innerlich in der Rolle einrichten (sich ausrichten). Dieses Sich-Einrichten mag sich im Einnehmen einer Pose des Zuhörens wie auch im Ausführen und Ausfüllen der Handlungen Zuhören und Zuschauen zeigen. Doch auch scheinbar widersprüchliches Verhalten wie sich abzuwenden, das Geschehen zu kommentieren und zu bewerten deutet darauf hin, dass eine Person damit beschäftigt ist, eine solche Rolle zu füllen. Ausrichtung kann Distanz beinhalten, sonst wäre sie dasselbe wie Immersion oder Selbstvergessenheit.

Methodische Reflexion der Untersuchung

Ausrichtung ist nicht allein im Sichtbaren zu finden, und sie ist ein widersprüchliches Phänomen, das zu beschreiben herausfordernd ist, wie sich im inhaltlichen Fazit andeutet. Diese Aspekte beeinflussen auch das Vorgehen bei der Analyse und die Interpretation: Ich habe in einem vergleichenden, prozessualen Blick auf die unterschiedlichen Phasen der Szene auf Momente von Ausrichtung geschlossen. An den sichtbaren Darstellungen ließ sich das Erinnernte mit Veränderungen in der Haltung und im Ausdruck und aus motorischen, körperlichen und mimischen Spuren abgleichen. Die Interpretation bleibt vorsichtig und greift nur auf Aspekte zurück, die sich unter Zuhilfenahme der Erinnerung wirklich bestätigen. Zu jedem Bildpaar wurden, wo es möglich war, verschiedene Analyse-Teile verfasst: eine Beschreibung des Sichtbaren in den beiden einzelnen Bildern, die davon zu unterscheidende Ergänzung durch Vorausgesetztes und Wissbares, das, was sich im Vergleich zwischen den beiden Bildern zeigt, sowie eine Charakterisierung der zuletzt entstandenen Situation. Es folgen hier einige Notizen zum

Ansatz der Betrachtung, als methodische Reflexion darüber, wie ich die Bildpaare betrachte und in Text übersetzt habe.

Die Sequenzialität der Sprache erzeuge eine zeitliche Dimension im Text, betonen Stimmen der Visuellen Soziologie, während die Fotografie im Gegensatz dazu räumlich und an den Dingen und ihrer Gleichzeitigkeit orientiert sei.¹⁵¹ Daraus resultiere das Problem, dass es einer beschreibenden Analyse nicht im Entferntesten möglich sei, die vielfältige Gleichzeitigkeit in den Fotografien sprachlich wiederzugeben. Darin jedoch liegt nicht mein Interesse; da ich auf die Differenz zwischen den Bildern abziele, kann ich die Veränderungen markieren, und gewisse gleichbleibende Elemente brauchen nicht immer neu beschrieben zu werden. Sicherlich kann auch ich nicht über die Vielfalt dessen, was die Bilder zeigen, hinwegsehen, doch ich ergänze sie um eine Charakterisierung des jeweiligen Moments und schaffe so eine neue Erzählung.

Die acht ausgewählten Bilder sind in meiner Beschreibung dokumentarisch eingesetzt, darauf bin ich bereits eingegangen. Sie stehen für die Momente, an denen die Analyse einsetzt. Die Bilder sind für mich als Zeug:in der Performance unverzichtbar als Gedankenstütze für den jeweiligen Moment, über den ich schreibe. Für die Leser:in stellen sie ein Hilfsmittel dar, um den Moment in seiner Vielfältigkeit verschiedenster Bewegungen zu überblicken und daran die Argumentation nachvollziehen zu können. Der Einsatz der Bilder ermöglicht es, jene Faktoren aus dem Bild herauszulesen, die zu dem in der Analyse Gesagten passen, aber gleichzeitig bleiben auch Elemente im Bild sichtbar, die von mehr oder anderem handeln.

Mit dem Einsatz der Bilder und ihrer Stellung im Text auf den vorhergehenden Seiten soll nicht nahegelegt werden, dass nur im Sichtbaren die Evidenz liege oder dass Evidenz herzustellen überhaupt ein Ziel ist. Dass Ausrichtung geschieht, betrifft sichtbare und unsichtbare, gesicherte und nur vermutbare Ebenen, die ich in der Analyse als miteinander verknüpfte Faktoren behandelt habe. Somit ist der visuelle Aspekt der Ausrichtung und des Sich-Einrichtens in der Situation (als innere Positionsnahme) in der Analyse nicht vorrangig. Die Gründe dessen jedoch, wieso sich Einzelne ausrichten oder ausrichten lassen, zeigen die Bilder nicht.

Es ist die sprachliche Ebene, auf der ich die entstehenden Bezüge der Anwesenden zueinander und zum Geschehen rekonstruiere, als ein Element, das in der Situation selbst nicht zur Sprache zu bringen ist. Meine Erzählung stellt einen Versuch dar, verschiedene sinnbildende Ebenen dessen, was passiert ist, in das Beispiel mit hineinzuschreiben. Und doch ist es zuletzt unvermeidbar, dass ich aufgreife, was in den Bildern zu sehen ist.¹⁵²

151 Vgl. Moser 2005, S. 13.

152 In Hinblick auf Bildkomposition, Verteilung und Anordnung der Teilnehmenden flossen soziologische Aspekte (Interaktion) wie auch kunstwissenschaftliche Aspekte (Bildqualitäten und Bildelemente) ein.

Das Bildliche und die Erinnerung sind nicht die alleinigen Grundlagen der Analyse, und sie können das auch nicht sein, denn ‚Saft‘ entwickelt sich als eine Szene, die maßgeblich davon lebt, dass eine mündliche Narration vorgetragen wird und in einen körperlichen Akt übergeht und dass die im Raum verteilten Anwesenden dies in ihrer eigenen Körperlichkeit und Zeitlichkeit beantworten. Die Analyse hat die multiple Medialität einer Performance-Situation einzubeziehen. Nur das Video macht hörbar, dass die Narration den Tonfall einer Anekdote annimmt. Nur das Video kann die verschiedenen Lautäußerungen und ihre Verteilung in der Raumzeit von ‚Saft‘ wiedergeben, die sich zwischen Publikumsbildung und Performer entwickeln: das plötzliche Verstummen etwa, oder das angeregte Stimmengewirr. Die bedeutungsvolle und wirkungsvolle Art, in der der Performer zuerst spricht, dann schweigt, die Pause, die Art, in der er schreit und klagt, und zuletzt der Moment, in dem er wieder das Wort ans Publikum richtet – all dies sind auditive Momente, um die ich die Untersuchung sprachlich ergänze habe.

Ich rekonstruiere dabei ein weiteres Element, das ich in dem Moment, in dem ich Teil der Situation gewesen bin, selbst teilweise nicht bemerken und nicht wissen konnte. Den Anteil der Anderen an der Situation sehe ich erst im Nachhinein klarer. Denn das Publikum entwickelt sich in Wechselwirkung mit dem Fortgang der Performance, und was es tut, wird – im Sinne von Gabrielle Codys *audience proxemics* – im Abgleich mit dem, was die Gegenüber tun, bestärkt und bestätigt. Das Publikum richtet sich in Bezug zueinander, einander sehend und voneinander gesehen, gemeinsam und in gewisser Weise koordiniert, auf die Situation aus. Meinem Eindruck nach reicht das, was die Einzelnen vom Ganzen mitbekommen, für eine gewisse Abstimmung und eine gegenseitige Beeinflussung, und das führt zu Gleichzeitigkeiten und Ähnlichkeiten. All das ist schließlich Teil der Publikumsbildung im vorher dargestellten Sinne, es ist jedoch dem Publikum in der Situation sicherlich nur teilweise präsent. In diesem Moment selbst kann die Zuschauer:in nicht alle Reaktionen der Anderen sehen und nimmt höchstens einige davon aus dem Augenwinkel wahr, sie hört die Anderen sicherlich lachen und kann wohl eine Stimmung wahrnehmen. Was der Einzelnen davon bewusst wird, ist jedenfalls wiederum nur ein Bruchteil des Wahrgenommenen, gerade in einer derart eng getakteten Situation.

