

Immersive Aufführungen als *Affective Societies en miniature*

Schlüsselszenarien

In ihrem grundlegenden Aufsatz „Emotion und Kultur“ hat Birgitt Röttger-Rössler die Einseitigkeit und Begrenztheit eines primär sprachlichen Emotionsverständnisses aufgezeigt. Nicht ob und in welcher Form in einer Kultur ein sprachliches Vokabular für Emotionen vorhanden oder eben nicht vorhanden sei, entscheide über das jeweilige emotionale Erleben, sondern die „dialektische[...] Beziehung zwischen kulturellen Emotionsmodellen und sozialer Praxis.“ (Röttger-Rössler 2002: 159)

Dieser Ansatz ist für eine theaterwissenschaftliche Perspektive, wie ich Sie im Folgenden entfalten möchte, höchst anschlussfähig und produktiv. Dabei werde ich zu zeigen versuchen, dass und wie bestimmte Tendenzen der performativen Gegenwartskunst, nämlich immersive Aufführungen, kulturelle Emotionsmodelle inszenieren, darstellen und vorführen und so ein Durchleben und zugleich eine Reflexion ausgewählter Momente emotionaler sozialer Praxis und ihrer institutionalisierten Strukturen ermöglichen. Immersive Aufführungen sind dabei als Gegenstand einer Auseinandersetzung mit dem Denken und Wirken Birgitt Röttger-Rösslers weniger deshalb von Belang, weil sie derzeit eine wichtige künstlerische Strömung bilden, sondern vielmehr, weil sie nicht im Modus ästhetischer Distanz betrachtet und wahrgenommen werden können, sondern die aktive, ganzheitliche Teilnahme der Theaterbesucher:innen einfordern, mithin die Analyse derartiger Aufführungssituationen geradezu einen ethnographischen Ansatz notwendig macht.¹

Wie die Ethnologin Birgitt Röttger-Rössler geht auch der Philosoph Ronald de Sousa in seiner Studie zur *Rationalität des Gefühls* davon aus,

daß unsere Gefühle eher erlernt werden, etwa so wie eine Sprache, und daß sie eine wesentlich dramatische Struktur haben. Die Namen der Gefühle beziehen sich nicht auf einfache Erfahrungen; vielmehr erhalten sie ihre jeweilige Bedeutung aufgrund ihrer Beziehung zu einem Situationstyp – eine Art ursprünglichen Dramas, das die Rollen, Empfindungen und Reaktionen fixiert, die für jedes Gefühl kennzeichnend sind. Solche ursprünglich fixierenden Dramen nenne ich *Schlüsselszenarien*. (de Sousa 1997: 12)

Die Rede von der dramatischen Struktur ist dabei mehr als eine erhellende Metapher. Ich interpretiere de Sousas Ausführungen so, dass er darunter eine intelligible Form, ein komplexes so-

1 Immersive Aufführungen legen damit aus strukturellen Gründen und insbesondere aufgrund der veränderten Publikumsinvolvierung eine wechselseitige Annäherung von theaterwissenschaftlichen und ethnographischen Zugängen nahe, vgl. dazu auch Schütz 2022: 131–137.

ziales Arrangement und eine Verkettung von Handlungs-, Reaktions- und Bewertungsmustern versteht, die menschliches Verhalten bedingen und hervorbringen – in den Worten von Birgitt Röttger-Rössler also ein kulturelles Emotionsmodell. Doch dieses Modell existiert paradoxerweise nur im Moment seiner jeweiligen Verkörperung und im Modus beständiger Veränderung und sozialer Aushandlung. Wir haben es mit einem Ineinander von materieller Verfestigung und gleichzeitiger Verflüssigung, mit so flüchtigen wie prägenden Gesten, Handlungen und Körperhaltungen zu tun. Die glückliche Übersetzung von „ursprünglich fixierenden Dramen“ ist ernst zu nehmen: Es geht um Fixierung im Sinne der Verkörperung, der Konturierung, Gestaltung sowie der Lern- und Tradierbarkeit emotionaler Repertoires. Zugleich jedoch verweist Fixierung im chemischen Sinn auf einen Transformationsprozess, auf eine Metamorphose: Mobiles wird verfestigt, Verderbliches haltbar gemacht, Loses verbunden und Flüssiges erstarrt. Schlüsselszenarien wären damit alltägliche theatrale Szenen, die kurzzeitig eine bestimmte Konfiguration von Erfahrungen, Verhaltensweisen, Praktiken, Normen, Institutionen, Traditionen und Werten in einem anschaulichen *Tableau vivant* inkorporieren. In Schlüsselszenarien werden Emotionen exponiert, sie werden einsehbar, wahrnehmbar und nachahmbar. Gleichzeitig aber unterliegen sie dadurch Veränderungs- und Historisierungsprozessen und können der Kritik oder gar Parodie ausgesetzt werden.

