

III Performance affiziert schreiben

Am Anfang dieses Textes stand die Frage: „Wie bilden kollektive ästhetische Situationen?“ Zu ihrer Beantwortung habe ich Aspekte wie die Einrichtung der Situation (Situationsbildung) und die Ausrichtung des Publikums (Publikumsbildung) herausgearbeitet und bin dem desorientierenden Spannungsfeld zwischen Einbezug und Erschütterung nachgegangen, das in der Performance *Prom* entstanden war. Die Erkenntnisse entstanden häufig ganz direkt beim Niederschreiben meiner Performance-Erfahrung, und um sie zu konsolidieren, habe ich Schichten der Analyse und Reflexion darübergelegt und sie mithilfe geeigneter Theorien (zu Situationen, Körper/lichkeit, Subjektbildung und anderen Themen mehr) kontextualisiert. Dabei gewann die Frage „Wie lässt sich das (auf)schreiben?“ an Bedeutung. Ich greife das Thema ‚Performance affiziert schreiben‘ in diesem Abschnitt für eine abschließende Reflexion auf.

Ausgehend von der Perspektive der neuen Ontologie lässt sich ein leidenschaftlich verhaftetes, sinnlich geprägtes und von daher immer bereits affiziertes Subjekt entwerfen, das alles andere als abgegrenzt von Anderen ist und vieles mit ihnen teilt. *Prom* richtet sich ein an einem Ort, der bereits vorgewärmt ist. Bereits zuvor affiziert worden zu sein, der Zustand des affizierten Seins oder Affiziert-seins, ist die Bedingung für Offenheit und für Vulnerabilität.¹ Zugleich ist er auch die (nur spekulativ erschließbare) Vorbedingung für die Subjektivation, die Ich-Bildung. Butler schreibt: „I am already affected before I can say ‚I‘ and I have to be affected to say ‚I‘ at all.“² Wir leben mit dieser „condition of being affected“,³ wenn auch ergänzt durch andere Aspekte, und insofern stellt dieser Zustand eine Vorbedingung der Teilhabe an Performance dar. Am Übergang zwischen sinnlich-körperlicher, psychischer und sozialer Ebene, von ethischem und politischem, privatem und geteiltem Denken, Empfinden und Erfahren betrifft er verschiedene Dimensionen des Erlebens, Reflektierens und Handelns, das Gewordensein und das Werden.

1 Vgl. Pistol 2016.

2 SoS, Butler 2015, S. 2.

3 GestureEvent, Vortrag, Butler 2014, Transkr.: B. S., 21:10; vgl. a. Butler 2017, S. 178.

Dem Affiziertwerden als Analyseperspektive nachgehend, bin ich zu einer Lesart gelangt, die der kollektiven ästhetischen Situation weder nur außen noch nur innen nachgeht, noch außen und innen überhaupt klar trennt – die individuellen Wirkungen und Wendungen einer Situation (ihre Bildungen) gehen vielmehr durch oder zwischen solchen gängigen Abgrenzungen hindurch. Unter dieser Perspektive, die sich im Laufe meiner Arbeit am Buch fortgeschrieben hat, möchte ich nun die Erkenntnisse zum Vorgehen zusammentragen: Wie lässt sich das Affiziertwerden durch eine kollektive ästhetische Situation aufschreiben und reflektieren? Welche methodologischen Ansätze haben diesen Weg begleitet oder liegen nahe?

Damit steht am Ausgangspunkt dieses letzten Kapitels ein Interesse an methodischen Fragen und an Darstellungsfragen, und während sich der Blick zugleich nach innen (ins Erfahrungssubjekt als Filter des Erlebten) wendet, führt er auch hinaus (in Hinblick auf den wissenschaftlichen Text und seine Veröffentlichung). Diesem doppelten Interesse nachgehend, beleuchte ich meine Vorgehensweise und stelle dazu einige der Fixpunkte zusammen, an denen sich mein Vorgehen orientiert hat oder auf die ich erst später gestoßen bin. Die Reflexion darüber, wie sich Performance als kollektive ästhetische Situation (be)schreiben lässt, verstehe ich damit als vorläufig letzten Schritt meines Weges, um – exemplarisch – eine Bildung zu fassen zu bekommen, die sich in der produktiven Rezeption von Performance ereignet oder dort ihren Ausgangspunkt nimmt.

Affiziertsein reflektieren

Das Partizipationsversprechen von *Prom* ist hinterhältig. Es legt die Grundlage dafür, dass alles, was dann passiert, den Zuschauer:innen nähergeht, als wenn die Einladung beizutragen nicht bestanden hätte. *Prom* provoziert Momente von Blamage, es bietet ‚schlechtes‘ Performen, es ruft Schadenfreude hervor – und doch löst es den Wunsch nach Teilhabe aus und bewirkt ein Ansprechbar-Werden. Nicht zuletzt bietet die Performance bei all dem sogar (eine Art von) Unterhaltung. Diese Erfahrung des Affiziertwerdens zu beschreiben, nimmt die Spur dessen auf, was mit der Teilhabe an dieser Performance einhergeht. Daher ist ‚Performance affiziert schreiben‘ ein Zugriffsversuch auf Teilhabe, der dem Bewegtsein in *Prom* nachgeht und der damit all das einschließt, was die Performance an Zumutungen, an Überforderung und an Erkenntnissen mit sich bringt.

Prom stellt ein Ausgesetztsein her, das alle Personen und Positionen darin betrifft. Die Position des Performenden wie auch diejenige der Teilnehmenden sind auf ihre jeweils eigene Weise erschüttert, und alle Anwesenden sehen sich in ihrer jeweiligen Rolle, in ihrem Verhalten und in ihrem Erleben thematisiert. Der Performer nimmt erst eine Position als Erster unter Gleichen ein und variiert diese

Position durch eine Wendung seiner Geschichte – er wird in der Folge zum Opfer, zum Rächer, zum Anderen und schließlich zum Abwesenden. Das Publikum darf an der Situation teilnehmen und sie mit-produzieren, und dieses Angebot von Einbezug und Verortung wiegt Phasen von Langeweile und Verlorenheit auf. Die Anlage der Performance verspricht eine Teilhabe aller, doch der Platz der Zuschauenden ist alles andere als gesichert, sie stehen für eine andere Gruppe und ein Trauma, das vorher geschehen ist, und werden zuletzt sogar beschuldigt und bedroht; das fiktive und doch wirkmächtige Band ist zuletzt wieder zerrissen. Das Ausgesetztsein in *Prom* ist struktureller Art, es betrifft nicht nur Personen oder den Moment, sondern reicht bis ins Mark der Performance und ihres individuellen und kollektiven Subjekts, und es gewinnt körperliche Qualitäten.⁴

Teilnehmen an Performances bedingt es, selbst Teil der ins Werk gesetzten kollektiven ästhetischen Situation zu werden. Als Wissenschaftler:in arbeite ich zugleich daran, den Abstand herzustellen, aus dem sich eine Möglichkeit zur Reflexion ergibt. Ich bin als Beobachter:in und Zuschauer:in nur in der Lage, aus einer partialen und situierten Perspektive zu berichten. Aus teilnehmend-beobachtender Position erhebe ich den Anspruch, die eigene Involviertheit in die Situation und das eigene Erleben zu reflektieren, zu untersuchen und zu ergründen, und damit auch: die Herausforderungen und die Schwierigkeit dieses Unterfangens zu beschreiben. Aus diesem um Distanz bemühten und zugleich verwickelten Blickwinkel habe ich das Setting und seine Wirkungen und Effekte dargestellt, das Geschehen theoretisiert und meine Schlussfolgerungen als situierte Betrachter:in entfaltet: Was macht die Situation mit mir? Zu wem macht sie mich? Was sind ihre Mittel?

Diese Betrachtungsposition ist einerseits queeren Ansätzen der Performance Studies verpflichtet, die Verwicklung und Begehren thematisieren und starkmachen, wie Jill Dolan als *feminist critic* und *feminist spectator*,⁵ und den eigenständigen Fortführungen durch Ansätze von Amelia Jones und Andrew Stephenson oder später von Alyson Campbell und Stephen Farrier.⁶

Verwiesen sei andererseits insbesondere auf den Ansatz von Ruth Behar in *The Vulnerable Observer*, die biografische und ethnografische Anteile ihrer Wissenschaft in ihrem Verhältnis zueinander permanent reflektiert und dabei besonders das Verhältnis von *observer* und *observed* in den Blick nimmt.⁷ Als eine weitere Methode in diesem Spektrum, die persönliche, kulturelle, soziale und politische Ebenen von Vorgängen und Erfahrungen erfasst, versteht sich die Autoethnography.⁸ Auch

4 Vgl. zu Ausgesetztsein: Settele 2020; Settele 2021.

5 Vgl. Dolan 2005; Dolan 2013.

6 Vgl. Jones und Stephenson 1999; Campbell und Farrier 2015.

7 Vgl. Behar 1996, S. 14–18.

8 Vgl. Pensoneau-Conway, Adams und Bolen 2017; Upshaw 2017, S. 56 f.

wenn meine Untersuchung nicht aus einem ethnografischen Zugang heraus entworfen wurde, ist *Bildung in Performance* doch diesem Zugang in Bezug auf dessen Verhandlung von Selbstreflexivität und die Verbindung biografischer, theoretischer und selbstbeobachtender Momente in besonderer Weise verpflichtet.