Die durch mich aus der Videodokumentation ausgewählten Standbilder dienen einer Nachforschung, die mich selbst mitbetrifft, weil ich als Teilnehmende – noch nicht als Forscher:in – mit dabei war. Ich bin sogar auf einigen Bildern sichtbar, weil der Standort der Kamera meinem Standort in *Prom* gegenüberliegt. Als Teil des geschilderten Ausrichtungsprozesses, daran teilnehmend, werde ich damit zum Gegenstand meiner eigenen Betrachtung: von meiner erinnerten Teilhabe ausgehend wie auch in der durch das Bildmedium in einen Abstand zur Erfahrung gerückten Betrachtung. Wichtige Aspekte des Publikumsprozesses entnehme ich der Videoaufzeichnung und ergänze die Analyse damit um die Erinnerungen, die

das Betrachten der Videoaufzeichnung anstößt. In dem Moment, in dem die kollektive ästhetische Situation stattfand und sich entfaltete, war wenig Zeit, die Umstehenden aktiv und bewusst zu betrachten. Was sie taten, wirkte jedoch auf mein Erleben der Situation und auch auf meine Erinnerung ein. Als Betrachter:in ist mir mutmaßlich ebenso unklar gewesen wie den Anderen, wie es weitergehen wird, was die Brüche bedeuten oder wieso mich das Geschehen ergreift – und auch, dass es überhaupt dabei war, mich zu ergreifen. Die abgedruckten Darstellungen weisen auf die Spuren eventueller Auswirkungen hin. Sie stehen für den gemeinsamen, performten Raum, der von den Einzelnen in gewisser Weise auch seinerseits wieder rezipiert und wahrgenommen wurde. Die kollektive ästhetische Situation der Performance kann über diese erneute Betrachtung des Publikumsprozesses zu einem reflexiven Gegenstand werden.

In dieser nachträglich erweiterten Reflexivität stellen sich Fragen wie: Wieso bin ich eingebunden worden? Worauf habe ich mich ausgerichtet? Wieso habe ich mich eingerichtet?

Anders als in der sozialwissenschaftlichen Forschung oder Visuellen Soziologie, in der das Bild als Forschungsgegenstand und mittel für gesellschaftliche oder kulturelle Sachverhalte dient, dient mir die Videodokumentation zur Erschließung meiner Performance-Erfahrung in einer kollektiven ästhetischen Situation – und diese umfasst nicht alleine meine eigenen Erfahrungen, sondern sie besteht zu einem gewissen Teil aus kollektiven oder geteilten Erfahrungen.

4.5 Theoretische Perspektiven zur Kontextualisierung von Ausrichtung

Die Verbalisierung von Ausrichtung in der Szene ‚Saft‘ trug dazu bei, einige Linien der Performance-Erfahrung und ihrer dynamischen Veränderbarkeit inmitten des Kollektiven nachzuzeichnen. Dadurch konnte auch die Widersprüchlichkeit des Phänomens Ausrichtung konturiert werden. Eine körperliche Haltung einzunehmen heißt auch, innerlich ausgerichtet zu sein und sich innerlich auszurichten, denn beides ist miteinander verwoben. Ebenso ist sich offen zu zeigen bereits eine Art, eine Haltung oder eine Position zur Situation einzunehmen. Die Erfahrung in *Prom*, die wie dargestellt zu Teilen eine kollektive Erfahrung ist, ist von einer jeweils auch individuellen Verunsicherung darüber geprägt, was das zu bedeuten habe, was da passiert. An ‚Saft‘ habe ich gezeigt, wie die Anwesenden die Situation trotz – oder wegen – dieser Verunsicherung annehmen und sie zu der ihren machen, im Sinne einer Publikumbildung. Die dabei entstehenden Bezüglichkeiten haben individuellen Charakter, insofern sich jeweils individuelle Subjekte zum Handeln herausgefordert fühlen, und kollektiven Charakter, insofern sie sich dabei aneinander angleichen und sich immer mehr als Einheit verhalten, ausgerichtet auf die (sich dadurch zuallererst herstellende) kollektive ästhetische Situation.

Nichtsdestotrotz würde die Schlussfolgerung, dass es hierbei um die Entstehung einer gemeinschaftlichen Erfahrungs- und Betrachtungsweise geht, den manipulativen, antagonistischen und spannungsvollen Rahmen, den *Prom* für die Publikumsbildung bietet, verkennen. Es soll hiermit ebenso wenig impliziert werden, dass sich die Anwesenden einer kollektiven ästhetischen Situation ganz einheitlich verhielten oder sich selbst als Kollektiv verstünden. Auf Basis dieser Annahmen bleibt vielmehr die Frage nach den beweglichen Grundlagen von Ausrichtung und Bezüglichkeit als veränderbaren Dynamiken inmitten des Kollektiven dringlich.

Zur Kontextualisierung von Ausrichtung stelle ich im Folgenden zunächst ausgesuchte theoretische Ansätze vor, auf deren Vorarbeit die Herausarbeitung der Publikumsbildung in diesem Sinne allgemein aufbauen kann. Zur weiteren Interpretation greife ich dann auf Momente aus dem theaterästhetischen postdramatischen Diskurs (Hans-Thies Lehmann) und aus dem feministisch-affekttheoretischen Ansatz (Sara Ahmed) zurück. Anhand dieser sich spannungsreich ergänzenden Perspektiven wird erstens herausgearbeitet, inwiefern die Ausrichtung des Subjekts einer ästhetischen Situation im Rahmen einer realen Erschütterung als (moralische) Positionsnahme zu verstehen ist, und zweitens wird das kulturell Geteilte der Ausrichtung – durch Ahmeds Konzept des *being in line* – in seinem Stellenwert für individuelle und kollektive Subjekte akzentuiert.

Verbindendes und Verunsichertes: Ansätze zur Gruppenbildung

Eine Interpretation der vor- und unbewussten Erklärungen, was zur Verstrickung in den Prozess einer Publikumsbildung führt, kann sich auf einige bestehende theoretische Ansätze stützen. In verschiedenen Zusammenhängen wurde über Phänomene wie Identitätsbildungen und das Einsinken in kollektive Entitäten nachgedacht, teilweise wird darin sogar der Bezug zu Aufführungen und Performern hergestellt. Lohnend ist der Blick auf Überlegungen von Forschungsgebieten wie Gruppendynamik und Sozialphilosophie sowie die bereits genannten Audience Studies. Wenn auch in diesen Gebieten inzwischen viel zu viel Material besteht, um den Forschungsstand umfänglich wiederzugeben, soll im Folgenden doch eine Auswahl interpretatorischer Ansätze vorgestellt werden, die für die Reflexion der Publikumsbildung in *Prom* heuristisch relevant gewesen ist. Da hierbei Performance als soziale und ästhetische Situation im Vordergrund steht, die individuelle und kollektive Subjekte betrifft, kommt der psychoanalytische Ansatz mehrfach vor.

In der Arbeit des Psychoanalytikers Wilfred Bion, eines Schülers von Melanie Klein, werden gerade ambivalente und offen gehaltene Ausgangslagen als produktiver Ausgangspunkt für Gruppenbildungen verstanden und untersucht. Die Grundstimmung der Verunsicherung in *Prom* steht der Entstehung gemeinsamer

Ausrichtungen nicht entgegen, sie ist ganz im Gegenteil ein möglicher Ausgangspunkt – oder ein Motiv – für eine konkrete gemeinsame Dynamik. Bion legt Gruppenbildungen als Basis den Mechanismus der projektiven Identifikation zugrunde, den er von seiner Lehrer:in, der Psychoanalytiker:in Melanie Klein, übernimmt.¹⁵³ Bion arbeitete an eigenen Beispielen drei Grundannahmen dazu heraus, wie sich eine therapeutische Gruppe in Bezug auf den Gruppenleiter ausrichtet und konstituiert. Die drei Gruppen nach Bion sind die abhängige Gruppe, die Kampf- und Fluchtgruppe und die Paarbildungsgruppe.¹⁵⁴ Die erste und zweite Gruppe hängen eng mit dem als Zentrum betrachteten Einzelnen oder Gruppenleiter zusammen, jedoch aus gegenteiligen Motiven, die dritte macht etwas Eigenes aus der Situation, indem sie sich um ein neues Zentrum – ein Paar – scharf und dieses mit der Definitionsmacht darüber ausstattet, wie es weitergehen wird. Diese Logiken entstehen über Wochen und Monate, verstärkt auch dadurch, dass in der Spannung zwischen der Gruppe und dem Gruppenleiter nach Sinn und Bedeutung des Zusammenseins gesucht wird. Dadurch ergibt sich eine Dynamik, die die Dynamik einer Performance natürlich in ihrer Spezifik und Reichweite hinter sich lässt.

Der eigenständige Beitrag von präsenten oder medialen Kollektiven an Live-Events wurde in den Audience Studies beleuchtet, und es traten dabei konkrete Formen des Teilhabens und Teilnehmens an kollektiven Situationen in den Blick. Dadurch konnten Darbietungen oder Aufführungen als Performance-Situationen unter Beteiligung des Publikums konturiert werden.¹⁵⁵ Die Audience Studies verfolgen hierbei weniger ein Interesse an der Involvierung in bestimmte soziale Zusammenhänge als vielmehr die Frage, was ein Publikum genau tut, wenn es als Publikum mehr oder weniger aktiv zur Situation einer Kulturveranstaltung oder Performance-Aufführung beiträgt („audiencing“), wobei der Erfahrung des kollektiven Moments eine wichtige Rolle zugemessen wird.