Dabei umfassen Schlüsselszenarien sowohl charakteristische Situationen und Gegenstände bzw. Bezugspole konkreter Fühlweisen als auch entsprechende Reaktionen auf diese Situationen bzw. Bezugspole. Während de Sousa hinsichtlich seiner Einschätzung, dass Gefühle soziokulturell erworben werden, zuzustimmen ist, sollte die mit der Begrifflichkeit des Schlüsselszenarios und der „dramatischen Struktur“ von Gefühlen implizite Gefahr der Einengung auf sprachliche Prozesse allerdings vermieden werden. Entsprechend möchte ich nicht von einer dramatischen, sondern von einer theatralen Struktur emotionaler Prozesse sprechen.² So betont de Sousa:

Wir werden mit dem Gefühlsvokabular vertraut gemacht, indem wir es mit *Schlüsselszenarien* assoziieren lernen. Anfangs, solange wir klein sind, beziehen wir diese Szenen aus unserem alltäglichen Leben; später verstärkt aus Geschichten, Kunst und Kultur. Noch später werden sie, in Lesekulturen, ergänzt und verfeinert durch Literatur. (de Sousa 1997: 298)

Die Szenen des alltäglichen Lebens, in denen ein Kind durch Sozialisation und Interaktion mit seinen Mitmenschen und seiner Umwelt die Wahrnehmung und Darstellung differenzierter Gefühle ebenso erlernt wie den normativen Umgang mit ihnen, sind theatral im Sinne einer konkreten raumzeitlichen Szene, in denen Personen leibhaftig und in Kopräsenz agieren. Sicherlich vermitteln in „Lesekulturen“, wie de Sousa es formuliert, Literatur und sprachliche Diskurse dem heranwachsenden wie auch dem erwachsenen Menschen ein äußerst vielfältiges und nuanciertes Gefühlsvokabular. Der französische Moralist François de La Rochefoucauld (1613–1680) betonte bereits im späten 17. Jahrhundert in seinen *Maximen*: „Es gibt Leute, die nie verliebt gewesen wären, wenn sie nie von der Liebe hätten sprechen hören.“ (La Rochefou-

2 Eine wohlwollende Lektüre könnte de Sousas Vorstellung von Drama an Victor Turners Konzept des „sozialen Dramas“ (2009: 95–139) rückbinden, wodurch die Prioritätsetzung sprachlicher Prozesse vermieden wäre. Zahlreiche Ausführungen in *Die Rationalität des Gefühls* legen jedoch nahe, dass de Sousa dominant an schriftliche und literarische Modelle denkt und performative körperliche Prozesse weitgehend ignoriert.

cauld 1983: 21) Gleichwohl sollte, wie eingangs schon mit Bezug auf Birgitt Röttger-Rössler festgehalten, emotionales Erleben nicht zu stark und nicht zu einseitig am Modell einer Schrift- und Textkultur ausgerichtet werden. Wie nämlich Gefühle verkörpert werden, wie sie sich körperlich manifestieren, welche Mimik, welche Gesten und welche Körperhaltungen jeweils mit bestimmten Emotionen assoziiert werden, welche Haltung beispielsweise bei Freude erlaubt, ja geradezu angezeigt ist, bei Trauer hingegen tabuisiert wird, dafür ist nicht allein – wenn überhaupt – die Literatur zuständig. Hier spielen theatrale Konstellationen und performative Prozesse in allen gesellschaftlichen Bereichen und Institutionen, im Alltag ebenso wie in herausgehobenen Situationen und Momenten, bei Festlichkeiten, Zeremonien und Feiern eine fundamentale Rolle. Denn in diesen Situationen des gleichzeitigen Zeigens und Beobachtens, des Vorführens, Inszenierens und Wahrnehmens von Stimmungen und Gefühlen werden Werte, Normen, Auffassungen und Vorstellungen in und durch Körperakte aktualisiert und inkorporiert. Der Körper kommt dabei in vielfältiger Weise ins Spiel: als leibliches Spüren auf der phänomenologischen Ebene; als Agens der Konstitution und als Medium der Symbolisierung und affektiven Besetzung sozialer Beziehungen, aber auch individueller wie kollektiver Identitäten und Zugehörigkeiten; als Ort der Austragung, der Aushandlung und zugleich Wirkung gesellschaftlicher Macht- und Geschlechterverhältnisse; sowie schließlich als treibende Kraft und Träger von Emotionen. Bei politischen, religiösen oder kulturellen Festen und Zeremonien, bei militärischen Aufmärschen oder politischen Demonstrationen, beim Tanzen auf einem öffentlichen Ball, bei Prüfungssituationen in Schule und Universität, bei Sportveranstaltungen wie auch bei alltäglichen Gesten der Begrüßung, der höflichen Aufmerksamkeit oder des Abschieds – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – werden in und mit jeweils spezifischen Körperfällzügen und Körperhandlungen auch jeweils spezifische Vorstellungen von Gemeinschaft, Zugehörigkeit (oder auch Nicht-Zugehörigkeit), Geschlecht, sozialem Status und normativen Gefühlsrepertoires performativ hervorgebracht und zugleich verkörpert.