Um den Stellenwert eines reflexiven „Sichtbarmachen[s] der Subjektivität von Autor/innen“ wurde bekanntermaßen in der Ethnologie und Kulturanthropologie viel gerungen.⁹ Aus Gründen des Umfangs dieser Debatte arbeite ich nur einige Anschlüsse für meine Untersuchung an ausgewählten Gewährsleuten heraus. Die Forderung nach Reflexivität hat subjektive und performative Schreibformen nach sich gezogen wie bei Della Pollock.¹⁰ Demgegenüber rügen andere Positionen solche direkten Bezugnahmen auf die Forscher:in im Text, die manche für unabdingbar halten, um Reflexivität zu erzeugen, als zu riskant. In der Kulturanthropologie und Kultursociologie besteht auch eine Debatte, in der dies als Selbstbespiegelung bezeichnet wird und die dem Anliegen die Reflexivität als professionelle Forschung abspricht.¹¹ Stark reflexive Zugänge, halten Andrea Ploder und Johanna Stadlbauer dem entgegen, begriffen „den Einfluss der Forschenden auf das zu erforschende Feld und den Forschungsprozess als konstitutiven und wertvollen Teil der Forschung“.¹² Die Interpretation und ebenso die Daten sind dieser Lesart nach teilweise etwas geschuldet, das von den Forschenden ausgeht, das sie verändern und mitprägen und von dem sie nicht abtrennbar sind. Auch bei meiner Untersuchung ist das der Fall, und dies ist sogar zentral für das Verfahren geworden. Die Relation zum Forschungsgegenstand Performance – als die kollektive ästhetische Situation, in der ich mich befinde – ist ebenso zentral wie die „Verstrickungen und Reaktionen“, die im Forschungsprozess die theoretische Ausrichtung herstellen.¹³ Daher habe ich versucht, wie die beiden zitierten Autorinnen „Subjektivität als theoretisch begründete Erkenntnisquelle“ zu verstehen, um Bildungsprozessen näherzukommen, die mich selbst betreffen.¹⁴ Wo immer auf Ereignisse und Beobachtungen zugegriffen werden soll, in denen körperlich getragenes Wissen und biografische Prägungen eine Rolle spielen – wie hier, beim Teilnehmen an einer Performance –, ist die autoethnografische Perspektive ein wichtiges und vielleicht sogar unabdingbares Reflexionsinstrument.

Als einen maßgeblichen Unterschied zum autoethnografischen Zugang würde ich bezeichnen, dass mein hauptsächlicher Gegenstand nicht die Reflexion des Forschungsprozesses, sondern des Erlebens der Performance-Situation in

9 Bönisch-Brednich 2012, S. 51.

10 Vgl. zu performing writing: Pollock 1998.

11 Vgl. Bourdieu 1993, S. 365, S. 369–372; Rooke 2010, S. 26–29; Bönisch-Brednich 2012, S. 51.

12 Ploder und Stadlbauer 2017, S. 424.

13 Ploder und Stadlbauer 2017, S. 424.

14 Ploder und Stadlbauer 2017, S. 424.

Hinblick auf ihre Wirksamkeit für aktuelle und kommende Bildungen war. Ich versuchte mir etwas zu erarbeiten oder auch zu erschreiben, was Mira Sack als „Bildungsbewegungen im Modus von Rezeption als Produktion“ bezeichnet hat.¹⁵ Leitend für die Argumentation sind *erstens* die im Buch bereits dargestellten Linien der Bildungswissenschaft und der Kunstpädagogik gewesen. *Zweitens* spielte die Weiterentwicklung theoretischer Überlegungen zum Phänomen ‚Bildung in Performance‘ zwischen verschiedenen disziplinären Zugriffen eine große Rolle. Über diese produktive Rezeption zu schreiben, folgt aber *drittens* auch Forderungen nach kunstwissenschaftlicher Akkuratess und Gültigkeit, auch wenn diese den Gegenstand Kunst eher außerhalb der Forscher:in verortet, wovon ich ja nicht ausgehe. Ich wollte neben dem Fokus auf meine Rezeption dem künstlerischen Gegenstand *Prom* gerecht werden. Daher habe ich, ausgehend von einer genauen Beschreibung der Erfahrungen und Bildungen (wie beim Thema Ausrichtung), auch versucht, die theoretischen Diskurse der beteiligten Felder zu erschließen. In meinen Erfahrungs- und Forschungsprozess flossen vor allem subjekt- und bildungstheoretische Referenzen ein und, wo es sinnvoll schien, Diskurse aus weiteren Forschungsfeldern wie Philosophie (Subjekt), Performance Studies, Kunst- und Theaterwissenschaft (Performance) sowie Sozial- beziehungsweise Kulturwissenschaften (Situation).

Eine zweite Unterscheidung lässt sich an der Art der gemachten Erfahrung festmachen. Die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse legt es ja durchaus nahe, selbst zu ergründen, in welcher Weise Performance einen Ausgangspunkt für Bildungsprozesse darstellen kann. Tatsächlich hat die Reflexion des Prozesses auch autobiografische Momente gewonnen. Am Ausgangspunkt für meine Beschäftigung mit all dem steht ja der Versuch, der Verwunderung zu begegnen, die die untersuchte Performance bei mir ausgelöst hat. Die Beschäftigung damit hat sich auch über mehrere Jahre erstreckt, und dies hat den Prozess zu einem mit meiner Biografie verwobenen Bildungsprozess gemacht. Die Erzählung, die ich generiere, und die Theoretisierungen, die ich daran anschließe, gehen Bildungsanlässen¹⁶ nach, die mich betreffen. Doch wie viel von dem, was hier als meine Situation festgehalten wurde, ist auf die Erfahrungen und Erlebnisse Anderer zurückzuführen? Wie sich jene um die 70 Personen, die mit mir im Raum waren, in dieser kollektiven ästhetischen Situation organisieren und ausrichten, hatte Auswirkungen auf mein Erleben dieser Situation, auch wenn ich nicht alles im gleichen Moment bemerken konnte. Denn die Bewegungen im Raum, die Reaktionen Anderer und die Verhältnisse und Dynamiken untereinander kann eins als forschende Zuschauer:in und Teilnehmende nie ganz erfassen. In dem Moment der Teilhabe wurde meine Aufmerksamkeit zwischen dem Performer und den Anderen

15 Mira Sack in einer E-Mail vom 15. Dezember 2023.

16 Vgl. Sabisch 2019, S. 125.

aufgeteilt, die sich in der Peripherie meines Blickfeldes und meiner Aufmerksamkeit aufhielten und bloß manchmal, einen Seitenblick lang oder einen längeren Moment hindurch, zum Objekt der Aufmerksamkeit wurden. Um die kollektive ästhetische Situation *Prom*, wie ich sie erinnere und wie ich sie erlebt habe, zu (be) schreiben, war es unabdingbar, die Möglichkeit des nachträglichen Zugriffs auf die Vorkommnisse zu haben, zugleich musste der methodologische Rahmen breit und offen sein und veränderbar bleiben. Erst im Rückgriff auf die Videoaufzeichnungen konnten die Reaktionen Anderer und die Wechselwirkungen zwischen den im Raum Anwesenden erschlossen werden, die während der Situation nicht in ihrer hohen Komplexität gesehen werden konnten. Ich schreibe daher nicht über eine individuelle Erfahrung, sondern über eine produktive Rezeptionserfahrung im Beisein vieler Anderer, an der einiges diesem Beisein geschuldet und vieles geteilt ist – und dies ist autobiografisch in einem zumindest abtrünnigen Sinne.

Die somit umrissene Herangehensweise, Performance affiziert zu beschreiben, unterscheidet sich davon, über Performance zu schreiben: Ich schreibe als ein:e, die affiziert teilgenommen hat und affiziert wurde. Eine Art von Zeug:inenschaft lastet auf mir. Ich gebe einen Teil davon weiter. Ich richte den Blick daher auf mein Schreiben als eine schreibende Bezugnahme auf die Performance und als eine Art von Antwort oder ein Antwortgeschehen. ‚Performance-Schreiben‘ heißt, zwei Momente auszubalancieren: dass ich den Text bewusst perspektiviere und ihn aus einer (situierten) Perspektive denke, statt das darin Festgehaltene zum universellen Fakt zu erklären; sowie, dass ich reflektierend und distanznehmend, um Absicherung bemüht, den Bezug dieser Perspektive auf ihren Gegenstand im Blick behalte. Dieser Gegenstand ist aber nun nicht *Prom*, sondern meine Bildungsbewegungen in *Prom* – und wenn ich diese auch theoriebildend und reflektierend exploriere, so ist dieser Gegenstand weder von mir abtrennbar noch ganz mein Eigen. Er betrifft mein Erleben. Für den geschriebenen Text, vor allem in den Passagen im ersten Kapitel, hat das bedeutet, dass sich das Beschriebene, die Bildungen, zunächst teilweise bis in die Textebene hinein auswirken durften. Bis in die Textebene hinein performt mein Schreiben Wirkungen, die denen ähnlich sind, die die Performance erzeugt hat. Als Autor:in des Textes nehme ich damit eine (vielleicht) illegitime Annäherung an den Autor der Performance vor. Die Verwicklung, die mich bildet, schreibt sich in einem gewissen Umfang auch bis in den Text hinein.¹⁷ Ich nenne das Performance-Schreiben, oder einfach: Performance affiziert schreiben.