Einige produktive Überlegungen zur Herstellung von Verbindungen zwischen individuellen Subjekten, die im gleichen Raum einer ähnlichen Situation unterworfen sind, finden sich bei Jacques Lacan. Wie Lacan in seiner Studie zum Gefangensophisma dargestellt hat, schauen individuelle Subjekte auf das Verhalten der Anderen, um sich zu orientieren und die Desorientierung zu lösen, in die sie die Situation bringt, in der sie beispielsweise ein Rätsel lösen müssen, um freizukommen.¹⁵⁶ Wenngleich es sich in Lacans Beispiel um eine komplexe und artifizielle Anordnung handelt – es geht um strategische Überlegungen, nach denen das Verhalten Anderer Rückschlüsse auf deren Wissen über das jeweilige Individuum zulässt, das es somit schaffen kann, die Aufgabe als Erste:r zu lösen und

153 Vgl. Bion 1974 [1961], S. 108; vgl. a. Klein 1946.

154 Vgl. Bion 1974 [1961], S. 106–112.

155 Vgl. zusef. u. a. Reason und Lindelof 2017.

156 Vgl. Lacan 1980 [1945].

freizukommen –, ist die Analyse brauchbar. Denn darin wird etwas über die Energien auf individueller und intersubjektiver Ebene ausgesagt, und es wird auf den Faktor der Berechnung und die je individuellen Interessen hingewiesen, die dem Sich-Synchronisieren zugrunde liegen können. „Was die Gefangenen verbindet [...], ist [...] nicht emotionaler, sondern symbolischer Natur und [...] entsteht erst in einem Prozess, in dem sich Zeitlichkeit und Intersubjektivität durchdringen“, schreibt Nicolas Langlitz.¹⁵⁷ Bei der Entstehung einer sichtbaren Verbindung spielen, wie sicher auch in *Prom*, antizipatorische Überlegungen eine Rolle.

Ein weiterer Ansatz, um das Wir-Werden in einer kollektiven ästhetischen Situation zu beschreiben, schließt an nicht-essenzialistische Konzepte kollektiver Identitäten in der Sozialphilosophie oder der politischen Theorie an. Eine systematisierende Darstellung solcher Theoreme für die Herausbildung größerer Entitäten und die Motive, sich solchen größeren Entitäten innerlich anzuschließen, bietet die Philosophin Carolin Emcke.¹⁵⁸ Das Anstreben einer gemeinsamen Haltung oder die Annäherung an eine solche Haltung ist als kollektive Identität zu verstehen und stellt eine Art Kitt von Kollektiven dar, lässt sich daraus schließen. Insofern können individuelle Subjekte, die etwas Gemeinsames wollen, glauben oder anstreben, zum Kollektiv-Subjekt werden, auch ohne dass zuvor eine gemeinsame Identität oder eine allzu große Ähnlichkeit bestehen müsste, und auch ohne dass diese Haltung für immer anhalten muss.

Die hier angeführten Erklärungsansätze – für Gruppenbildung in der Gruppendynamik, für Erfahrungsweisen und Publikumspraktiken in den Audience Studies, für strategisch synchronisiertes zeiträumliches Verhalten in der Lacan'schen Psychoanalyse und für kollektive Identitäten in der Sozialphilosophie – stellen Orientierungspunkte dar, um über ein sich synchronisierendes und gemeinsames Verhalten eines sich bildenden Kollektivs in geteilten Umständen, eine Publikumsbildung wie in *Prom*, nachzudenken. Diese Ansätze werden der Performativität der kollektiven *ästhetischen* Situation aber nicht ganz gerecht, insofern deren Selbstreflexivität als ein reflektierter Bezug auf ihre Mittel mit diesen Ansätzen noch nicht ins Bild gerät.

Die psychoanalytischen Ansätze tendieren dazu, eine zentrale Instanz mit projektivem Potenzial ins Zentrum zu stellen: Im *Gefangenensophisma* ist es der Gefängnisdirektor, in Bions therapeutischer Gruppe der Gruppenleiter. Sei es in der Logik von Liebe und Bewunderung wie in Sigmund Freuds thematisch zentraler Schrift *Massenpsychologie und Ich-Analyse*¹⁵⁹, sei es in der Logik einer psychotischen projektiven Identifikation wie bei Bion – mit solchen Ansätzen hängt eine fixe Vorstellung von der Gruppe wie auch vom Performer der kollektiven ästhetischen

157 Langlitz 2002, S. 100.

158 Vgl. Emcke 2000.

159 Vgl. Freud 1921.

Situation zusammen. Auch die psychoanalytische Lesart von Performanceprozessen, die etwa die Theaterwissenschaftlerin Maria Grazia Turri vertritt, stellt Prozesse der Identifizierung in den Dienst der Fokussierung auf den Schauspieler.¹⁶⁰ Turri setzt den Performer in seiner symbolischen Position – mit Bion: in seiner Alpha-Funktion – zentral und kann so Licht in die Bezugnahme der Anwesenden auf diese nun ja auch *soziale* Rolle bringen. Doch weniger wird dies der Performance selbst und deren spezifischer Verbindung von *Was* und *Wie* gerecht. Damit lässt sich ein grundlegendes Kräfteverhältnis beschreiben, das nicht übersehen werden sollte, und doch läuft der Ansatz Gefahr, die Wandelbarkeit und Flüchtigkeit der Dynamiken kollektiver ästhetischer Situationen zu verfehlen, indem er einen psychischen Mechanismus betont. Zudem würde ich mich dagegen verwehren, dass Ansätze benutzt werden, in denen die einzelnen Bezüglichkeiten in einer Art Addition zum Kollektiv zusammengerechnet werden.¹⁶¹ Es geht mir als Forscher:in darum, Publikumbildung zu beschreiben und zu verstehen, ohne für die Interpretation auf das Tun und Lassen des Einen, als Akteur, oder auf Vorgänge projektiver Identifikation, die sich auf ihn richten, angewiesen zu sein; auch Binaritäten und Aufteilungen wie die zwischen Performer und Publikum, aktiv und passiv, wissend (kalkulierend) und nicht wissend (erlebend) etc., vorauszusetzen und sie damit festzuschreiben und maßgeblich für die Interpretation zu machen, ist nicht der Weg, der dem heutigen Status quo der Theoriebildung entspricht. Sie überschreiben andere, feinere Beobachtungen und Differenzierungen, die Bildung in Performance, soweit sie bisher konturiert werden konnte, doch so sehr ausmachen.

Akzentuieren wir demgegenüber die auftretenden Verbindungsstellen von Individuellem und Kollektivem *im Ästhetischen* und fragen wir, wie sie sich beschreiben lassen. Dass die Einzelnen sich offen zeigen für Ausrichtung, ermöglicht erst die kollektive ästhetische Situation mit ihren Erfahrungs- und Handlungskomponenten. Damit bringt dann, so meine These, die Positionsnahme der Anwesenden und ihre Gebundenheit als individuelle Subjekte – als ästhetische, soziale und verantwortliche Subjekte – schließlich die kollektive ästhetische Situation hervor. Diese Positionsnahme ermöglicht die Publikumbildung im Sinne eines Verhaltens und Fühlens als Publikum, doch die je eigene Gebundenheit der Subjekte weist größere Unterschiedlichkeiten auf und ergibt eine vielgestaltige Publikumbildung im Plural. Wie aber kommt es, dass sich dieses Subjekt in einen verantwortlichen Bezug zur Situation stellt, dass es sich also offen für die kollektive Verstrickung zeigt?