Immersive Inszenierungen von Schlüsselszenarien

Am Beispiel einer immersiven Aufführung möchte ich nun in einem zweiten Schritt untersuchen, wie in derartigen Aufführungen emotionale Schlüsselszenarien re-inszeniert werden und welche Wirkungen dies zu zeitigen vermag. Seit gut zwei Jahrzehnten hat sich mit immersiven Formaten eine hybride und intermediale Kunstform an der Grenze zwischen Theater, Performancekunst und Bildender Kunst entwickelt. Immersive Aufführungen lassen die etablierte Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion ebenso hinter sich, wie sie das Verhältnis von Akteur:innen und Zuschauer:innen neu konstellieren. Dabei sind die Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster immersiver Performances durch die Omnipräsenz elektronischer Medien beeinflusst, zugleich wird intensiv mit den Möglichkeiten körperlicher Präsenz und räumlich-leiblicher Situiertheit gespielt. Vor allem aber nutzen immersive Aufführungen spezifische Strategien der Mobilisierung, Affizierung und emotionalen Involvierungen des Publikums, so dass dieses als *affective society en miniature* in den Blick kommt und die theatrale Relation von Aufführungsgeschehen und Publikum grundlegend neu verhandelt wird. Dazu möchte ich zunächst aus meinem unmittelbar nach Besuch der sechsstündigen Performance-Installation *Söhne & Söhne* im Januar 2016 niedergeschriebenen Erinnerungsprotokoll zitieren:

Im Büro für interne Gesetze herrscht Befehlston. Die schäbige, kalte Büroatmosphäre erinnert durch die harschen, keinen Widerspruch duldenden Ansagen von Ronda Sohn ein wenig an eine Amtsstube in einer Kaserne – zumindest stelle ich mir Kasernen und ihre Stimmungen so vor. [...] Mit einem jüngeren Mann werde ich von der Gruppe getrennt und muss mich in einem separaten Büro vor den Schreibtisch von Ronda Sohn setzen. Hinter dem Schreibtisch thront Ronda Sohn und überstempelt in einer so aggressiven wie obsessiven Handbewegung alle meine Notizen, die ich auf dem Bewertungsbogen gemacht hatte, bis zur Unleserlichkeit. Ich bin verblüfft, verärgert; zugleich bewundere ich, wie konsequent sie in ihrer Rolle bleibt. Danach nimmt sie uns in eine Art Kreuzverhör. Mich überrascht, dass der junge Mann auf die pauschale Frage von Ronda Sohn, „ob er schuldig sei“, sofort ernsthaft bejaht und eine selbtkritische, nachdenkliche Reflexion über die grundsätzliche Ungerechtigkeit und Schuldhaftigkeit seines privilegierten, deutschen Lebensstils gerade gegenüber Menschen aus ärmeren Ländern anstrengt. Ich möchte mich in dieser Situation nicht preisgeben, nicht diesem Befehlston von Ronda Sohn nachgeben. Also denke ich mir fieberhaft eine glaubwürdige Geschichte und eine glaubwürdige Persona aus, die ich präsentieren könnte, während der junge Mann noch immer sein Schuldeingeständnis formuliert. Das Überstempeln meiner Notizen und der Befehlston haben eine angespannte Stimmung zwischen Ronda Sohn und mir erzeugt. Ich fühle mich ausgeliefert, in die Ecke gedrängt, möchte selbst agieren und nicht einfach innerhalb dieser peinlichen Befragung reagieren. [...] Meine Geschichte überzeugt mich selbst nur halb, Ronda Sohn schaut mich extrem skeptisch und prüfend an. Sie fragt nach, möchte meinen Namen und meine Telefonnummer, um das alles zu überprüfen. Ich sage einen erfundenen Namen und eine glaubwürdige Anzahl von Zahlen als Telefonnummer. Danach bin ich völlig perplex, als ich von ihr aufgefordert werde, eine Schublade zu öffnen, und dort eine lebensechte Schwarze Babypuppe vorfinde, die ich nun im Arm wiegen und trösten soll. Kurz bevor Ronda Sohn uns entlässt, fragt sie mich wie beiläufig, „wie war nochmal die Telefonnummer“ – ich fühle mich ertappt, kann die zuvor präsentierte Zahlenfolge nur mühsam und wahrscheinlich falsch erinnern.