17 Vgl. Ploder und Stadlbauer 2017, S. 424 f.; Upshaw 2017, S. 56 f.

Zur Fremdheitserfahrung und zur indirekten Empirie der Bezugsweisen

Die Enttäuschung darüber, dass sich die Vorstellungen vom Zusammensein und Zusammenwirken nicht erfüllt haben, brachte meine Untersuchung von *Prom* auf ihren Kurs und führte zur Perspektive und Problemstellung der kollektiven ästhetischen Situation. Spuren von Enttäuschung finden sich insbesondere während der Szene ‚Angriff‘ – und an ‚Angriff‘ habe ich den Eindruck der Enttäuschung festgestellt, von dem aus alles weitere ausging. Zurück bei der gleichen Situation und mit der Frage, was daran mich aufmerksam gemacht hat, finde ich selbstverständlich aus heutiger Sicht noch andere Aspekte. Aufgefallen ist mir zunächst die Gleichzeitigkeit verschiedener Affekte und ihre Vielfalt. Ich gehe auf die Situation hier noch einmal ein, um die Spuren dessen, was mich befremdet hat, auszudifferenzieren und damit das damalige Affiziertsein aufzufächern.

Das Überraschtsein über den Verlauf der Performance ist eine *erste* Schicht. Nach der ersten Überraschung bin ich amüsiert und sogar belustigt: Die situierte Zuschauer:in genießt sogar Anteile der Darbietung, namentlich die spektakulären Sprünge und Bewegungen – das ist die *zweite* Schicht. Dies erfährt eine Brechung dadurch, dass Wicht die Umstehenden bittet, damit aufzuhören. „Bitte hört auf! Hört doch auf!“, ruft er. Wer agiert und wer wen bewegt (oder sogar: angreift), vermischt sich hier. Ich lache – das ist die *dritte* Schicht. Wieso ich lache, weiß ich nicht zu sagen, und daher – das ist die *vierte* – irritiert mich mein Lachen: vor allem, aber nicht nur, nachträglich. Wie viel davon ist durch die wertschätzende Geste in Bezug auf den originellen Part abgedeckt, den Philippe Wicht spielt, wie viel durch den Bruch, mit dem er uns überrascht? Es ist witzig, sich vorzustellen, dass da ein:e unsichtbare Angreifer:in sei, und zugleich kann der Gedanke auch beklemmend sein, zumal, wenn auf die Frage danach, wer ihn denn angreift, eine Antwort lautet: jemand von euch, ihr alle. Bekanntermaßen liegt im Lachen oft ein Abstandnehmen. Dies würde bedeuten, dass ich etwas überspringe, etwa um über ein Unverständnis hinwegzugehen, oder dass ich mich verabschiede. In der Szene ‚Angriff‘ entsteht *fünftens* ein Gefühl von Exklusivität dadurch, in der Kenntnis von etwas bestätigt zu werden, das nicht alle wissen: weil ich bereits zuvor ahne, dass auch diese rätselhafte Szene – unsichtbare Mächte bewegen einen Menschen, einen Teil vom Menschen oder einen Gegenstand – eine Reminiszenz an *Carrie* sein könnte. Ich erinnere mich daran, in mich hineinzukichern in der Sorte von exklusivem Vergnügen, das die Insiderin hat, die merkt, dass sie etwas versteht, das Andere (noch) nicht zu fassen bekommen. Aus der jetzigen Perspektive irritiert mich daran meine Schadenfreude gegenüber den Anderen. Auch sie ist eine Art, sich abzuheben.

Die Übertreibung, die Wicht darbietet, basiert auf dem Thema Gewalt. Es lässt sich kein Akteur feststellen, der Wicht bewegt, außer ihm selbst und seiner Vorstellung. Wir sollen aufhören mit etwas, das wir nicht tun? Oder wäre es so präziser gesagt: Wir tun es doch, indem und während wir schauen? Das Framing von Performances gibt vor, dass sich etwas bewegen soll, dass etwas passieren, dass etwas weitergehen soll. Im Lachen über einen Menschen, der uns, die Anwesenden anfleht, *damit* aufzuhören, distanzieren ich mich von dem Berührtsein, das die Szene in mir hervorruft, ich entferne mich vom Mitleid. Einer fleht mich an, mit etwas aufzuhören, das ich (ihm) nicht (an)tue. Er weiß, dass nicht ich das tue. Ich weiß es. Ich lache. Lache ich dann aus Erleichterung, dass ich nicht involviert bin, lache ich über die Übertreibung, lache ich über die Anderen, die nicht lachen, lache ich über die Figur, die er abgibt, oder lache ich doch vor allem einen Abstand herbei? Vermutlich stimmt alles davon, doch das Letzte hat mich am meisten zu interessieren, und das ist der Grund, dass *Prom* sich nur affiziert schreiben lässt.

Der Fremdheitserfahrung in der kollektiven ästhetischen Situation nachzugehen, bedingt eine Relationierung. Dass und inwiefern *Prom* mir zu nahe geht, lässt sich nur verstehen, wenn eins es nachträglich schreibend weiter zu nahe kommen lässt. Nur so kann ich den Abstand, die Relation ausloten. Die Performance wirkt auf mich ein, indem sie mir eine Form von Teilhabe in Aussicht stellt. Ich gehe der kollektiven ästhetischen Situation von *Prom* nach, indem ich mir meine Imagination dessen, was diese Gemeinschaft *für mich* darstellen soll, bewusstmache. Die Vorstellung dazuzugehören, und dadurch auch einen sinnvollen Beitrag zu einem gemeinsamen Zweck zu leisten, ist mein Antrieb in dieser Performance gewesen. Sie stellte mir ein Ziel in Aussicht, das für mich lohnend war, und ich brauchte ein Ziel. Denn mich in einer Gruppe oder Situation sicher (geborgen) fühlen zu wollen, steht dem entgegen, was es mit mir macht, mich in einer größeren Gruppe aufzuhalten. In solchen Situationen trete ich Anderen gegenüber in meinem Affiziertsein in Erscheinung: Angeblickt zu werden, obwohl eins dies lieber nicht möchte, bedeutet, den Blicken Anderer ausgesetzt zu sein, zumal, wenn mein Bewegtsein, das sich dabei manifestiert, mich ausstellt. *Proms* Wirkung baut maßgeblich darauf, dass jede meiner Bewegtheiten und jede Überraschtheit darin für Andere sichtbar ist, während sich der Performer immer wieder den Blicken entzieht und auch sonst undurchschaubar agiert. *Prom* schüttelt mich durch, indem es mir feste Bezugspunkte verspricht, die ich mir wünsche, aber nicht bekomme, und weil es mich dabei ausstellt.



Abbildungen 27/28: Stills aus der Szene ‚Angriff‘ in *Prom*

Wie ironisch und vorläufig auch immer, ich lasse mich darauf ein, weil ich mir eine Position darin erwünsche. Dies bringt mich dazu, beteiligt und ansprechbar zu sein. Die Teilnahme birgt das Potenzial, aus dem Ruder zu laufen, auch wenn sie nur vorläufig ist; sie wird durch meinen imaginären Anteil zu einer echten Bindung, zu einer Fixierung, die enttäuscht werden kann und enttäuscht wird. Wie Teilhabe gelingt, sagt mir *Prom* nicht. Bewegt und gebunden, so schreibt es Charles



Abbildung 29: Banal: Das Fest und alle, die daran teilnehmen

Altieri, werden Menschen nicht durch Eindrücke (sensations) alleine, sondern weil sie den Affekt direkt in ein Erleben umsetzen – und dabei belegen sie die kollektive ästhetische Situation in der Vorstellung (imaginative dimension) mit Wert und knüpfen weitere, eigene Vorstellungen daran.¹⁸ So wird aus der sinnlichen Wahrnehmung ein Angebot dafür, das Gesehene mit Gefühl und Bedeutung zu belegen, und so entsteht die Erfahrung der eigenen Bewegtheit.