Eine valable Herangehensweise zur Beantwortung dieser Frage müsste die Reflexivität wie auch die Opazität des einzelnen ästhetischen Individuums voraussetzen und ausgehend davon die *Medien* oder Mittel in den Blick nehmen, die

160 Vgl. Turri 2017.

161 Der Vorbehalt gilt ähnlich für die Audience Studies, vgl. Reason und Lindelof 2017.

die Bewegtheit oder Bewegung und die Gebundenheit oder Bindungsfähigkeit in kollektiven ästhetischen Situationen befördern. Es wird dabei weiter vorrangig sein, den in *Prom* aufgetretenen paradoxen Grund des Geteilten – die Desorientierung, die zu Ausrichtung und Angleichung führt – zu erhellen. Inwiefern kann sich durch Verunsicherung eine Publikumsbildung ereignen, durch die aus einer losen Gruppe Anwesender, in aller Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit, etwas Neues wird? Wie kommt es, dass sich eine solche Publikumsbildung ereignet? Wie lässt sich die Erfahrung dessen so interpretieren, reflektieren und beschreiben, dass identitäre und binäre Festschreibungen in ähnlicher Art durchkreuzt werden, wie es die kollektive ästhetische Situation tut?¹⁶²

Das Zögern an drei Übergängen in ‚Saft‘

Kommen wir zur Konkretisierung der Publikumsbildung in ihrer Vielfältigkeit auf das Beispiel zurück. Ich gehe dieser Frage anhand der Beobachtung nach, dass sich in dem Beharren auf der positiven Deutung der Wunsch äußert, dass die Situation gut enden solle. Die Szene ‚Saft‘ unterliegt einer sprunghaften Dynamik durch die abrupten Übergänge zwischen verschiedenartigen Momenten, dies wurde bereits herausgearbeitet, doch sie generiert dabei auch ein Zögern, einen Widerstand. Interessant dabei sind drei Übergänge in ‚Saft‘: der Abbruch der erzählten Geschichte durch den Saftguss (Bild 4), der Schrei (Bild 7) und Wichts Kommentierung dessen als „Mega-Witz“ (Bild 8). Das Publikum von *Prom* richtet sich über die Brüche hinweg auf diese unklare Geschichte aus, mehr noch: Es scheint bei sich eine positive Bedeutung der Geschichte aufrechtzuerhalten, die sich alle Mühe gibt, dieses anfangs – als eine zweite Option neben der Tragödie – eingeführte Bild des glückenden Gemeinsamen zu unterlaufen.

Die Reaktionen auf diese beiden ersten Brüche in ‚Saft‘ – auf den Saftguss und den Schrei – lassen sich als Momente des Zögerns beschreiben, als ein Verharren in der alten Deutung und ein Verfehlen der Situation. Da dies unwillkürlich auftritt, weist es auf eine Unwilligkeit oder Unfähigkeit zu verstehen hin, die ich als Versuch und als ein Bedürfnis interpretiere, an der bestehenden Einschätzung festzuhalten, dass alles in Ordnung kommen werde. Ein solches Einrasten wird in Momenten feststellbar, in denen die Ausgerichteten gemeinsam in ihrer Haltung verharren, obwohl die Situation sich verändert. Die Immobilität der Gruppe mag dazu beitragen, dass eine einmal eingenommene Ausrichtung schwerer wieder verlassen wird, obgleich eine Anpassung und Lageveränderung nötig wird. Dazu kommt noch ein gefühlsmäßiger Aspekt: Die Einschätzung, dass es eine positive Geschichte sei, die sich hier aktualisiert, und jede Wendung darin lustig, stellt

162 Vgl. Pewny, Callens und Coppens 2014; Campbell und Farrier 2015.

einen Angle im Sinne von Sara Ahmed dar – einen Blickwinkel oder Standpunkt, hinter dem ein bestimmtes Gefühl steckt.¹⁶³ Während Ahmed am angegebenen Ort von der Angst (anxiety) spricht, die alles, was uns nahe komme, mit einer negativen Perspektive ausstatten kann, ist es in *Prom* die Angst, dass der Vorgeschmack eines positiven Gefühls vergehe: eine Hoffnung. Daher, nicht aus Schadenfreude, wird die Saftdusche mit Lachen und Applaus quittiert. Als Wicht später in der Szene ‚Angriff‘ ein weiteres Mal ins melodramatische Register wechselt und sich getroffen von etwas zeigt, das er selbst performt, sind die Teilnehmenden zwar auch überrascht – doch sie reagieren deutlich abgeklärter und nehmen unterschiedlich Bezug darauf: belustigt, verwirrt oder genervt. Die Anwesenden spüren weiter einer anderen Geschichte nach, die gut begonnen hat und die sie gut enden lassen wollen. Dafür spricht auch, dass die Gruppe Wicht bei der Relativierung der Situation ‚Saft‘ ohne zu zögern folgt. Durch Wichts Behauptung „Das war ein Mega-Witz!“ (Bild 8) stellt sich die vorherige Situation beinahe unverändert wieder her. Der Performer nimmt seine bekannte Erzählerposition ein und bedeutet dem Publikum, ihm in seiner Einordnung der Situation (erheiternd, vergangen, nicht schlimm) zu folgen. Diese Szene steht damit für die Herstellung einer emotionalen Verbindung zum gut und glücklich Endenden. Mithilfe der beiden bereits angeführten Ansätze, eines theaterästhetischen, postdramatischen, und eines kulturwissenschaftlichen, feministisch-affekttheoretischen Ansatzes, versuche ich nun, die hiermit konkretisierte Positionsnahme des ästhetischen Subjekts, die dazu führt, die Situation zu verkennen, auszudifferenzieren.

Theoretisierung der Verunsicherung aus der Perspektive des postdramatischen Theaters

Im theaterästhetischen Theorem des Postdramatischen, das ich bereits hinzugezogen habe, um den Begriff der Situation herzuleiten, spielen zugespitzte oder unangenehme Situationen und selbstreflexive Arbeitsformen eine Rolle. Das Postdramatische versteht sich gemäß Lehmann einerseits als „analytische Deskription“¹⁶⁴ der immer mehr autonom verwendeten Elemente von Theater. Nutzbar ist es als ein Werkzeugkasten der in komplexen und spannungsvollen ästhetischen Situationen wirksamen Elemente¹⁶⁵ und stellt so gemäß Primavesi und Schmitt eine „Arbeitsformel“ dar.¹⁶⁶ Als Ästhetik interessiert sich das Postdramatische andererseits dafür, ästhetische Verunsicherung zu theoretisieren. Die These, dass es

163 Vgl. Ahmed 2010a, S. 36.

164 Lehmann 2005, S. 3.

165 Vgl. Lehmann 2005, S. 3.

166 Primavesi und Schmitt 2004, S. 8.

hierbei um eine „Erschütterung der ästhetischen Distanz“ gehe, beschreibt eine Ebenenverschiebung, die durch die Widersprüchlichkeit der verwendeten Referenzsysteme zustande kommt, wodurch gerade das Reale als eine existenzielle Dimension des Wirkens von Performances gefasst wird. Daher kann schließlich auch der Körper der Anwesenden „signifikante[s] Material“ sein.¹⁶⁷ Die Qualitäten einer ästhetischen Situation in der postdramatischen Ästhetik können, schlägt Lehmann vor, als Einbruch des Realen (und) mit den miteinander verschränkten Konzepten Ereignis und Situation (auf)gefasst werden.¹⁶⁸ Die Programmatik zwischen Kunst und Theater soll, das war bereits Thema, gemäß Lehmann ein Theater beschreiben, das „nicht einfach spektatorisch ist, sondern soziale Situation“.¹⁶⁹ Lehmann verknüpft die „Umwendung des Kunstaktes auf den Betrachter“¹⁷⁰ mit der existenzialistischen Philosophie „als einer ungesicherten Sphäre der zugleich möglichen und aufgezwungenen Wahl und der virtuoson Transformierbarkeit der Situation“.¹⁷¹ Der existenzialistische Bezug bietet erst die Möglichkeit, die Situation unter dem Attribut der Verunsicherung als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse zu lesen.

Das Theater des Realen folge einer „Ästhetik der Ununterscheidbarkeit“, die verwischt und verunklärt, als was eine Handlung oder ein Moment aufgefasst werden solle.¹⁷² Etwas, das überraschend oder unpassend auftritt, wie etwa eine besonders lange Sprechpause, könne der Ebene des Realen zugehören wie „zufällige Patzer“ oder könne auch zur Ebene der Inszenierung gehören.¹⁷³ Insbesondere Inszenierungsweisen, die „deutlicher inszenierte“ und „pragmatisch notwendige“ Vorgänge als gleichberechtigt hinstellen, wie das Zerschlagen eines Gegenstandes und das Wegputzen der dabei entstandenen Scherben,¹⁷⁴ gehören dazu, oder die Rauchpause der Schauspieler:innen auf der Bühne, während der diese ihrerseits die Zuschauenden ansehen.¹⁷⁵ Solche Momente erzeugten „Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat“.¹⁷⁶ Dies wirkt sich auf die Wahrnehmungsweisen aus und zielt – im Sinne einer avantgardistischen Strategie, im modernistischen Sinne also – sogar darauf ab, die Wahrneh-

167 Lehmann 1999, S. 178. Lehmann unterstellt in gewissem Maße die Eigenlogik, die Materialität und Affektivität sowie die kulturelle und soziale Ebene von Körperlichkeit, führt dies aber nicht in Länge aus.