Diese Passage entstammt meinem Erinnerungsprotokoll zu SIGNAs immersiver Performance-Installation *Söhne & Söhne*, die im Winter 2015/16 in Hamburg zu erleben war. Das dänisch-österreichische Performance-Kollektiv SIGNA ist seit Mitte der 2000er Jahre mit verschiedenen Aufführungen hervorgetreten, die als immersiv bezeichnet werden können. Immersives Theater bespielt häufig Räume, welche nicht als Orte von Kunst institutionalisiert sind, wie leerstehende Fabrik- oder Bürogebäude, Brachflächen, U-Bahn-Tunnel etc. Im Falle von *Söhne & Söhne* handelte es sich um die ehemalige Gewerbeschule für Bauhandwerker in der Hamburger Averhoffstraße. Dabei kombinieren immersive Theaterformen oftmals Darstellungsmuster aus Schauspiel-, Performance- und Installationskunst mit Elementen aus der Populärkultur, aus Film, Fernsehen und Unterhaltungsindustrie, aber auch mit simulierten Elementen aus der Arbeitswelt, dem Gesundheitssystem, der Psychotechnik, der Rechtsprechung und Bürokratie oder auch der Sexindustrie. In durchgestalteten, atmosphärisch dichten Räumlichkeiten, die nicht nur visuell, sondern auch akustisch, olfaktorisch, gustatorisch und materiell bezüglich der verwendeten Gegenstände, Stoffe und Texturen einen ganzheitlichen Wahrnehmungseindruck erwecken und perfekt durchinszeniert sind, werden begehbarer Parallelwelten erzeugt, in denen sich die Teilnehmer:innen oft für mehrere Stunden aufhalten, wobei sie mit den Performer:innen ebenso wie mit anderen Teilnehmer:innen interagieren. Für zahlreiche Arbeiten

von SIGNA, so auch für *Söhne & Söhne*, ist zudem kennzeichnend, dass ein Rahmennarrativ gesetzt und eine fiktive Institution etabliert wird – wie ein Krankenhaus, eine Behörde, eine Obdachlosenunterkunft, ein Bordell oder eben bei *Söhne & Söhne* eine Firma – und dass die Aufführungsbesucher:innen von Beginn an in einer bestimmten, mit diesen Institutionen verbundenen Rolle – als Gäste, Patient:innen, Ratsuchende etc. – adressiert werden.

Bei *Söhne & Söhne* agierten pro Abend knapp 50 Performer:innen für und mit jeweils 70 Besucher:innen. In der gut sechsstündigen Performance-Installation wurden die Besucher:innen konsequent angesprochen und behandelt, als wären sie neue Mitarbeiter:innen der Firma Söhne & Söhne, die ihren ersten Arbeitstag absolvieren und dabei eine Art Assessment-Center durchlaufen. Das Rahmennarrativ inszenierte die fiktive Firma Söhne & Söhne als ein „uraltes, weltumspannendes Familienunternehmen“ (so die Ankündigung auf der Website des Schauspielhauses Hamburg)³, dessen Geschäftsmodell jedoch bis zuletzt unklar und diffus blieb, doch dessen Hamburger Filiale sich offenbar in einer nicht näher spezifizierten Krise befand: Immer wieder waren Mitarbeitende spurlos verschwunden und der Kontakt zur „Urfiliale“ war seit Wochen oder gar Monaten unterbrochen.

Die Theaterbesucher:innen als die neuen Firmenmitarbeiter:innen mussten an ihrem ersten Arbeitstag – genauer: Arbeitsabend – einen individuell festgelegten Parcours durch verschiedene Abteilungen der Firma absolvieren. An präzise festgelegten Zeitpunkten, also beispielsweise um 19:07 Uhr und 30 Sekunden hatte man sich in den je vorgeschriebenen Bereichen der Firma einzufinden, wobei schon die Orientierung in dem weitläufigen Gebäude eine Herausforderung darstellte. In immer wieder neu zusammengesetzten Kleingruppen von sechs bis acht Personen waren dann unterschiedlichste Szenen und Situationen zu erleben. Es gab ein „Büro für interne Gesetze“, eine „Zentralabteilung für Expansions- und Potentialentwicklung“ sowie eine „Abteilung für Resistenz-Schulung“; darüber hinaus existierten ein „Freizeitzentrum“, eine „Krankenstation“, eine „Abteilung für Kindheitsangelegenheiten“ und eine „Abteilung für romantische Anliegen“ sowie eine „Kantine“ und natürlich das Büro des Filialleiters, den alle nur „Oikonomos“, also sinngemäß den obersten Haushälter, nannten.