Fremdheitserfahrung ist nicht unbedingt die Erfahrung des Fremden, des Anderen, außerhalb von mir, es ist eine Erfahrung von Fremdheit in mir, wie in der Rede davon, eins sei sich fremd. Die Fremdheitserfahrung, die *Prom* auslöst, hat mit mir zu tun und liegt (tiefer) in mir. Sie lässt mich zwischen dem Innen und dem Außen oszillieren. Dadurch, dass mich die enttäuschte Aussicht auf Einbezug und Teilhabe mir selbst fremd macht, kann ich mich auf jenes Dahinterliegende zuschreiben: auf das, was mich ausmacht. Dazu ein Rückgriff auf meine Erinnerung: Die gefühlte und gewünschte Sinnhaftigkeit meiner Teilhabe an der Situation scheitert in der Szene ‚Angriff‘. In dem Moment, in dem der Wunsch nach Verbundenheit nicht mehr greift, berechne ich – daran erinnere ich mich –, befremdet und verwundert, *was alles* ich bereit war, wegen *Prom* wegzustecken: die investierte Zeit, die Desorientierung, der Versuch zu verstehen, die Mühen! In der Szene zeigt sich mir zuletzt durch diese befremdlich kleinliche Berechnung die Verwunderung darüber, wie stark ich auf *Prom* fixiert war und wie sehr ich imaginär in das behauptete Ziel – Wicht eine gute Erinnerung zu machen – *investiert*

18 Vgl. Altieri 2003.

hatte. Ein derart ökonomisches Denken ist mir sonst fremd. Es ist darauf hinzuweisen, dass ich nicht ohne Widerstand und nicht nur gerne, jedoch ziemlich häufig Performances besuche, und dass ich mich bis zu diesem Moment für geübt in der Distanznahme gehalten hatte.

Andrea Sabisch schlägt in *Bildwerdung* vor, Fremdheit vom Symptom her zu schreiben. Im Abschnitt zur Methode geht es um eine „indirekte Empirie vom Symptom her“, und dort laufen einige Fäden zum Gegenstand meiner Betrachtung zusammen.¹⁹ Sabisch widmet sich Zugängen, die versprechen, zu einer gegenstandsangemessenen Methode für Bilderfahrung beizutragen.²⁰ Fremdheit zeichne sich dadurch aus, dass „etwas da ist, indem es sich unserem Zugriff entzieht“, schreibe Bernhard Waldenfels in *Hyperphänomene*, so Andrea Sabisch.²¹ Beim Schreiben von Fremdheit und Befremdung seien „Bezugsweisen“ mit Waldenfels zugleich „Entzugsweisen“.²² Was also wäre eine gegenstandsangemessene Methode, um nicht „Fremdem durch die Art der Beschreibung seine Fremdheit zu rauben“?²³ Der von Sabisch mit Waldenfels nahegelegte Dreh ist, sich „auf etwas beziehen, indem wir uns auf anderes beziehen“.²⁴

Kurz gesprochen ist das dringlichste Fazit aus dem angesprochenen Abschnitt, eine Brechung ins beziehende Schreiben einzuführen, die sich der Gebrochenheit der Erfahrung als angemessen erweist. Andrea Sabisch nennt dies Verfremdung²⁵ und gibt einige Erläuterungen und Beispiele zum indirekten Beschreiben „jenseits des Direkten und positiv Beschreibbaren“ an.²⁶ Als Beispiel für relative Indirektheit²⁷ führt sie eine Textpassage aus dem Roman *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji an, die aus dem Bereich des literarischen Schreibens stammt und in der sich mehrere Brechungen zeigen, die auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Ich umreiße, was ich davon verstehe. Die Erzählerin der Geschichte liebt einen Wald für die Räume zwischen den Bäumen, die für sie für etwas stehen, das mit jemandem zu tun hat, von dem sie nicht viel sagt, nur den Namen, Matteo, und nun, im Vorbeifahren quasi, denkt sie sich nur, dass sie ihren Vater sicher nicht bitten werde, er solle das Auto anhalten, denn sonst müsste sie ihm ja einen Grund angeben, wieso sie so nahe vor dem Ziel anhalten wolle.²⁸ In der relativen

19 Vgl. Sabisch 2018, S. 67–75, hier S. 67.

20 Vgl. Sabisch 2018, S. 67.

21 Waldenfels 2012, S. 178, z. n. Sabisch 2018, S. 67.

22 Waldenfels 2012, S. 178, z. n. Sabisch 2018, S. 67.

23 Waldenfels 2012, S. 176, z. n. Sabisch 2018, S. 68.

24 Waldenfels 2012, S. 176, z. n. Sabisch 2018, S. 68, Hervorhebung im Original.

25 Sabisch 2018, S. 71.

26 Vgl. Sabisch 2018, S. 68–71, Zitat: S. 68.

27 Vgl. Sabisch 2018, S. 68 f.

28 Melinda Nadj Abonji. *Tauben fliegen auf*. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2010, S. 6, z. n. Sabisch 2018, S. 68.

Indirektheit dieser Erzählung tauchen Andeutungen, Auslassungen, Vergessenes, Mitgemeintes und von anderer Seite her Beschriebenes auf, und es geht um Dinge, die weder innerhalb der Geschichte ausgesprochen werden noch zur Leser:in hin. Ich verstehe, was ich zu *Prom* als Text niederlege, wie gesagt, als „indirekte Empirie“ im Sinne von Sabisch.²⁹ Durch eine zweifelnde, auf das Dazwischen gerichtete Lesart der Performance bringt mich die indirekte Empirie den Bedingungen dessen näher, wie diese (nicht nur) mich affiziert, und damit auch dem – immer spezifischen – Wirken der Performance.³⁰

Die Suche setzt bei etwas an, das selbstverständlich scheint. Gerade insofern der positive Bezugspunkt für die kollektive ästhetische Situation die Gemeinschaftlichkeit und der Beitrag aller ist und die geteilte Freude, die im Bild von einer *Prom* als einem schönen Ball angelegt sind, ist es nötig zu fragen: Was entzieht sich, und was ist das Fremde daran? Liegt dem eine naive Imagination von Gemeinschaft und Teilnahme zugrunde? Dieses Bild des Balls und des Festes – der Traum von *Carrie* – ist direkt, plakativ und bunt; etwas, das sich im Bezug auf den Ball entzieht, müsste also weniger einleuchtend sein und sich dahinter verstecken. Es geht gemäß Sabisch nicht darum, zu beschreiben, *was* in Erscheinung tritt, sondern *wie es* in Erscheinung tritt; nicht: *was* ich meine, sondern: *wie* ich *es* meine.³¹ Einen Schritt weiter tritt im Denken langsam die zunächst noch vage Erinnerung an eine Idee zutage: dass der Performer den schönen Ball und die Aufmerksamkeit genießen solle – an meiner Stelle –, und damit verbunden ist die Vorstellung, dass ich jemand anderem zuliebe mitmache. Anscheinend ist meine ungesicherte Position und meine Ausgesetztheit in Performance-Situationen in der *Prom*-Situation durch eine Art projektiver Identifikation³² zur Sorge um *sein* Wohlergehen geworden. Er (Wicht) äußert den Wunsch statt meiner – *für mich* –, und ich spiele mit Anderen gemeinsam mit, um *seinetwillen*. Was sich in dem Wunsch entzieht, dass es Philippe Wicht gut gehen solle in *seiner* *Prom* – ist das meine Einsamkeit? Und das schreibe ich nun doch staunend hin. Es bleibt im Text stehen. In meinem auf Wicht gerichteten Blick und in Bezug zum Performer als dem Einen hat sich das Unbehagen, das Performance-Situationen erzeugen können, weniger unangenehm angefühlt: Es ist mir aus dem Blick geraten. Ich fühle mich in ihnen alleine. Darauf baut *Prom* auf: das Unbehagen und die Unsicherheit erhöhen und dann allen eine sichere Position in Aussicht stellen. So entsteht eine scheinbar kollektive Situation, in der alle etwas für sich wollen, alle verwickelt sind in die Falle ihrer eigenen Wünsche und Vorstellungen. Die wohlbegründete Notwendigkeit, mitzutun, verschiebt mein Bedürfnis, selbst im Zentrum (statt am Rande) zu stehen, und

29 Vgl. Sabisch 2018, S. 67–74.

30 Vgl. Sabisch 2018, S. 12 f., S. 70 f.

31 Vgl. Sabisch 2018, S. 70 f.

32 Vgl. Klein 1972 [1946], S. 45–73; vgl. zusf. Sayers 1992; vgl. zu Performance: Turri 2017.

lässt es zur imaginierten Eigenschaft des Performers werden, zu dem, was *ihm* zu-
steht. Wicht hält die Performance *für mich*, also in meiner Vorstellung, zusammen.
Da ist eine tiefer gehende Verwicklung, die dem vorausgeht und die die Teilhabe-
wünsche generiert, die mich ansprechbar gemacht haben. Um zu explorieren, was
mich (an mir) in *Prom* befremdet, muss also meine Bezugsweise auf den Performer
in den Blick geraten. Es gilt, mit Waldenfels und Sabisch gedacht, in der Darstel-
lung die Fremdheit der Erfahrung, wie ich mich auf den Performer beziehe, nicht
zu bewältigen, sondern eine vorläufige Darstellungsweise für sie zu finden, „die
sich der Fremdheit der Erfahrung aussetzt“.³³

Im Schreiben, das nicht die Vorläufigkeit des Sprechens hat, ist diese Offen-
heit schwer herstellbar, und gerade wissenschaftliches Schreiben wird häufig mit
entschiedenen und dezidierten Äußerungen, mit eloquenter Komplexität gleich-
gesetzt. Das sich entwickelnde Denken über die Bezugnahmen in *Prom*, das ich
weiter oben erprobt habe, ergibt aber, niedergelegt in Sprache, doch immer auch
vorläufige Abschlüsse. Die Schwierigkeit, die Erfahrung nicht zu schließen, hat
zuletzt auch mit dem Gegenstand zu tun, der sich leicht an eine Person oder Fi-
gur heftet: Der Bezug auf den Performer tendiert dazu, sich so fassbar zu zeigen,
als wäre er ein Bild des Performers auf den Fotografien der Performance, als wür-
de ein solches präzises Bild die Bezugsweise schon erklären. Und so differenziert
das Geschriebene letztlich geworden sein mag: Schreiben mag offen sein für eine
jeweils nächste Wendung, aber mit dem Schreiben aufhören, das Geschriebene
überarbeiten und es für Andere und für spätere Zeiten publizieren, schließt den
Bildungsprozess doch merklich ab. Auf eine Performance schreibend Bezug neh-
men, ohne dass die Fremdheit der Erfahrung bewältigt scheint „wie ein vorläufiges
Hindernis“,³⁴ ist eine unmögliche Tätigkeit.