168 Vgl. für die folgenden Ausführungen bes.: Lehmann 1999, S. 170–184.

169 Lehmann 1999, S. 182.

170 Lehmann 1999, S. 182.

171 Lehmann 1999, S. 181.

172 Vgl. Lehmann 1999, S. 171.

173 Lehmann 1999, S. 171.

174 Vgl. Lehmann 1999, S. 171 f.

175 Lehmann 1999, S. 171.

176 Lehmann 1999, S. 173, Hervorhebung im Original.

mungsweise der Subjekte im Theater zu erschüttern und sie ihnen bewusst zu machen.¹⁷⁷ Entscheidend sei der Modus, in dem der Bezug auf Realität eingesetzt wird: Theater des Realen sei nicht dasselbe wie eine reflexive Hinwendung auf oder das Nachdenken über Welt wie in der Romantik. Der Bezug auf die Realitäten außerhalb des Theaters sei vielmehr als Gestaltungsmittel – ästhetisch – verwendet.¹⁷⁸ Die Ambiguität lässt die banalen und überspitzten, die authentischen und inszenierten Elemente dieses Theaters in Erscheinung treten, die mit ihrem Schillern die Interpretationen verändern. Triviales und Banales wie sich zu verausgaben, enttäuscht zu sein oder Spaß zu haben, all das, was die persönlich erscheinenden Aspekte einer Performer-Figur wie Wicht oder der Tänzer:innen von She She Pop charakterisiert, kann Gegenstand dieser ungesicherten Sphäre sein.¹⁷⁹ Dabei kennzeichne „[N]icht das Vorkommen von Realem, sondern seine *selbstreflexive* Verwendung“ diese Ästhetik.¹⁸⁰ Mir erscheint signifikant, dass damit eine Ebene von Bedeutung angesprochen ist, die die kollektive ästhetische Situation spannungsvoll ver(un)eindeutigt und die über die Situation hinausgeht, statt nur auf Mehrdeutigkeit abzielen.¹⁸¹

Eine solche ver(un)eindeutigte Situation gewinnt dann neben existenziell-ästhetischen Erwägungen, die Lehmann hervorhebt, auch auf sozialem Wege ihre Wirksamkeit, wie ich für die kollektive ästhetische Situation *Prom* gezeigt habe. Die unbeantwortbare Frage *Gespielt oder echt?* betrifft auch interpersonelle Praktiken, wie sie in *Prom* benutzt werden: die Anrufung, die Adressierung und den Einbezug der Anwesenden, sie anzuerkennen und ebenso, sie zu ignorieren oder zu bedrohen. Lehmanns Definition von Situationen als ungesicherte Sphäre ist gültig, es gilt aber, sie zu ergänzen, weil die Arten, in denen sich Situationen herstellen, eben auch existenziell sozial sind und weil sich ihre Sprengkraft ebenso aus den Prägungen und Normen des Zwischenmenschlichen und nicht nur im Thematisieren institutioneller (Theater)Normen entwickelt. Wir fragen uns nicht nur, inwiefern etwas gespielt oder echt ist, sondern auch: Wie bin ich gemeint? Was macht es mit mir? Es radikalisiert die Situation, wenn ein Performer die Anwesenden charmant adressiert, dass er sie auf eine gute Stimmung einschwört, und es transformiert sie radikal, wenn er sich von ihnen abwendet. Bezüglichkeiten herzustellen und zu verunsichern, ist ein ebenso wichtiger „Gegenstand der theatralen Gestaltung“¹⁸² im Sinne des genannten Werkzeugkastens wie

177 Vgl. zur Frage, inwiefern postdramatisches Theater ein radikales Avantgardetheater ist: Menke 2004.

178 Vgl. Lehmann 1999, S. 176.

179 Vgl. zu radikaler Reduktion, zum Trivialen und zum Banalen: Lehmann 1999, S. 172.

180 Lehmann 1999, S. 176, Hervorhebung im Original.

181 Vgl. zu *Double Coding* als Mehrdeutigkeit: Cheng und Cody 2016.

182 Lehmann 1999, S. 171.

Provokationen oder Interventionen, die auf institutionalisierte und kanonisierte Performance-Rollen-Erwartungen zugreifen, und um all dies gilt es diese ja historische Definition auch zu ergänzen. Mit einer um Gefühle, soziale Positioniertheit und Subjektivation aktualisierten Ästhetik des Postdramatischen wären wir dann bei einer emphatischen Position angelangt.

Damit komme ich nun auf die ästhetische und moralische Position der Betrachter:in in ihrer Verwirrung durch die ver(un)eindeutigte Situation zu sprechen. Beunruhigt wird die ästhetische Distanz der Betrachter:in, der die Entscheidung schwerfällt, wie die Situation einzuschätzen ist, während ihr diese Entscheidung zugleich abverlangt wird. Wenn ich als Teilnehmer:in einer Situation Gewalt oder Verletzungen beobachte, stellt sich mir mitunter doch die Frage, ob ich moralisch zum Einschreiten verpflichtet bin. Dieser Moment tritt bei der Wendung in *Prom* ein, als Wicht wie geschildert einen mysteriösen Angriff erleidet und performt, bei dem er sich – besessen, durch unsichtbare Mächte angegriffen oder markierend, jedenfalls in interessanter Art – auf dem Boden windet. *Proms* Publikum zeigt sich fasziniert, wenn auch überfordert, distanziert, unbeteiligt, abwesend oder genervt. Ein Grund: Hier bricht etwas Unverständliches in die als gemeinsame erhoffte Situation herein. Lehmanns Beispiele für erschütterte Distanz sind einfacher, die Thesen klarer: Der Zuschauer oder die Zuschauerin sei aufgerufen einzuschreiten, wenn etwas passiert, das zugunsten des Spektakulären mit Schmerz (etwa durch Stromstöße) oder mit dem Tod (etwa von Fröschen oder Fischen) zu tun habe.¹⁸³ Es gelte, führt Lehmann den Gedanken weiter, der auch für *Prom* Bedeutung hat, die Art und Weise der eigenen „strukturellen Beteiligung am Theater“ zu definieren, weil die Art der Situation über die Signifikanz von Handlungen entscheide und weil die Zuschauenden, jede:r Einzelne, ihre Situation selbst definieren müssten.¹⁸⁴

Lehmann unterscheidet hierbei zwischen Beunruhigung und Erschütterung. „Die (wie auch immer beunruhigte) ästhetische Distanz des Zuschauers“ werde zur „erschütterten ästhetischen Distanz“ erst in dem Moment, in dem nicht mehr klar sei, ob die ästhetische oder die moralische Reaktion angebracht sei.¹⁸⁵ Bei Beunruhigung wäre zunächst an die durch Theater erzeugte Ergriffenheit oder Affizierung zu denken, deren Rahmung durch banale und alltägliche Momente verunsichert wird. So wird im Performance-Theater zuerst die ästhetische Distanz verunsichert, was dazu führen kann, die ästhetische Rolle, die Haltung des Zuschauens und vielleicht später auch die persönliche Einstellung zum Zuschauen überhaupt infrage zu stellen. Das wäre der erste Schritt, die Beunruhigung. In einem zweiten Schritt, in dem Moment, in dem der angegriffene Körper oder das

183 Vgl. Lehmann 1999, S. 176.

184 Lehmann 1999, S. 176.

185 Lehmann 1999, S. 178.

prekäre Leben ins Spiel kommen, wird die Beunruhigung mehr und mehr zur Erschütterung. Damit ist dann das Zuschauen selbst, so Lehmann, nicht mehr „sozial und moralisch unproblematisch“.¹⁸⁶ Für die Zuschauer:in stellt sich die Frage: Wer oder was greift ihn an? Was bedeutet all das? Wie bin ich in all das verwickelt? Kann ich weiter zuschauen und in der passiven Rolle bleiben oder müsste ich nicht eingreifen und die Situation verändern? Durch die Mischung zwischen der realen Wucht des Ereignisses und der inszenierten Distanz der Ironie ergibt sich bei den Teilhabenden ein Deutungsspielraum und eine Verunsicherung in Bezug auf die Intentionen derer, die die Performance machen, und auf den eigenen Spielraum und den eigenen Anteil daran. Dazu kommt noch, dass ein intersubjektiver Abgleich der verschiedenen Einschätzungen in einer Performance-Situation wie *Prom* nicht direkt möglich ist oder zumindest erschwert wird.