Die Besucher:innen mussten in ihrem Status als neue Mitarbeiter:innen in jeder Abteilung (wobei der für jede Person individuell vorgeschriebene Parcours nie durch alle Abteilungen führte) unterschiedliche, sich in ihrer Sinnfälligkeit nicht erschließende Aufgaben erfüllen und wurden dabei verdeckt getestet und beurteilt, denn die Performer:innen, die als schon länger beschäftigte Angestellte von Söhne & Söhne agierten und jeweils mit einer umfassenden Arbeitsbiographie, einem „söhnlichen“ Namen und einer persönlichen Geschichte individualisiert waren, bewerteten an jeder Station das Verhalten jeder einzelnen Teilnehmer:in auf dem eingangs auf einem Klemmbrett ausgeteilten Fragebogen, dessen Kategorien und Bewertungsraster jedoch ebenfalls kryptisch blieben.

Nach diesen Erläuterungen zum Kontext der immersiven Performance-Installation *Söhne & Söhne* möchte ich nun auf die in meinem Erinnerungsprotokoll festgehaltene Szene im „Büro für interne Gesetze“ zurückkommen. Verschiedene Inszenierungsstrategien – hier u.a. räumlich-szenographische Gestaltungen, Handlungsanweisungen und Rahmennarrative, Publikumsadressierung, haptische Erfahrungen sowie der affizierende Einsatz bestimmter Diskurse, Zeichen und Objekte – führen in dieser Szene dazu, dass verschiedene, aus der Lebenswelt bekannte Situationen der peinlichen Befragung in hybridisierter Form übereinandergelegt und

3 <https://schauspielhaus.de/stuecke/soehne-soehne> (letzter Zugriff 20.2.2023).

aktualisiert werden. Ob die Besucher:innen der Performance-Installation sich an Situationen erinnert fühlen, in denen sie von einem Elternteil getadelt und ob eines kindlichen Vergehens ausgefragt wurden, in denen sie in der Schule oder im Sportverein von strengen Lehrer:innen oder Betreuer:innen befragt wurden oder in denen sie beim Militär oder in anderen Einrichtungen der peniblen disziplinarischen Überwachung ausgesetzt waren – gemeinsam ist all diesen Situationen, dass in ihnen institutionalisierte Handlungsmuster, Machtasymmetrien und normative Emotionsrepertoires aufgerufen werden. Dabei wird das Publikum – hier der von der größeren Gruppe herausgelöste und damit vereinzelte junge Mann und ich – konsequent in eine unterlegene, Handlungsspielräume verengende Position gebracht, insofern das gesamte Agieren der Performerin am Verhalten strafend-strenger Eltern, Lehrer:innen oder Vorgesetzter orientiert ist, der junge Mann und ich uns hingegen in der schwachen Position einer von einer Autoritätsperson befragten, offenbar „schuldigen“ Person befinden.

Strukturell wird diese Asymmetrie in der gesamten Performance-Installation auch dadurch wiederholt, dass es ein höchst ungleich verteilt Wissen und eine höchst ungleich verteilte Vertrautheit mit den jeweils geltenden Regeln und Strukturen gibt, die die Aufführung prägen: Hatten sich die Performer:innen über mehrere Wochen intensiv mit der von ihnen zu verkörpernden fiktiven Person, ihrem Charakter und ihrer Geschichte vertraut machen und auch die Räumlichkeit in einem kollektiven Prozess gestalten und im Wortsinne bewohnen können und hatten sie auch die Geschichte und die Regeln der fiktiven Firma Söhne & Söhne in einem mehrwöchigen Probenprozess internalisieren können, befinden sich die Besucher:innen demgegenüber in der Position des Nicht-Wissens und erhalten bestenfalls Handlungsanweisungen oder wertvolle Informationen, können selbst aber keine neuen oder eigenen Regeln aufstellen. Entsprechend müssen die Besucher:innen im Verlauf der sechsständigen Aufführung herausfinden, welche Regeln gelten, was hier eigentlich gespielt wird und welcher Handlungsspielraum ihnen offen steht. Ein Großteil des Aufführungsgeschehens vollzieht sich daher als ein soziales Beziehungsgeschehen zwischen Performenden und Teilnehmenden, aber auch zwischen den Teilnehmenden, die durch die Teilnahme an den Aktivitäten im „Freizeitzentrum“, in der „Zentralabteilung für Expansions- und Potentialentwicklung“, der „Abteilung für Resistenz-Schulung“ oder „für Kindheitsangelegenheiten“ wie auch durch Gespräche in der „Kantine“ mehr über die ominöse, im Verlauf der Zeit zunehmend an eine verschworene Sekte gemahnende Firma herauszufinden suchen. Dabei werden seitens der Performenden die Interaktion und das Verhalten der Besucher:innen durchaus deutlich sanktioniert: Zeigen Teilnehmende in konkreten Situationen ein bestimmtes, erwartetes Verhalten nicht, kann dies bedeuten, dass die Aufführung für diese Teilnehmenden an diesem Zeitpunkt beendet wird und sie vom weiteren Verlauf der Performance ausgeschlossen (und im Wortsinne und ohne weitere Diskussion vor die Tür gesetzt) werden.