Wenn ich meiner Befremdung nachgehe, bringt das mehrere Lagen von Ant-
worten hervor. Es scheint, dass Kriterien eines Symptoms (als einer Ersatzbildung)
auf die Enttäuschung über das unseriöse und unglaubliche Spiel von Wicht
und auf die Langeweile zutreffen und auf das Gefühl, „das sei es schon gewe-
sen“.³⁵ Es ist eine reflexive Reise ins Terrain der Ersatzbildungen, in dem die Ent-
täuschung über den Verlauf der Performance auf den enttäuschten Wunsch nach
Teilhabe (oder Nähe) hindeutet, und dieser verweist wiederum auf das Unbehagen
an kollektiven ästhetischen Situationen generell. Dies lässt sich ähnlich für die
Performance und für das „Belieben“ des Performers³⁶ formulieren; denn wie be-
reits oben geschrieben, habe ich dadurch, Wicht zu belieben, die Verantwortung

33 Waldenfels 2012, a. a. O., S. 170, z. n. Sabisch 2018, S. 71.

34 Waldenfels 2012, S. 170, a. a. O., z. n. Sabisch 2018, S. 71.

35 Die Formulierung stammt aus einer Unterhaltung mit Anna Schürch über die Performance *Prom*.

36 Vgl. Pazzini 2021, S. 91–94.

für meine Teilhabewünsche jemand anders, einem Anderen, aufgeladen. Ein Symptom (oder eine Spur) für die Projektion als Bezugsweise und die Überforderung in der kollektiven ästhetischen Situation ist von daher auch die Rastlosigkeit, zu ergründen, wie Wicht tickt, und die Ratlosigkeit dabei. Sie sind die fassbare Seite des Versuchs, ein Bild des Performers zu entwerfen, das möglichst Bestand haben soll. Während der Performance entsteht eine zunehmende Desorientiertheit über die Psychologisierung der Figur, die auch dadurch befördert ist, dass diffus bleibt, welche Art von Teilnahme an der Performance die richtige ist. Die Suche nach einer Antwort, wofür diese Figur steht und woran der gute Ausgang der Performance sich bemessen wird, verdeckt das Unbehagen am Teilnehmen. Dadurch, Wicht irgendwelche haltbaren Motive unterstellen zu wollen, bündeln sich die Energien auf ihm. Er wird das in der Planung vorausgesehen haben. Die Projektion scheint er zuletzt sogar zu thematisieren, in der Bitte: „Hört auf!“ „Arrête! Arrêtez, arrêtez-la!“ Wicht bittet *uns* darum, dem ein Ende zu machen. (Wem oder was ein Ende zu machen: dem Angriff auf ihn, dem Zuschauen, den Erwartungen an ihn?)

In der nachträglichen Reflexion betrachte ich Ungewissheit und Ratlosigkeit unter der Perspektive, wie sich meine Wünsche an die Hauptfigur der Performance geheftet haben, wie ich ihn also ‚beliebt‘ habe, wie Wicht mich und uns – einige von uns mehr, andere von uns weniger – manipuliert hat. Im Nachhinein scheint es nur offensichtlich, dass *Prom* Gemeinschaftlichkeit und Teilhabe problematisiert und dass die hauptsächliche Rolle der Figur Wicht im Manipulieren des individuellen und kollektiven Subjekts Publikum bestand. Das Bild dieses blassen, sehnigen jungen Mannes um die dreißig im Sportdress mit kurzen Hosen, für mich überhaupt nicht attraktiv, haarig, wieso ist es mir so lange nachgegangen, wieso hänge ich noch der Verwunderung darüber nach, wie er uns alle – wie er mich – gewinnen konnte? Der Performer Philippe Wicht erzählte mir von seinem Interesse an der „Banalität des Normalen“.³⁷ Auf Wicht als Performance-Figur trifft etwas, das nicht von ihm, sondern von mir ausgeht. Wicht (sein Auftritt) fällt an eine Stelle, die bereit war, seine banale und normale Erscheinung mit Wert zu belegen, sie also im Sinne Pazzinis zu lieben.³⁸ Sich an den Auftritt eines jungen, weißen Mannes heften, der kaum etwas Besonderes darstellt, und dessen Andeutungen, dass er nicht beliebt gewesen sei, Glauben schenken (wieso?, er scheint *normal* genug, um nicht ausgegrenzt worden zu sein), wie kam das? Wodurch ist das Belieben motiviert und begünstigt worden?

Wenn ich beschreibe, wie *Prom* wirkt, schreibe ich mich an den Konkretheiten des Beispiels entlang. Versucht habe ich, dem mit den drei Mitteln von Deskription, Analyse und Evokation gerecht zu werden, wie die bereits erwähnten

37 Der Begriff stammt von Philippe Wicht, er äußerte ihn in einem Zoomgespräch 2017.

38 Vgl. Pazzini 2021, S. 91-94.

Autor:innen Ploder und Stadlbauer beschreiben.³⁹ Das erlebte Beispiel wirkt bis ins Sprachliche hinein, als Wechselhaftigkeit im Stil des Schreibens: Die Bindungskräfte der Situation sind als spannende Beschreibung dargestellt und die Enttäuschung als ein Abbrechen und Austrocknen der Sprache. So wird der Gegenstand, meine Teilnehmenswünsche, im Text verhandelt und gewissermaßen selbst performativ. Teilweise implizit, teilweise offen, teilweise beschreibend, teilweise evozierend, im Wechselspiel von immersiv und reflektierend, sodass im Denken, Aufschreiben und Wieder-Lesen der Weg für weitere Analyserunden und Gedanken bereitet ist. Die Situation beschreiben, über sie schreiben und sie sich im Text ereignen lassen; sie in die Nähe von Theorien setzen, dies neu aufnehmen etc. ... mein Performance-Schreiben ist als ein Antworten aufzufassen, und die Antwortweise wird durch meine Erfahrungsweise mitbestimmt, und ebenso auch durch das Medium Text. Es ist auch ein Mit-teilen.⁴⁰ Doch umgekehrt ist Affiziertsein im wissenschaftlichen Kontext schwierig zu beschreiben, umso mehr, wenn das Affiziertsein spürbar gemacht und durchdrungen werden soll, wo es doch zugleich auch gebrochen bleiben soll. Performance affiziert schreiben in diesem Sinne bedeutet also, entstehende Phänomene zur Sprache kommen zu lassen, und zwar in gebrochener Form und immer auch unvollständig. Das Fremde ist ja gerade, was ich nicht ganz wissen will oder nicht ganz wissen kann. Packe ich es zu fest, ist es nicht mehr fremd, und dabei fällt das nicht Sagbare, das Mitgeahnte weg. Lasse ich aber locker, bleibt (immer) ein Rest Fremdheit oder entsteht eben neu an anderer Stelle.

Theoretische Empirie

Die Reflexion habe ich, wie bereits gesagt, im Sinne einer Theoriebildung durch Theorien und Konzepte vertieft, die mir geholfen haben, die gemachten Beobachtungen auszudifferenzieren. Dies hat einiges mit der erweiterten Definition der Aufführungsanalyse gemeinsam, wie Katharina Pewny sie nutzt: als ein „Überschreiben der Aufführung mit theoretischen Überlegungen und Interessen“. ⁴¹ Es geht jedoch auch darüber hinaus.

39 Vgl. Ploder und Stadlbauer 2017, S. 424.

40 Sogar ein „Prozess der mit-geteilten Rezeption“ im Sinne von Eva Sturm. Sturm fragt weiter: „Was passiert im Prozess der mit-geteilten Rezeption, was tut man der Arbeit an, wenn ein Subjekt sich ihr nähernd Fluchtlinien aufnimmt und fortsetzt, indem es etwas auf einer symbolischen Ebene (performend, zeichnend, sprechend, schreibend) herstellt, das eine Differenz zum Ausgangspunkt erzeugt; und wenn das, was sich zeigt, von tradierten Diskursen und Methoden abweicht?“ Sturm 2011, S. 91.