Wie das postdramatische Theater, so beinhaltet auch Wichts Performance widersprüchliche Referenzen. Jenes greift zurück auf Anleihen von Brecht in Hinblick auf eine Rezeptionshaltung der Reflexion und der Distanznahme sowie den daraus zu erzielenden Erkenntnisgewinn, und ebenso nimmt es Anleihen bei dem Modell, das als im Widerstreit damit stehend betrachtet wird. Die Elemente von magischer Anziehungskraft und Distanzverlust werden Antonin Artaud und seinem „Theater der Grausamkeit“ zugeschrieben.¹⁸⁷ Der bereits zitierte Christoph Menke bemerkt, dass die „Radikalisierung der Selbstreflexion“ mehr in der Tradition der Avantgarde stehe, auch wenn darin Elemente des Einnehmenden und Übergreifenden enthalten seien, die sich nicht als aufklärerisch im Sinne der Avantgarde begriffen.¹⁸⁸ Das Nebeneinander der heterogenen Elemente erklärt sich für Menke auf struktureller Ebene. Der Begriff postdramatisch verweise, ähnlich wie andere Komposita mit ‚post‘, nicht alleine auf ein Danach, sondern er sei „zugleich anti- und metadramatisch“.¹⁸⁹ Die Vorstellung des avantgardistischen Theaterdiskurses bestehe ja darin, dass durch die Offenlegung der Mechanismen eines sich institutionell verstehenden Theaters eine Unterbrechung der automatisierten Wahrnehmung herbeiführbar sei und dass dies eine Distanz zum Geschehen in der ästhetischen Situation herstelle. Ähnliches gilt für den kritischen Kunstdiskurs, den ich bereits bei der Frage des Bedeutungshofes des Begriffs Situation herangezogen habe, insofern er sich sowohl in seinem Bezug auf Institutionen des künstlerischen Feldes wie auch auf den Alltag positioniert. Das heißt, dass Performances wie *Prom* die Zuschauer:in dazu bringen, die eigene beunruhigte oder erschütterte Sicherheit wahrzunehmen und auf dieser Basis eine eigene Position zu finden. Wichts Performances verwischen ihre Ziele und Spuren, und es ist gar nicht unterscheidbar

186 Lehmann 2005, S. 177.

187 Vgl. zu dieser Gegenüberstellung u. a.: Rancière 2005; Wood 2007.

188 Menke 2004, S. 32, 27 f.

189 Menke 2004, S. 34.

und vielleicht nicht maßgeblich, ob sie auch (oder noch) im aufklärerischen Sinne arbeiten oder nur manipulativ; ob sie erschrecken oder erfreuen; und wie weit sie dabei gehen. Authentizität, Übertreibung, Überwältigung, Verfremdung, Melodrama und Enttäuschung: Solche Unvereinbarkeiten treten hier auf.¹⁹⁰ Die Reflexivität des einzelnen ästhetischen Subjekts wird dadurch herausgefordert, dass es einem psychotischen Performer-Subjekt gegenübersteht, das das Eine sagt und das Andere tut. Zu ergänzen ist diese Böse-Wicht-Ästhetik um einige Elemente, auf die bisher weniger eingegangen wurde, weil sie der sympathischen und spielerischen Seite von Wichts Performances zuzurechnen sind und weniger nachhaltig erschüttern, sondern gefallen und womöglich auch dadurch nachhaltig binden können, wie die Freude am Zitieren, an Referenzen und kulturellen Praktiken, die Freude an der Andeutung, der Anspielung, an Vermischung und Ironisierung – so wie die Mächtigkeit von gemeinsamen Erwartungen und Gefühlen.

Theoretisierung der Situation des Miteinanders aus kulturwissenschaftlicher und feministisch-affekttheoretischer Perspektive (Ahmed)

Die Anwesenden, die sich in unterschiedlicher und doch vergleichbarer Weise auf das Geschehen ausrichten, ermöglichen es erst, dass sich eine Art von Verstetigung dieser sprunghaften und im jeweiligen Moment mitunter absurd scheinenden Performance *Prom* herstellt. Ich möchte daher dem, was sich in *Prom* als eine Situation des Miteinanders akzentuiert, mit einer Perspektive begegnen, die der entstehenden geteilten Ausrichtung als kollektiv wirkendem Moment kritisch nachzuspüren vermag. Dies tue ich unter Zuhilfenahme der feministisch-affekttheoretischen Perspektive, die hier exemplarisch durch Theoreme der australisch-britischen Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed vertreten wird, weil Ahmed in ihrer Thematisierung von Gefühls- und Wahrnehmungsweisen heutiger Subjekte und Kulturen besonders anschlussfähig die sinnliche und die politische Ebene verknüpft.¹⁹¹

Inwiefern und wie wir auf Andere und auf soziale Situationen überhaupt ausgerichtet werden können, hängt Ahmed zufolge nicht zuletzt von den kulturell hergestellten und vermittelten (Aus)Richtungen ab – von den Arten und Weisen des Ausgerichtetseins –, die Ahmed aus queer-phänomenologischer Perspektive untersucht hat.¹⁹²

190 Vgl. das Konzept der Metamoderne als mögliche Referenz solcher unvereinbarer Gleichzeitigkeiten: van den Akker und Vermeulen 2015.

191 Vgl. Ahmed 2004; vgl. a. Bal 2006; Gregg und Seigworth 2010; Baier, Binswanger, Häberlein, Nay und Zimmermann 2014.

192 Vgl. Ahmed 2006.

Wieso wir orientiert werden und worauf unsere Orientierungsweisen (engl. orientations) basieren, ist eine Frage, der Sara Ahmed 2006 in ihrer aus kritisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive geschriebenen Monografie *Queer Phenomenology* in Hinblick auf Körper nachgeht.¹⁹³ Orientierung lässt sich mit Ahmed als die Art definieren, in der Körper, Raum und das Soziale miteinander verbunden sind, „orientation for me is how the bodily, the spatial, and the social are entangled.“¹⁹⁴ Körper tendierten gemäß Ahmed zum Erreichbaren: zu dem, was innerhalb des körperlichen Horizontes verfügbar sei, und sie nähmen in ihrem Bezug darauf ihre Form an: „Bodies take shape through tending towards objects that are reachable, that are available within the bodily horizon.“¹⁹⁵ Dieser Horizont des Erreichbaren ist in keinster Weise als das natürliche Maß der Dinge und der Verbindungen zu den Objekten zu begreifen, und dahinter liegt keine essenzialistische Vorstellung von Körperlichkeit. Die Hinwendung zu bestimmten Anderen sei nicht einfach so vorhanden, vielmehr kulturell organisiert, und Orientierungen seien „as organized rather than casual“ zu begreifen.¹⁹⁶ Orientierungen beruhten auf dem, was kulturell jeweils erreichbar oder verfügbar sei.

Wir würden als Körper, so argumentiert Ahmed aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in bestimmte Richtungen mehr und in andere Richtungen weniger ausgerichtet: „the body gets directed in some ways more than others.“¹⁹⁷ Es gehe daher nicht um eine Lesart von ‚Direction‘ als die Richtung, in die wir uns wenden, sondern von ‚Direction‘ als Ausrichtung und sogar als Ausgerichtetsein.¹⁹⁸ Ahmed stellt als Basis ihrer politisierten Lesart von Orientierung fest, dass es bei dem Konzept nicht um eine Mischung aus Selbst- und Raumwahrnehmung, um einen „sechsten Sinn“ gehe, vielmehr betont sie den Umstand, dass soziale Differenzlinien und Vorannahmen sowie das, „womit man in Kontakt kommt“, die Orientierung, die Körper und die Räume beeinflusse.¹⁹⁹ Das räumlich orientierte Bewusstsein, der sechste Sinn, der mit Selbstwahrnehmung (proprioception) und dem Bewegungssinn (kinesthetics) zu tun habe, werde also, wie Ahmed an zentraler Stelle ausführt, erweitert um verschiedene Arten von Verhältnissen: kulturell nahegelegte Verhältnisse und solche, die als fremd markiert seien. Diese generellen Überlegungen erweitern also phänomenologische Gedanken zur Raumwahrnehmung und zu räumlichen Unterscheidungen um gesellschaftswissenschaftliche, psychologische und psychoanalytische Motive.²⁰⁰

193 Vgl. Ahmed 2006.

194 Ahmed 2006, S. 181, Kursivsetzung im Original.

195 Vgl. Ahmed 2006, S. 2.

196 Ahmed 2006, S. 151.

197 Ahmed 2006, S. 15.

198 Vgl. Ahmed 2006, S. 15.

199 Vgl. Ahmed 2006, S. 15; vgl. a. Ahmed 2004.

200 Vgl. Ahmed 2006, S. 181.

Die raumzeitliche Dimension ist darin durchaus zentral, wenn auch nicht in einem konkreten Sinne, sondern eher in einem fundierenden oder übergreifenden Sinne. Erstens würden Körper orientiert, indem sie Zeit und Raum aufnahmen und sich darin erstreckten und bewegten. „What is offered [...] is a model of how bodies become orientated by how they take up time and space“, schreibt Ahmed.²⁰¹ Eine Orientiertheit oder ein Ausgerichtetsein müsse zweitens immer eine Art von Ausrichtung *auf etwas* darstellen, ist also meines Erachtens kein Attribut eines Individuums, keine fixe Identität, sondern jeweils die Beschreibung einer Bezogenheit, die natürlich auch imaginiert sein kann. Ausrichtung in dieser Art ins Licht zu rücken, betont daher, dass das Selbst sich immer in Relationen und Näheverhältnissen befindet. Ahmed betont auch, die Orientierung *an etwas* oder *zu etwas hin* sei das, was Subjekten im Leben oder der Existenz Halt gebe.²⁰² Die Gründe, dass eine bestimmte Ausrichtung einfacher ist als eine andere, mögen unterschiedlicher Art sein: etwa weil es natürlich erscheint oder weil andere, die einem:r nahestehen, dieselbe Ausrichtung haben.