Publikumsgespräche und Interviews mit Zuschauenden bzw. Teilnehmenden belegen eindeutig, dass das in meinem Erinnerungsprotokoll festgehaltene Wechselbad der Gefühle, das ich während der Aufführung durchlebt habe, keinen idiosynkratischen Einzelfall darstellt, sondern dass *Söhne & Söhne* und vergleichbare Aufführungen enorm erfolgreich darin sind, beim Publikum intensive affektive Dynamiken zu erzeugen und Momente der Faszination, der Überwältigung und Intimität ebenso hervorzubringen wie Erfahrungen der Abwehr, der Scheu, der Verunsicherung und des Unbehagens oder auch Angst (vgl. dazu auch Schütz 2022). Ein entscheidender Faktor für diese bemerkenswerte affektive Wirksamkeit immersiver Inszenierungen scheint mir in der Totalisierung der Vierten Wand auf Seiten der Performer:innen sowie

im vollkommenen Einreissen dieser Vierten Wand auf Seiten der teilnehmenden Besucher:innen zu liegen. Die Vierte Wand ist ein insbesondere mit dem bürgerlichen Theater assoziiertes Dispositiv, das Darstellende und Zuschauende trennt und zugleich ihr jeweiliges Tun aufs Engste aufeinander bezieht. Zur Veranschaulichung des Konzepts der Vierten Wand sei hier auf Denis Diderots einschlägige Formulierung verwiesen:

Man denke also, sowohl während dem Schreiben als auch während dem Spielen, an den Zuschauer ebensowenig, als ob keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rand der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde. (Diderot 1986: 340)

Das räumliche Setting, in dem die Vierte Wand vorgestellt wird, ist die Guckkastenbühne mit ihrer klaren Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum und den damit verbundenen Aktivitäten. Während die Schauspieler:innen nach Diderot also so spielen sollen, als ob sie nicht wüssten, dass sie vom Publikum beobachtet werden, bedeutet dieses Sich-unbeobachtet-Fühlen für das Publikum, dass jenes sich gleichsam als ein legitimer kollektiver Voyeur ganz auf das Bühnengeschehen konzentrieren und dieses ungestört wahrnehmen kann. Man könnte also sagen, dass die Vierte Wand ein Mittel zur Erzeugung von Unmittelbarkeit darstellt, denn gerade das Versunkensein der Schauspielenden in ihr Spiel erzeugt gleichsam einen Sog, der dazu führt, dass sich die Zuschauenden ganz auf das Bühnengeschehen fokussieren. Im Konzept der Vierten Wand erzeugt das Desinteresse der Schauspielenden an den Zuschauenden komplementär ein höchstes Interesse der Zuschauenden an den Schauspielenden bzw. dem, was sie tun und vorführen.