41 Pewny 2011, S. 8.

Das Verfahren, das für *Bildung in Performance* zur Anwendung gekommen ist und durch das ich in dessen Bildungen grundsätzlich einbezogen war, ähnelt auch dem, was Karl-Josef Pazzini und Manuel Zahn als „theoretische Empirie“ bezeichnet haben. Theoretische Empirie sei ein wechselseitiges Bestimmungsverhältnis von Theorie und Betrachtung, in dem sich „Objektivität und damit ein abgrenzbares Objekt [der Forschung, B. S.] erst in einem Prozess“ herausbilden.⁴² Das Konzept weist Parallelen zur Theorie transformativer Bildungsprozesse auf. Es gehe um einen Prozess, in dem oder durch den „das Wissen, mit dem das forschende Individuum operiert, [...] derart in Reibungsverhältnisse gerät, dass eine Irritation entsteht, die helfen kann, die bisherigen theoretischen Konstruktionen und Erfahrungen zu reflektieren, differenzieren und zu verändern.“⁴³ Auslöser dazu oder vielmehr zugleich auch „Diagnose- und Kontrastmittel“⁴⁴ könne Kunst sein oder jedwede Art der künstlerischen Darstellung und Hervorlockung eines Themas, das, in Zusammenhang mit der Betrachter:in gebracht, etwas bewegt. Die Perspektive der theoretischen Empirie nimmt etwa die Darstellungstechniken von Spielfilmen in den Blick, die sich eines Themas wie Bildung, Lehren und Lernen annehmen, und macht sich an deren imaginären Konstruktionen fest. Denn „Bildung, Lehren und Lernen“ entzögen sich „der direkten Wahrnehmung“.⁴⁵ So akzentuiert, schlagen die Autoren vor, biete sich ein Zugang zu den imaginären Dimensionen des Wissens und der Wahrnehmung dieser Forschungsgegenstände.⁴⁶

Dieser Text über Bildung in Performance stellt eine indirekte und auch theoretische Empirie meiner Teilhabe an *Prom* dar, gebrochen (aus der Erfahrung, dem Erleben) geschrieben und um theoretische Bezüge ergänzt. Das Wirken der Performance ist durch meine Art, damit in Verbindung zu treten, beeinflusst, und dadurch, wie ich affiziert worden bin. Ich bin dem Wirken von *Prom* als einem Dispositiv für einen verstrickenden Einbezug nachgegangen, indem ich es aus der Perspektive der Einbezogenen und der Verwickelten in den Blick nehme.

Meine Vorstellung davon, wie meine Teilhabe sein soll, überschreibt die Performance mit meinen Erwartungen und Wünschen, mit meinen Bildern: als ‚ein Fest‘, ‚eine gute Erinnerung‘, ‚ein unvergesslicher Abend‘. Denn die Performance ist schlauer: Sie gibt mir Strukturen und regt mich dazu an, meine Bilder einzufüllen. Sie enttäuscht meine Vorstellungen von Gemeinschaft und von Teilhabe an ihr. Sie führt meine Vorstellung von einem sympathischen, netten Gegenüber, meine Arglosigkeit, ad absurdum. Sie ist mir voraus, sie ahnt meine Wünsche, und meine

42 Pazzini und Zahn 2016, S. 149, vgl. a. S. 150 f.

43 Pazzini und Zahn 2016, S. 149.

44 Pazzini 2015b, S. 31.

45 Pazzini und Zahn 2016, S. 150. Bildung, Lehren und Lernen sind im Sinne der Professionalisierung gemeint: als ein Lehren, das auch Bildung und Lernen sein kann.

46 Vgl. Pazzini und Zahn 2016, S. 151.

Wünsche stellen sogar ihr Ausgangsmaterial dar. Die kollektive ästhetische Situation erscheint, sie entsteht in mir. Performance – als Parallelaktion – lockt meine Unfertigkeiten, Wünsche, Fremdheiten in Bezug auf Glück und Gemeinschaft hervor. Doch nicht nur das, denn insofern alle Anwesenden etwas damit zu tun haben und auch, da sich ihre subjektiven beziehungsweise dividuellen Verfasstheiten in vielem gleichen, lockt *Prom* in Wahrheit *unsere* Unfertigkeiten, Wünsche, Fremdheiten in Bezug auf Glück und Gemeinschaft hervor.

Pazzini und Zahn diskutieren eine „Verdichtung von Erfahrung“ durch das Medium (bei ihnen ist es der Film).⁴⁷ Meine Art, mit Anderen in Verbindung stehen zu wollen und mit Anderen in Bezug zu treten, verändert sich bereits beim Reflektieren, also während der Performance, und selbstverständlich beim Schreiben. Wenn ich diese Veränderungen (als eine Form von Bildung) festhalte, ähnelt das der Definition von Empirie, wie sie etwa die Ethnolog:in Anja Tervooren vorbringt. Auch Tervooren hebt die „grundlegende Rolle des eigenen Anteils“ in der Forschung hervor und betont, dass diese „systematisch die Erfahrung von Phänomenen in den Forschungsprozess“ einbeziehen solle.⁴⁸ Tervooren schreibt dies jedoch vor dem Hintergrund eines strengeren Empiriebegriffs, in dem die ‚Daten‘ als gegebene Erfahrung von der durch die Forscher:in zu leistenden ‚Interpretation‘ klar unterschieden werden sollen: auf Basis der Setzung, dass Daten eine Faktizität zukomme, die die Interpretation nicht habe.⁴⁹ Diese letzte Abgrenzung steht bei der produktiven Rezeption von Performance in Frage, auch in dem Sinne, dass sie eine Kollektiv-Erfahrung darstellt. Demgegenüber versteht sich das indirekte, psychoanalytischen Ansätzen nahestehende Verfahren, auf das ich hier Bezug nehme, als eine andere Art von Empirie: eine Empirie, die von inneren Welten und ihrer je sprachlichen Verfasstheit ausgeht und in der die Datengewinnung, würde der Begriff überhaupt verwendet, immer schon mit interpretierenden Verfahren verwoben ist.

Übertragung und Stimmung

Kollektive ästhetische Situationen beschreiben, reflektieren und theoretisch kontextualisieren beruht auch in einer weiteren Hinsicht ganz grundlegend auf Anregungen und Denkhilfen aus der Arbeit von Karl-Josef Pazzini. Ich habe als Referenz wegen seiner transindividuellen Aspekte besonders das Konzept der Übertragung zu nennen. Das individuelle Subjekt steht in etwas Geteiltem, dem sich auch Andere aussetzen und zu dem diese Anderen ihre Anteile von Verbunden, Bewegt- und

47 Vgl. Pazzini und Zahn 2016, S. 150.

48 Tervooren 2014, S. 55.

49 Vgl. Tervooren 2014, S. 58 f.

Befremdet-Sein beitragen. Das bedeutet: Die Wirkungen und Zustände, die aus der Performance resultieren, sind nicht auf individuelle Subjekte beschränkt, die sich der Situation (alleine) aussetzen. *Prom* bringt 70 Anwesende in Bezug zueinander. Nicht nur die Performance oder das, was durch sie bewirkt wird, verteilt sich also im Raum. Die Problemlage, eine kollektive ästhetische Situation zu beschreiben, entsteht geradezu mit daraus, dass viele ihr gemeinsam ausgesetzt sind – oder auch positiver: dass viele *etwas* zu ihr beitragen.

Der transindividuellen Dimension ist methodisch nur annäherungsweise beizukommen, denn Vermischungszustände und Abgrenzungsmomente treten verteilt auf. Um den Zugriff auf diesen Faktor darzustellen, muss ich etwas ausholen. Übertragung ist ein transindividuelles Konzept und beschreibt etwas, das im Dazwischen liegt oder überspringt und sich zwischen mehreren Personen bildet. Der Clou des Konzeptes Übertragung liege darin, hebt Pazzini hervor, dass es „eine wirksame relationale Raumzeit zwischen Menschen zu fassen sucht, die über eine individuelle Abschottung, genannt Autonomie, Individualismus, gar Autarkie hinausgreift“.⁵⁰ Auch wenn sie eine Quelle und ein Ziel zu haben scheint, ist sie nicht zugehörig zu einem Individuum. Pazzini regt daher eine Reformulierung des Freud'schen Übertragungskonzeptes an.⁵¹ Übertragung sei bereits im Freud'schen Sinne lesbar als *zwischen* mehreren Personen situiert. So bezeichnet das Übertragungsgeschehen einen Effekt der therapeutischen Beziehung, der – so eine gängige Lesart – durch professionelle Haltung erkannt und bearbeitet werden soll. Pazzini kritisiert das vereinfachende Konzept der Gegenübertragung, verstanden als eine gegen die Übertragung gerichtete Kraft und ausgesandt, um jene zu neutralisieren, als „Aufteilung und Stillegung des Gesamtkonzeptes Übertragung“.⁵² Als Ausgangspunkt der Therapie ist Übertragung ihm zufolge immer auch ein Störfaktor, eine wichtige Wirkkraft, und nicht eliminierbar. Was alles in Übertragung oder Übertragungsliebe wirkt, ist gemäß Karl-Josef Pazzini schwer auseinanderzuhalten und schwer zuzuordnen – sie wirkt in mehrere Richtungen und verstärkt sich durch die Beiträge der daran Beteiligten. Diese Konzeption von Übertragung hat Konsequenzen für methodologische Überlegungen: Sie „legt nahe, nicht mehr mit der Differenz vorgängig definierbarer individueller Subjekte oder auch Objekte zu arbeiten“, wie Pazzini und Zahn schreiben.⁵³ Weitere Charakteristika, für die Kunstpädagogik gedacht und in ihrer Fülle noch nicht aufgenommen, finden sich an vielen Stellen bei Pazzini. In seinem Artikel „Was wirkt, was bildet?“ hebt Pazzini hervor, dass Übertragung medial und sozial, vermittelt und unmittelbar zugleich