Die Perspektive der *Queer Phenomenology* im gleichnamigen Buch nimmt, wie der Untertitel *Orientations, Objects, Others* verrät, auch die Objekte und die Anderen der Orientierung in den Blick. Damit ist letztlich eine psychoanalytische Komponente eingrenzbar, da diese Ausrichtungen des Selbst, die Ahmed als Orientierung verhandelt, nahe an der unstillen und dringenden Linie des Begehrens liegen. Ahmed verweist neben der Orientierung auf den Orientalismus, bei den Objekten auf Objektifizierung und in Hinblick auf Andere auf den diskriminierenden Vorgang des Othering (Veränderung).²⁰³ Die Objekte und die Anderen seien als Orientierung herstellende Gegenüber, das eine nah und liebgewonnen, das andere fern oder fremd, diejenigen Instanzen, die als Projektionsflächen herhielten und an denen sich bestimmte Gefühle festmachten.²⁰⁴ Judith Butler, deren Theoreme ich im Weiteren ausführlicher in Hinblick auf Subjektbildung untersuche, hat in der politischen Philosophie über die Raster der Wahrnehmung (frames) geschrieben und hebt hervor, dass diese darüber bestimmen, wer oder was mit Gefühlen belegt werden kann, und dass diese somit Gruppen von Menschen aus bestimmten (nationalen) Diskursen ausschließen.²⁰⁵ Butler spricht hierbei auch über (das Begehren nach) Anerkennung. Die Anerkennbarkeit als Subjekt hänge mit der Intelligibilität zusammen, die einem Subjekt zugeschrieben werde. Butler weist in diesem Zusammenhang vielfach auf die Grenzen des Intelligiblen und damit die Lebbarkeit

201 Ahmed 2006, S. 5.

202 Vgl. Ahmed 2006, S. 1–5.

203 Vgl. Ahmed 2006, S. 8, S. 14, Kap. 3.

204 Vgl. Ahmed 2006, Kap. 1, Kap. 3.

205 Vgl. RK, Butler 2010.

von Identitäten und die Grenzen der Entfaltung hin.²⁰⁶ Anerkennbarkeit stelle mithin, wie Carsten Büniger und Felix Trautmann notieren, die „Bedingung für Affizierbarkeit“²⁰⁷ und für die „Regulation der Intensität von Affekten“²⁰⁸ dar. Gewalt solle „im Bedingungsgefüge von Affekt, Interpretation und Wahrnehmung verhandelt“ werden, und Ähnliches gilt auf der anderen Seite auch für die Affinitäten.²⁰⁹ Diese Aspekte sind auch bei Sara Ahmed mitgemeint und mitgedacht.

In weiteren Studien beleuchtet Sara Ahmed die kollektive Dimension von Ausrichtung und besonders die Rolle von Gefühlen in solchen geteilten Vorgängen. Sara Ahmed benutzt neben dem Terminus *Emotion* auch *Feeling* sowie, weniger zentral, das Buzzword *Affect*.²¹⁰ Ahmed formuliert dabei, anders als andere Theoreme der *Affect Studies*, wie Serhat Karakayalı anmerkt, auch keine besonders starke Unterscheidung zwischen den Begriffen *Affect* (*affect*) und *Feeling* (*feeling* oder *emotion*).²¹¹ Es ist Ahmed meiner Ansicht nach eher daran gelegen, die oft ähnliche Rolle und die oft ähnliche Ausrichtung dieser Mittler oder Agenten zu betonen als daran, eine noch weiter ausdifferenzierte psychologische oder philosophische Klärung und Unterscheidung der Begriffe herbeizuführen, derer es schon viele gibt.²¹² Denn Gefühle spielen bei der Herstellung oder Vermeidung von Ausrichtungen eine Rolle: „Emotions are a matter of how we come into contact with objects and others“²¹³, schreibt Ahmed 2014 im Nachwort der zweiten Auflage des ursprünglich 2004 erschienenen Buches *Cultural Politics of Emotion*. Dem ist hinzuzufügen, dass Gefühle Gefahr laufen, naturalisiert und zum legitimen Grund von Abgrenzungen erklärt zu werden, wenn nicht ihr kulturelles Gemachtsein reflektiert wird.

Eine auf das Eigenleben der Gefühle ausgerichtete Lesart der Brüche etwa in der Szene ‚Saft‘, die ich in der vorhergehenden Analyse unternommen habe, kann die positive Deutung von Momenten beleuchten, die trotz aller Logik positiv belegt und mit Lachen quittiert werden, wie etwa der Saftguss (Abb. 20/Bild 4) und der Schrei (Abb. 23/Bild 7). Sicherlich hat hierbei der Wunsch einen starken Anteil, dass sich ein Glück einstelle, das nicht genauer bestimmt wurde und das als vorweggenommenes Gefühl doch performativ ist. Gesellschaftliche Diskurse und Praxen der Zugehörigkeit und des Ausschlusses entstehen nach Ahmed durch kulturelle Politiken der

206 Vgl. EPI, Butler 2014, S. 184.

207 Vgl. Büniger und Trautmann 2012, S. 402.

208 Vgl. Büniger und Trautmann 2012, S. 403.

209 Vgl. Büniger und Trautmann 2012, S. 400.

210 Vgl. zum *Turn to Affect* und dem von Ahmed präferierten Terminus *Affective Turn* als kritischer Variante: Ahmed 2014, S. 205, S. 230.

211 Vgl. Karakayalı 2014, S. 304: Für einige Intellektuelle, wie etwa Ahmed, sei „ein solcher Unterschied nicht relevant“.

212 Vgl. etwa: Altieri 2003.

213 Ahmed 2014, S. 208.

Gefühle. Ahmed thematisiert, wie sich Gefühle an bestimmte Körper binden und wie bestimmte Körper mit bestimmten Gefühlen belegt werden, „how feelings stick to bodies“.²¹⁴ Die meisten kulturanalytischen Gefühlsanalysen würden, schreibt Ahmed, negative Gefühle wie Scham, Angst und andere mehr betrachten.²¹⁵ Ahmeds lesenswerter Essay „Happy Objects“ von 2010 geht den Logiken nach, in denen sich ein Glücksgefühl (happiness) an naheliegende Objekte als Glücksobjekte (happy objects) haftet.²¹⁶ Dabei betrachtet die Autor:in solche Gefühle und die damit verbundenen Bewertungen als etwas Klebriges. „Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects.“⁴²¹⁷

Was ist unter diesem Blickwinkel zum Beharren des Publikums von *Prom* darauf, dass die Situation glücklich enden solle, zu sagen? Zum Applaus und zu den Bravo-Rufen, als Philippe Wicht sich mit einem Fläschchen Multivitaminsaft übergießt? Sicher ist: Wicht arbeitet durch sein sympathisches Auftreten und sein Spiel daran, mit einem guten, positiven Gefühl belegt zu werden – er macht sich zum Objekt, zum positiv belegten Ziel der Ausrichtung. Der Performer bietet zudem als Person ohne bestimmte Merkmale, als weißer Mann, Schweizer unter Schweizern, eine einfache Projektionsfläche für das Vertrauen und die guten Gefühle, als er das Bekannte, das Banale und Normale verkörpert. Das durch Wicht vorbereitete Gefühl ist wenig klar benannt – „Lasst uns mir eine gute Erinnerung machen!“ – und es erzeugt eine erste affektive Perspektive auf die Situation, die immer wieder aufgerufen wird, obwohl ihr Sinn nicht eindeutig ist.²¹⁸ Das Gute und Positive, mit dessen Hilfe der Performer ein kollektives Selbstverständnis beschwört, hängt ihm auch in dieser Szene durch die Brüche hindurch derart an, dass die Zuschauer:innen sie nicht als Brüche erkennen und deuten können: Es ist klebrig. Zugleich performen sich kurze Momente und an anderen Stellen als dieser durchaus auch längere Momente, in denen der Performer zu changieren beginnt (auch) unheimlich, fremd und anders wirkt. Dieses Changieren führt zu der von mir beschriebenen Desorientierung – es führt aber nicht dazu, dass die Orientierung an ihm als Subjekt/Objekt der kollektiven ästhetischen Situation wirkungslös würde.