Ganz im Sinne dieses Konzepts der Vierten Wand, jedoch in einer vollkommen anderen Raumsituation, in der der gesamte zur Verfügung stehende Raum zugleich sowohl Bühne als auch Zuschauerraum ist, lässt sich die Performer:in, die Ronda Sohn verkörpert, durch nichts aus ihrer Rolle bringen. Selbst ihre situativ getroffene – und so gewiss in anderen Aufführungen von *Söhne & Söhne* sicherlich kein zweites Mal wiederholte – Entscheidung, meine Mitschriften, die ich als Theaterwissenschaftlerin während der Performance handschriftlich am Rand des ausgehändigten Bewertungsbogen zu notieren suchte, unlesbar zu machen, indem sie diese überstempelte, verbleibt konsequent im Modus des Rahmennarrativs und der autoritären Betonung, dass derartige Notizen gemäß den internen Regelungen der Firma Söhne & Söhne nicht erlaubt seien. Während nicht nur Ronda Sohn, sondern alle Performer:innen mit einer gleichsam mobilen vierten Wand sich durch die aufwendig gestalteten und inszenierten Räumlichkeiten der ehemaligen Gewerbeschule bewegen, werden die teilnehmenden Besucher:innen der Performance-Installation konsequent persönlich adressiert und mittels unterschiedlicher Interaktionsangebote eingeladen bzw. aufgefordert, als sie selbst zu agieren. Sie können sich somit nicht auf die kulturell eingeübte und im Rahmen eines Theater- bzw. Aufführungsbesuchs zu erwartende Tätigkeit des Zuschauens zurückziehen, sondern werden mit ihrem gesamten Verhalten integraler Bestandteil des Aufführungsgeschehens. Wie wirksam dieses Setting funktioniert, zeigte sich bei meinem Besuch von *Söhne & Söhne* nicht nur bei dem jungen Mann, der die von Ronda Sohn gestellte Frage sofort auf sich selbst bezog und ernsthaft zu beantworten suchte, sondern beispielsweise auch in der „Abteilung für Kindheitsangelegenheiten“, in der fast alle Besucher:innen in der mir zugewiesenen Gruppe mit geradezu irritierender Offenheit den ihnen vollkommen fremden anderen Besucher:innen anvertrautten, „was sie immer schon ihrer Mutter sagen wollten, sich bislang aber nicht getraut haben“ – so die sinngemäße Aufforderung

durch zwei Performer:innen in einem in Pastelltönen gehaltenen Raum, der mit Kinderbetten, Kuscheltieren und Spielzeug vollgestellt war.

Die hartnäckige Nachfrage von Ronda Sohn nach meiner Telefonnummer, und zwar am Ende der Szene im „Büro für interne Gesetze“, als ich schon gedacht hatte, meine fiktive Identität und meine erfundene Telefonnummer hätten ausgereicht, um mich in einer anderen Persona durch die Aufführung zu bewegen, zeigt darüber hinaus, dass mögliche Strategien der Besucher:innen, die persönliche Adressierung in der Performance-Installation zu unterlaufen, von den Performer:innen kontinuierlich unterbunden oder zumindest durchkreuzt werden.⁴

Theatrale Modellsituationen und Reflexivität

Während – um die Bezugnahme auf Sprache und Literatur vom Beginn dieses Essays wieder aufzunehmen – die Leser:innen von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* davon lesen und imaginieren, wie der Ich-Erzähler beim Biss in eine in Tee getunkte Madeleine von Erinnerungen an seine Kindheit in Combray überwältigt wird, bieten immersive Aufführungen den Zuschauer:innen wirklich eine in Tee getunkte Madeleine zum Essen an oder lassen sie eine vergleichbare, die eigene Identität oder Geschichte punktuell vergegenwärtigende Handlung durchführen. Bei *Söhne & Söhne* zum Beispiel wurden in der „Abteilung für Kindheitsangelegenheiten“ ekelhaft ausschauende und ebenso riechende, labbrige Toastbrot scheiben mit undefinierbarem Belag gereicht.

Immersive Theaterformen erzeugen mithin reale und sozial wirksame künstlerische Modellsituationen für die Gestaltung ebenso wie für das Erleben affektiver Dynamiken. Ausgelöst von der Szenografie und Raumgestaltung, der Narration sowie vielfältigen sozialen Begegnungen erfahren die zu Teilnehmenden transformierten Zuschauer:innen ihre eigene, immer affektiv aufgeladene und emotional grundierte Reaktion auf die inszenierte Situation, die sie beständig zwingt, eine Haltung zum Geschehen einzunehmen. So erleben die Zuschauenden ihre Relation zum situativen Aufführungsgeschehen dominant als affektive Dynamik des Befremdens, des Unbehagens, der Abwehr oder auch der Angst, aber ebenso der Begeisterung, der Faszination, der erotischen Anziehung oder gar der beglückenden Überwältigung (vgl. dazu die zahlreichen Beschreibungen von Aufführungserfahrungen in Schütz 2022). Darüber hinaus werden sie beständig mit vielfältigen Entscheidungs- und Handlungsoptionen konfrontiert: Trinke ich das mir angebotene Wasserglas, in dem eine trübe Substanz schwimmt, oder lehne ich ab und verhindere damit, dass die Besuchergruppe ihren vorgeschriebenen Parcours weitergehen kann? Gebe ich etwas von mir persönlich preis oder halte ich mich möglichst distanziert am Rande? Interveniere ich in einer Szene, in der ich das Verhalten eines Performers gegenüber einer Per-