50 Pazzini 2015c, S. 319.

51 Vgl. für die folgenden Ausführungen: Pazzini 2015c, S. 319.

52 Pazzini 2015c, S. 319.

53 Pazzini und Zahn 2016, S. 150.

gedacht werden könne.⁵⁴ Das Konzept fasst die transindividuellen Aspekte von Situationen, in denen die Zuordenbarkeit erschwert ist, ohne den Anspruch, dass diese wiederhergestellt werden müsse (und dass dies überhaupt möglich sei). Die Aufmerksamkeit fällt gern auf distinkte, unterscheidbare Figuren, die klar aus der Menge Anderer herausgehoben sind und einer solchen besonderen Behandlung würdig erscheinen. Wie aber gelingt es, die diffuseren Anteile, die „wirksame relationale Raumzeit zwischen Menschen“,⁵⁵ zu benennen, auf die Pazzini verweist? Wie lässt sich Übertragung als wirksame relationale Raumzeit nutzen, um *Bildung in Performance* und kollektive ästhetische Situationen transindividuell zu denken?

Als Versuch des Beschreibbarmachens von Übertragung schlägt Pazzini vor, mit dem Begriff der Stimmung zu arbeiten.⁵⁶ Das Übertragungsgeschehen sei „mit einem Paradigma von Sichtbarkeit, von Visualisierung und entsprechenden Raum- und Zeitkonzepten nie direkt fassbar [...]. Stimmung ist ein Versuch, das zu tun.“⁵⁷ Pazzini sieht Stimmung „als Moment von Bildungsprozessen“ an; gerade die spekulative Fassung von Bildungsprozessen sei mit „einem Gemenge [...] von Erfahrungen zwischen Menschen“ konfrontiert.⁵⁸ Mittels der Betrachtung von Stimmung könnte also einer Situation Genaueres zu den Wirkweisen zu entlocken sein, durch die sie die einzelnen Anwesenden gemeinsam in Bezug zueinander setzt und die aus deren Bezug zueinander entstehen. Bei Stimmung ist auch an etwas zu denken, das eins zurücklässt und das erst nach seinem/ihrer Weggang spürbar ist, an etwas, das niemandem so ganz zugehören scheint und doch im Raum ist und das sich im Versuch, es auszublenden, verstärkt wie ein Geruch. Aus solchen Gedanken ist zu folgern, inwiefern Stimmung für bildungstheoretische Überlegungen wichtig sein kann: Sie berührt mit Pazzini „die Frage der Grundierung pädagogischer Aktionen und damit der möglichen Bildung“.⁵⁹ Als Grundierung ist die Stimmung damit aber zugleich ein hinreichend diffuses Konzept. Grundlegend dafür ist nicht nur ihre Situierung zwischen den Menschen, sondern auch, dass es um „die Mischung [geht], die aus unbewussten Erfahrungen zwischen Menschen entsteht“.⁶⁰

Meine Erzählung von *Prom* hat versucht, Stimmung zu (be)schreiben, dadurch, einige ihrer Elemente zu benennen, und dadurch, andere auf der Textebene selbst hervorzurufen. So stellt etwa, um ein bisschen auszuholen, der ausführliche Exkurs zu *Carrie* und Horror einen Versuch dar, eine Grundlage für die Berührbarkeit

54 Vgl. Pazzini 2015d, S. 39–57, hier S. 44.

55 Pazzini 2015c, S. 319.

56 Vgl. Pazzini 2015c, S. 317; vgl. a.: S. 318–329, S. 332–335.

57 Pazzini 2015c, S. 317.

58 Pazzini 2015c, S. 317.

59 Pazzini 2015c, S. 317.

60 Pazzini 2015c, S. 328.

der Leser:in zu legen. Des Weiteren nutzte ich zur Verhandlung und Aufarbeitung dessen, was in *Prom* passiert, Motive, die eine spannungsvolle Beziehungshaftigkeit nahelegen, in der Versprechen, Verdacht und Vertrauen eine Rolle spielen. *Prom* performiert diese Elemente, nicht nur bei Einzelnen und nicht nur bewusst, sondern als Stimmung, die sich verbreitet, als etwas, in dem und durch das sich die Anwesenden gegenseitig affizieren. Symptome dieser *Prom*-Stimmung haben sich als wichtig bei der Beschreibung und Analyse der kollektiven ästhetischen Situation und als hilfreich bei ihrer theoretischen Kontextualisierung herausgestellt.

Als selbstreflexive kollektive ästhetische Situation der Kunst legt *Prom* weitere Begriffe nahe. Die schwierigen Bestandteile der Stimmung in *Prom* lassen an Jennifer Doyles Konzept der *difficulty* als Verhandlungsweise der zeitgenössischen Kunst denken.⁶¹ *Proms* Thematik ist in Wichts Performen zu fassen, als Problematik des Minoritärseins und des Einsam-Seins, in Facetten zwischen der existenziellen Notwendigkeit, anerkannt zu werden, um zu überleben und um gut leben zu können, so wäre mit Butler zu formulieren, und dem ganz Wicht'schen Wunsch nach Beliebtheit, nach *Grandezza* und einem Herausstechen aus der Masse. So banal die Performance-Figur Wicht wirken mag, repräsentiert sie doch die subjektive konkrete Problematik des Begehrens nach Anerkennung des Anderen, die mittels des Erzeugens von Stimmung – als ungute Affizierung – thematisch gemacht wird. Mit diesen Ergänzungen zur Stimmung wäre denn auch der Gefahr vorgebeugt, beim Arbeiten mit dem Stimmungsbegriff ins Diffuse oder Ungenaue abzugleiten. Derart ergänzt und politisiert, weist die Stimmung den Weg dazu, das Belieben innerhalb der Situation und damit die eigene Position darin zu untersuchen, die ich bereits zuvor als Wirkfaktor meiner Teilhabe an *Prom* herausgearbeitet habe. Stimmung stellt jene ambivalente, verunsichernde Grundierung der Situation dar, der ich entkommen will, indem ich in Beziehung trete.

Die kollektive ästhetische Situation des Subjekts als Ausgangspunkt für das Schreiben von Bildungsprozessen

Kollektive ästhetische Situationen als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse zu beleuchten, bedarf eines indirekten, spekulativen Blicks. Was Performancekunst – als Ort und als Medium – an Bildungen erzeugt, habe ich von den Symptomen her betrachtet, an Spuren und zwischen mir und Anderen. Diese rezeptive Position stellte meinen Ausgangspunkt dar, um widersprüchlichen Phänomenen und Erfahrungen in Performance nachzugehen; um geteilte und überspringende Phänomene, Bildungen und Stimmungen, Vorstellungen und Projektionen zu finden. Vom sich entfaltenden und bewegten Zustand des Affiziertseins aus habe ich

61 Vgl. Doyle 2013.

Mechanismen, Phänomene und Widerständigkeiten notiert, die für das Subjekt ‚in Performance‘ relevant geworden sind und vielleicht auch anderen bekannt vorkommen.

Die Umsetzung der kollektiven ästhetischen Situation in ein schreibendes Vorgehen ist eine Praktik der Rezeption, die etwas zur Situation beiträgt, das über die Deutung von Kunst als etwas schon Existierendem und damit auch über eine kunstwissenschaftliche Perspektive hinausgeht. Sie exploriert im Sich-Aussetzen die Perspektive der Rezeption, und in diesem Sinne ist die Herangehensweise kunstpädagogisch motiviert: im Versuch, auf die bildende Dimension von Bezüglichkeit zu antworten, die durch Performancekunst performiert wird, und sie theoretischer Reflexion zu unterziehen. Dies zieht Fragen zur Abgrenzbarkeit individueller Subjekte nach sich; wegen dem, was zwischen den Beteiligten stattfindet und sie in der Situation entgrenzt; dem, was aus der Situation hinausweist oder mutmaßlich vorher geschehen ist; und wegen der Frage, inwiefern dieses Geschehen auch im Folgenden als bildend erachtet werden kann.⁶²

Performance stellt ein Dispositiv für Bildung dar. Um dies zu erfassen, sind die charakteristischen Bildungen und Bewegungen aus der Perspektive der Teilnehmer:in mit ihrer Verwicklung und Gebundenheit betrachtet worden: als Befragung dessen, was auf *mich* einwirkt. Es geht um Performance und die Logik, durch die sie wirksam wird, als Medium und im Subjekt. Die Vielfältigkeit des Gegenstandes, seine Komplexität, wird über mich hergestellt und zugleich durch mich gefiltert.

Die kunstwissenschaftliche Perspektive auf Performance wurde damit verlassen, oder zumindest: maßgeblich erweitert um eine erziehungswissenschaftliche Perspektive mit bildungstheoretischem Fokus. Im Zwischenraum von Teilhabe und (Selbst)Betrachtung habe ich die entstandenen Bildungen und Bindungen nachvollzogen und eingehend betrachtet. Widerstände und Bewegtheiten, die sich bei mir als Subjekt der Betrachtung und Subjekt ‚in Performance‘ ereignet haben, sind mögliche Ausgangspunkte, an denen sich Bildungsprozesse festmachen oder entzünden können, die auch andere betreffen könnten.