Was sich im Bezug auf den Performer und sein Tun als ein temporäres Gleichmachen darstellt, beruht meiner Interpretation nach zum einen auf dem Geschehen, dem alle zugleich und im selben Moment ausgesetzt sind, zum anderen aber

214 Ahmed 2014, S. 216.

215 Vgl. Ahmed 2010a, S. 30.

216 Vgl. Ahmed 2010a, S. 30–41.

217 Vgl. Ahmed 2010a, S. 29.

218 Zum Angle als Grad der Betrachtung oder Betrachtungswinkel, der dadurch gegeben ist, dass etwas mit Glück oder, wie an der zitierten Stelle, mit Angst oder Furcht verbunden ist, vgl. Ahmed 2010a, S. 39.

beruht es auf gemeinsamen Erfahrungen und Hintergründen, die bereits zuvor bestanden haben müssen. Im gemeinsamen Durchleben einer ungesicherten und sich transformierenden Situation treten diese zutage, und sie werden von *Prom* als selbstreflexiver Situation auch vorgeführt. So erscheint das Zuschauen als angemessener Modus der bereits entstandenen Orientierung und zeigt sich unter anderem in der Bereitschaft, sich unterhalten zu lassen. Wicht bietet zwar Anlass dazu, zuzuschauen und zuzuhören, doch die Aufmerksamkeit aller richtet sich nicht nur daher mehr auf den Performer als auf die anderen Gegenüber. „We might say that we are orientated when we are in line“, schreibt Ahmed, und weiter: „We are ‚in line‘ when we face the direction that is already faced by others.“²¹⁹ Objekte, die nicht *in line* lägen, bräuchten wahrnehmende Subjekte gemäß Ahmed gar nicht bewusst auszuschließen oder wegzuschieben, sie seien als unerreichbar markiert, während Objekte, die wir für unkompliziert, normal und angebracht hielten, uns mühelos ausrichten könnten.²²⁰ Ersteres stelle eine „constitution of a field of unreachable objects“ dar.²²¹ Letzteres gilt vermutlich für das Performer-Objekt Philippe Wicht. Individuelle Subjekte gewinnen Halt dadurch, dass sie auf eine vergleichbare Art Relationen zu Anderen und Anderem eingehen; sie gewinnen Halt durch die Ausrichtung als einen kollektiven Akt, der geteilte Verhältnisse schafft – so entstehen kollektive Subjekte.

Sich auf eine kollektive ästhetische Situation auszurichten, bedeutet, mit Sara Ahmed gedacht, geteilte Bezüglichkeiten zu entwickeln, wobei sich individuelle Subjekte an dem ausrichten, was ihnen in der Situation als Objekt, als Andere oder als affektiver Angle jeweils nahegelegt wird. An einer Performance wie meinem Beispiel *Prom* zeigt sich in exemplarischer Weise, wie Relationalität die Teilhabenden an der Situation raumzeitlich anordnet. Ich konnte in dieser Analyse herausarbeiten, wie sich Zuschauende kollektiv – wenn auch nicht ohne Widerstände, Missverstehen und Zögern – anordnen und ausrichten, um Orientierung und Sicherheit (wieder) zu erlangen, respektive, wie sie ihre bereits erlangte Orientierung dabei beibehalten und bestärken.

Die Überlegungen aus der feministischen Affekttheorie, dem *Affective Turn* und von Sara Ahmed als zentraler Position darin erweitern die Lesart von kollektiven ästhetischen Situationen, die ich aus kunstnahen und sozialen Theorien entwickelt habe, ganz maßgeblich. Ausgehend von Ahmeds Fokus, der sich kritisch auf die politische Rolle von Gefühlen richtet, vermindert sich zudem die Gefahr, dass eine unkritische Lesart der entstandenen Zugehörigkeit zur Situation entsteht. Zugleich kommen wir durch die Analyse der Publikumsbildung zu einer letzten Konturierung für die kollektive ästhetische Situation. Im Sinne der *ersten* Lesart

219 Ahmed 2006, S. 15.

220 Vgl. Ahmed 2006, S. 15.

221 Ahmed 2006, S. 15.

von Verunsicherung auf Basis einer postdramatischen Ästhetik (Lehmann) stellen kollektive ästhetische Situationen kognitiv, sinnlich und sozial herausfordernde Umgebungen für Zuschauende dar. Ich ging im Weiteren der Erschütterung der ästhetischen Distanz und der moralischen Forderung nach Positionierung nach, die postdramatische ästhetische Situationen erheben können. Situationen fordern uns im Sinne der *zweiten* und bis zu diesem Punkt weiterentwickelten Lesart auf Basis der Kulturanalyse (Ahmed) vielleicht nun nicht mehr so sehr oder ausschließlich in Hinblick auf ästhetische Konventionen und auf die Grenzen des Ästhetischen heraus. Wie ich unter Zuhilfenahme von Sara Ahmeds queerer Phänomenologie und ihrer Kulturanalyse der Gefühle skizziert habe, bestünde die Herausforderung für die Zuschauer:in nun mehr darin, sich in der kollektiven ästhetischen Situation von Performance als einem Ort der Anpassung anders zu verhalten – sich gegen ihre Stimmung, ihre Ausrichtung und ihre Vorgaben zu stellen und ihre Orientiertheit zu hinterfragen. Damit wäre nun *zuletzt* auch eine Motivation gegeben, zu ergründen, inwieweit Situationen – als verwickelnde Settings, die sich im Alltag und in der Kunst finden könnten – uns in unserer kulturellen und begehrenden oder ablehnenden Positioniertheit insgesamt herausfordern. Es soll dabei auf die Möglichkeit des Abziehens von Aufmerksamkeit vom Geschehen der Kunst und die Möglichkeit, sich gegen ein Ausgerichtet-Werden zu entscheiden, verwiesen werden.²²² Ablenkung, wie sie Irit Rogoff für einen Ausstellungsbesuch beschreibt, sowie Nicht-Synchronisierung als ein Verhalten, das Kai van Eikels an Performance untersucht hat, sind wichtige Aspekte; in Hinblick auf die Publikumsbildung in ‚Saft‘ überwiegen sie nicht. Relevant erscheint mir etwas, das van Eikels beschreibt: dass die Ablenkung der Aufmerksamkeit – in *Prom* etwa beim Lachen, bei den Zwischenrufen und sicher auch beim Kommentieren der Szene – eine Möglichkeit darstellt, Singularität aufzuheben.²²³ Mit diesen Gedanken schließt sich fürs Erste der Kreis meiner Explorationen in die Publikumsbildung in Performance.

Der Terminus Ausrichtung hat sich aufgrund seiner Polyvalenz als ein produktives Konzept zur Betrachtung kollektiver ästhetischer Situationen herausgestellt. Die Vielfalt der Bedeutungsnuancen des Wortes trifft auf die Vielfältigkeit des Phänomens selbst, der Mechanismen dahinter und der Widerstände, die Ausrichtungen mit sich bringen. Ausrichtung kann als gefühlsmäßige Ausrichtung, als körperliche Ausrichtung und als eine Ausrichtung auf eine gemeinsame Situation auftreten. Es gibt die aktiven und die passiven Varianten wie das Sich-Ausrichten und das Ausgerichtet-Werden, die sich mischen, ebenso wie es möglich ist, *an* etwas oder *auf* etwas ausgerichtet zu sein, auf etwas Open Access auf jemanden, auf Eine:n oder auf Viele. Es ist dagegen kaum möglich, *nicht* ausgerichtet zu sein. Andere

222 Vgl. Rogoff 2005, S. 117–134; vgl. zu „diverted attention“ auch: van Eikels 2013, S. 185 f.

223 Vgl. van Eikels 2013, S. 188.

auszurichten beinhaltet einen Hauch von Machtausübung, von Gleichmachen, von Bezwingen und vielleicht Gewalt, während *sich* auszurichten eine Idee von Interesse und Zuwendung, auch von Begehren und Zugehörigkeit²²⁴ in sich trägt, und damit auch ein Moment von Hoffnung, von Vorwegnahme und Zukünftigkeit. Bisweilen kann dies mit einem Gefühl von Kompliz:innenschaft verbunden sein. Wichtig ist dabei auch die Vermischung sozialer, zeiträumlicher, körperlicher und psychischer Aspekte, dass Ausrichtung sowohl in der Situation wie auch vorher auftreten kann und dass sie insofern als Disposition mit in eine Situation hineingebracht wird und sich dort aktualisiert oder variiert. Bestätigt hat sich durch die Auseinandersetzung mit diesem Aspekt letztlich auch der Eindruck, dass Ausrichtung ein in Teilen unwillkürliches Verwickeltwerden in die kollektive ästhetische Situation markiert, das auf vielen Grundlagen aufbaut, zuvorderst aber auf der Offenheit und Bereitschaft zur Teilhabe, auf einem Komplex von Verunsicherung und Desorientierung – und nicht zuletzt auf einem klebrigen positiven Gefühl.

224 Vgl. zu Belonging: Probyn 1995.