4 Theresa Schütz hat im Rahmen ihrer Dissertation, die im von mir geleiteten Forschungsprojekt *Reenacting Emotions. Strategies and Politics of Immersive Theatre* im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Affective Societies* entstand, dessen Sprecherin Birgitt Röttger-Rössler von 2015 bis 2022 war, zahlreiche Umfragen und Interviews mit Besucher:innen immersiver Aufführungen durchgeführt. Dabei zeigte sich, dass nur sehr wenige Zuschauer:innen mit einer – vorher zurechtgelegten oder spontan erfundenen – fiktiven Identität in die Aufführungen gehen; das Gros der Besucher:innen agiert als sie selbst. Trotz aller produktionsseitig eingesetzten Strategien und Techniken, die auf eine intensive Involvierung des Publikums zielen, ist zu betonen, dass die von mir beschriebenen Prozesse auch eine gewisse Offenheit und Bereitschaft seitens der Besucher:innen erfordern, sich auf die simulierte Welt einzulassen.

formerin als sexuell übergriffig empfinde, oder ziehe ich mich darauf zurück, dass ich mich hier in einer Theateraufführung und mithin im konsequenzverminderten Kunstrahmen befinde?

Wie könnte nun die Differenz zwischen einer sozialen Situation und der immersiven Inszenierung einer sozialen Situation beschrieben werden und damit auch die Unterschiede zwischen der Ethnographie einer sozialen Situation und der theaterwissenschaftlichen Analyse einer immersiven Aufführungssituation? Ich möchte darauf folgende Antwort geben: Im Unterschied zur alltäglichen sozialen Situation agieren die Teilnehmenden in immersiven Performances gleichsam als Doppelwesen – sie sind involviert Teilnehmende und zugleich Beobachtende der eigenen Involvierung wie auch des Involviertseins anderer Besucher:innen.⁵ So beobachtete ich den jungen Mann beim Erzählen seiner „Schuldgeschichte“ und wusste mich zugleich von ihm wie auch von Ronda Sohn beim Trösten der Babypuppe beobachtet. Die ebenso konkreten wie realen Handlungen und Emotionen der Besucher:innen sind Teil des immersiven Aufführungsgeschehens, und sie werden zugleich den anderen Besucher:innen und Performer:innen gezeigt, die ihrerseits darauf reagieren. Entsprechend werden in der zuschauenden Teilhabe eigene wie fremde Affektstrukturen vorgeführt und erprobt. Die so erzeugte komplexe Situation aus Beobachtung, Teilhabe, affektiver Reaktion und Selbstreflexion vergegenwärtigt dargestellte wie erlebte Emotionen als reflexiv gewordene, wiederholte Emotionen. Entsprechend haben immersive Aufführungen das Potential, ihr Publikum selbstreflexiv mit dem eigenen sozial-relationalen In-der-Welt-Sein zu konfrontieren. Darüber hinaus vermögen die Prozesse des wechselseitigen und situativ bedingten Reenactments von Emotionen, wie sie in immersiven Aufführungen provoziert werden, auch auf die kulturell bedingte und qua Sozialisation und vielfältigen Institutionalisierungen ausgebildete Wirksamkeit normativer Gefühlsordnungen aufmerksam zu machen – und zwar durch Prozesse verkörperter Emotionen und ihrer Wahrnehmung selbst.

5 Vgl. zum Folgenden auch Kolesch/Schütz 2022: 119–121.

Literatur

- De La Rochefoucauld, François 1983: *Maximen und Reflexionen*. Stuttgart: Reclam.
- De Sousa, Ronald 1997: *Die Rationalität des Gefühls*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diderot, Denis 1986: Von der dramatischen Dichtkunst. In: Ders., *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart: Reclam, 283–402.
- Kolesch, Doris und Theresa Schütz 2022: Forced Experiences. Shifting Modes of Audience Involvement in Immersive Performances. In: Matthew Reason, Lynne Conner, Katya Johanson und Ben Walmsley (Hg.), *Routledge Companion to Audiences and the Performing Arts*. London/New York: Routledge, 111–123.
- Röttger-Rössler, Birgitt 2002: Emotion und Kultur: Einige Grundfragen. *Zeitschrift für Ethnologie* 127 (2): 147–162.
- Schütz, Theresa 2022: *Theater der Vereinnahmung. Publikumsinvolvierung im immersiven Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- Turner, Victor 2009: *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*. Berlin: Campus.