Mein Bezug zu Affektivität und Körperlichkeit ist der Beweggrund, aus dem ich (über) Performance schreibe. Dieses Affiziertwerden nachzuzeichnen, ist mein Verfahren, die Richtung, in die ich gehe; es treten dabei Verfahren, Effekte und Bildungen der Kunst als Affektpolitik in den Blick.⁶³ Damit wurde in der Tradition kulturwissenschaftlicher Perspektiven auf Kunst jener Strang ausgewählt,

62 Formulierungen in diesem Abschnitt orientieren sich an wichtigen Rückmeldungen von Karl-Josef Pazzini.

63 Vgl. Deuber-Mankowsky 2016, S. 59 ff.; vgl. a. Bal 2006; Lorenz 2008; Bal 2009; Lorenz 2014.

der nicht primär das Visuelle betrifft. Auch wenn ich Bilder zeige, stehen nicht die thematischen Problemstellungen von Repräsentation oder visueller Politik, die Bilder und Vorstellungen verändern wollen, im Zentrum dieser Arbeit.⁶⁴

Anlass für die Wahl des Beispiels aus der Performance ist eine Betroffenheit, die sich bei mir in Performance mehr als in anderen Kunstformen einstellt. Mein Betroffensein durch Performance ist schwer zu fassen. Es äußert und manifestiert sich in Peinlichkeit und Befremdung, aber auch in Momenten von Zufriedenheit, darin, mich aufgehoben, angeregt oder erleichtert zu fühlen, oft in Äußerungen wie einem Auflachen. Die Körperlichkeit der Situation und der Zuschauenden in ihr (mich eingeschlossen) beunruhigt und befremdet mich, sie geht mir zu nahe; die sie strukturierenden Regeln und Handlungen fordern es jedoch ein, die Aufmerksamkeit auf sie auszurichten. Sich auf Performances einzulassen, bringt eine Art von Erregung, eine körperlich fassbare Anspannung – einen ästhetischen Zustand – mit sich, der auch mit einer erhöhten Aufmerksamkeit für die anderen Beteiligten einhergeht. Performances sind eminent wirksam, und das nicht immer im angenehmen Sinne. Die eingeforderte Aufmerksamkeit kann in Abwehr, Ablehnung und Widerstand münden. Dem konkreten Momentum von Performance kommt ein abstraktes Bildungsmoment zu, das schwer zu fassen und doch wirksam und damit performativ ist: Das individuelle Subjekt, als soziale, körperliche und psychische Bildung, relational entstehend und entstanden und damit letztlich individuell, ist der vertrackte Grund und die komplizierte Materie, die sich inmitten des Bildens ereignet. Das raumzeitliche Moment dessen mitsamt seiner spezifischen Medialität und Materialität ist unabgeschlossen gegenüber dem, was folgt, und dem, was zuvor gewesen ist.

Performance affiziert (mich) auf verschiedenen Ebenen: zum einen körperlich, als körperliche Bildung und damit immer schon in Bezug auf Geschlecht, das Begehren angehend und die Orientierungen und Zugehörigkeiten, die „be-longings“, wie Elsbeth Probyn schreibt;⁶⁵ dabei jeweils sowohl an der Oberfläche bleibend als auch in die Tiefe gehend, wo es nicht mehr so einfach fassbar ist. Da meine eigene Bildungs- und Theoriebiografie eng mit dem Durchdenken und Durchleben queerfeministischer Begriffe verknüpft ist, mit der Erfahrung, durch binäre Normen affiziert und bestimmt zu werden, und mit queerer Devianz als dem Versuch, diesen althergebrachten und vorgängig gesetzten Dualismen nicht Tribut zu zollen, erlebe ich Performances als eine Bezugnahme – als distanzierte und gleichzeitig affizierende Bewegung; durchdenke und durchlebe ich die Effekte und Affekte von Geschlecht/lichkeit und Gemeinschaft/lichkeit in Performance immer wieder neu. Die Wirkweisen oder die Performativität kollektiver ästhetischer Situationen zu

64 Vgl. dazu Schaffer 2008.

65 Vgl. Probyn 1995, S. 1–18.

betrachten, führt unter queerfeministischer Perspektive zu der Frage, wie Relationalität darin am Werk ist und wie die Bedingungen und Bedingtheiten, die außerhalb der Situation liegen und ihr vorgängig sind, diese Situation mitbestimmen. Das, was sich in der Situation und darüber hinaus an Bildendem ereignet, betrifft dividuelle Subjekte in ihrer Gewordenheit wie auch ihre Entgrenzung gegenüber dem Anderen und ihre Annäherung an jenes Andere, ihr verändertes Sein in einer temporären Gemeinschaft der Performance.

Das Momentum dessen, ‚in Performance‘ bewegt zu werden, beschreiben Alyson Campbell und Stephen Farrier als „experiencing something on a corporeal, gut level“ und „being attracted to it“.⁶⁶ Selbst betroffen, sogar angezogen werden, eine Stimmung aufnehmend, die im Raum entstanden ist, das betrifft das ästhetisch-körperliche Vegetativum, die Tiefen. Es geht mit dem Verweis auf Affektivität mitnichten darum, eine absolute und geteilte Gegenwärtigkeit – eine *immediacy* oder Präsenz – in Performance zu behaupten.⁶⁷ Was Performance mit einer macht, kann zu Theoriebildung führen. Denn an das Erlebte schließen Formen der Sinnbildung an: Je intensiver das Erleben, umso genauer und ausführlicher kann und soll die Reflexion sein, das Nachforschen, die Suche nach Begriffen, die Dekonstruktion – und die Entzauberung. Die Untersuchung beginnt so gedacht als intime und wohl auch faszinierende Begegnung, die sich dann fortsetzt. Campbell und Farrier formulieren etwas Ähnliches: „an intimate and embodied encounter [...] that ripples outwards in circles of enquiry“.⁶⁸

Performance und (ihre) Bildung(en) sind in diesem Buch aus teilnehmend-beobachtender und involvierter Perspektive beschrieben worden. Dem, was (sich) in Performance bildet, auf die Spur zu kommen, hat es bedingt, mich in die Situation hinein zu begeben und in eine Bewegung der Rezeption einzutreten. Eine Position dazu hat sich im Schreiben hergestellt, doch es ist kein souveräner Standpunkt außerhalb des Geschehens, der hier entstanden ist, und ein solcher soll und kann auch gar nicht behauptet werden. Insofern „wahrgenommene Welt stets interpretierte Welt ist“, wie Beate Hofstadler schreibt, halte ich Abstand vom Ziel einer objektiven Sinngebung.⁶⁹ Was der Fall gewesen ist, war mein Ausgesetztsein, mein Ansprechbarwerden, mein Belieben, meine Ausrichtung, meine Projektionen und mein Enttäuschtsein in *Prom*. Diese Phänomene brauchen die dividuelle Perspektive, um sichtbar gemacht zu werden, und sind gewiss nicht im Sinne eines selbstgewissen, selbstsicheren, autonomen Konzeptes eines (rezipierenden und forschenden) Selbst gedacht, sondern als Perspektive eines Selbst, das seiner Relationalität und deren Äußerungen nachgeht.

66 Campbell und Farrier 2015, S. 2.

67 Vgl. a. Adorf und Christadler 2014.

68 Campbell und Farrier 2015, S. 2.

69 Hofstadler 2012, S. 85.

Die veränderte oder neue Ontologie erfordere, so fasste Karl-Josef Pazzini dies zusammen, ein Schreiben, das sich seines Status als wirklichkeitsgenerierend bewusst ist und eine Form von Nähe erzeugt. Im Beschreiben werde rückwirkend Bedeutendes festgehalten und Bedeutung erzeugt,⁷⁰ hält Hofstadler fest, wobei die Verarbeitungszusammenhänge des Subjekts⁷¹ in den Blick gerieten. Diese Nähe zu behaupten und zu suchen, setzt nicht die Schreibende mit dem Gegenstand in eins, sie stellt aber durchaus eine detailreiche Annäherung dar, die Karl-Josef Pazzini so umschrieben hat: „Die veränderte Ontologie erfordert eine andere Methode, eine, die nur performativ, aber detailreich zeigen kann, wie in Relationen und aus diesen heraus Entitäten entstehen und vergehen.“⁷² Natürlich werden nicht alle Momente in Performance zu einer Begegnung, die solche Nachwirkungen zeitigt und als Theoriebildung weiterwirkt. Nicht jede Performance zieht solche Kreise, es sind spezifische – tiefergehende – Momente, die derart zu ‚treffen‘ vermögen, dass sie dazu anregen, Theorien zu bilden und neu zu verbinden, um dem nachzugehen, was sich bildet.

70 Vgl. Hofstadler 2012, S. 30.

71 Vgl. Hofstadler 2012, S. 45.

72 Karl-Josef Pazzini, E-Mail vom 22.02.2018.