

• Michael

Reinhold:

• Anonyme
Performer

• Critical Fridays
Reader Nr. 2

7

Bal, Mieke:
Lexikon der Kulturanalyse

19

Erika Fischer-Lichte:
Ästhetik des Performativen

Michaël Reinholds Personas sind laut, verspielt, manchmal mehr Tier und manchmal mehr Kind. Mit präzisiertem Blick erfasst Reinhold gesellschaftliche Sprach- und Handlungsmuster, die Tabus und unbehagliche Gefühle überdecken und eignet sich dieses Körperwissen durch seine Performances an. Mal imitiert er die gesellschaftlichen Muster, mal übertreibt er sie bis ins Unerträgliche. Er hat eine Vielzahl an unterschiedlichen Charakteren und mit ihnen ihre Lebensgeschichten und Welten entwickelt und sie mit persönlichen und kollektiven Details bestückt. Ihre Spuren trägt er nun in sich und bietet ihnen in seinen Performances abwechselnd Platz. Oder ergreifen sie sich vielleicht den Platz an der Oberfläche ganz von selbst? Im Rahmen von Critical Fridays bringt Reinhold alle seine Kunstfiguren mit und führt uns im Dialog mit ihnen an die Ränder gesellschaftlicher Konventionen und in unser Unbehagen hinein. In der Selbsthilfegruppe der Anonymen Performer fragen sie sich, ob eine Heilung und Reintegration in die Gesellschaft für sie überhaupt möglich ist.

Michaël Reinhold untersucht und dekonstruiert mit Hilfe seiner auf den ersten Blick oft zu Absurdität neigenden Kunstfiguren die Relationen zwischen gesellschaftlichen

Konventionen und individueller Ausprägung des Einzelnen. Orte dieser Untersuchungen, an welchen der Performancekünstler seine Mitmenschen auf ebenso humoristische wie nachdenkliche Eigenarten zu Interaktionen einlädt, reichen dabei von Shoppingmalls in Shenzen, China, bis hin zu Kinderspielplätzen an Randgebieten Chişinău, Moldawien. Reinhold hat an der Zürcher Hochschule der Künste und an der School of Creative Media, City University of Hong Kong, Fine Arts studiert. Seine Arbeiten wurden u.a. im Kunstverein Friedrichshafen, sowie am Image Forum Festival in Tokyo, Japan, aufgeführt. Zurzeit absolviert er den Master of Fine Arts in Experimental Movie an der Universität der Künste in Berlin.

Mieke

Bal

Lexikon der
Kulturanalyse

Critical Fridays
Reader Nr.2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-838-7

Originaltitel: *Lexicon for Cultural Analysis*
© Mieke Bal

Textherstellung mit Unterstützung des
Kulturamts der Stadt Wien
(Wissenschaftsförderung, MA7)

© für die deutsche Ausgabe: Verlag Turia + Kant, 2016

Covergestaltung: Bertina Kubanek unter Verwendung
einer Fotografie von Matthias Schmidt

VERLAG TURIA + KANT
A-1010 Wien, Schottengasse 3A / 5 / DG 1
Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14
info@turia.at | www.turia.at

Inhalt

Vorwort	7
A: <i>anachronism – analysis</i>	11
B: <i>bold, brave, boisterous – baroque</i>	17
C: <i>culture – concept</i>	23
D: <i>description – deixis</i>	28
E: <i>ethics – exhibiting</i>	33
F: <i>framing – folds</i>	40
G: <i>gaps – glub</i>	46
H: <i>history – hovering</i>	54
I: <i>imagination – icon</i>	64
J: <i>journalism – jeopardy</i>	76
K: <i>knowledge – knowledgeable</i>	82
L: <i>lostness – linearity</i>	92
M: <i>memory – madness</i>	96
N: <i>narrative – narrator</i>	103
O: <i>otherness – ostracism</i>	111
P: <i>performance – performativity</i>	121
Q: <i>question – qualms</i>	128
R: <i>research – return</i>	138
S: <i>serendipity – subjectivity</i>	143
T: <i>trauma – time</i>	154
U: <i>unity – unique</i>	162
V: <i>visuality – view</i>	168

W: <i>war – wisdom</i>	176
X: <i>xenophobia – x-ray</i>	180
Y: <i>yearning – young</i>	184
Z: <i>zooming – zapping</i>	191
Wolfgang Müller-Funk: Nachtrag: Glück und Vernünftigkeit	193
Literaturverzeichnis	202

Vorwort

Es war einmal vor einiger Zeit... Ich versuchte, mich nützlich zu machen und einen Leitfaden über die Aktivität zu verfassen, die das Thema dieses Lexikons ist. Beim Nachdenken darüber, wie man Kulturanalyse nun tatsächlich »macht«, versuchte ich zunächst, einen kurzen Abriss zu schreiben, der erklärt, was mir an der Praxis am wichtigsten ist, die ich mit dem Begriff »Kulturanalyse« bezeichne.

Mein Versuch erwies sich jedoch rasch als Sackgasse. Alles klang viel zu apodiktisch, anmaßend und doch ziemlich abstrakt, sogar vage. Außerdem schien er angesichts anderer Projekte in dieser Richtung redundant. Ein Beispiel ist das *Handbook of Cultural Analysis* von Tony Bennett und John Frow. Dieser Sammelband ist nach Bezugssystemen geordnet, die sich teilweise mit Disziplinen und Fragestellungen überschneiden. Wolfgang Müller-Funks Handbuch *Kulturtheorie* behandelt die ganze Bandbreite der Kulturanalyse und ihrer Geschichte und kommt dabei ohne Zusammenfassungen und oberflächliche Überblicke aus. Das gelingt ihm durch die Auseinandersetzung mit Schlüsselfiguren in der Entwicklung dieses Felds und das Buch spricht über diese kritischen Darstellungen eine Unzahl von Themen an. Ein drittes Beispiel erschien mir besonders verlockend, weil es anhand seiner Form die eigenen Grenzen anerkennt: eine Art Lexikon. Ich wandte mich dem von Raymond

nen dürfen –, die täglich wiederholt wird; also einen Zustand oder eine Lebensweise. Es folgt eine lange Reflexion über den Schlaf als Zustand zwischen bewusster und unbewusster Existenz, durch die der Ich-Erzähler als zutiefst subjektiv positioniert wird. Im Unterschied zu Flaubert entwickelt Proust die Subjektivität seines Romans im Detail und macht sie zur Grundlage der Erzählung. Die zitierte Rede wurde sämtlich, so nehmen wir an, von diesem Erzähler »gehört«, bezeugt, und ist damit in seinen subjektiven Diskurs eingebettet. Weit entfernt vom Realismus, der Flaubert zugeschrieben wird, steht Prousts Roman wegen dieser Betonung der Subjektivität für eine modernistische Poetik.

Weder Flaubert noch Proust können durchweg in diesen historisierenden Periodenbegriffen beschrieben werden. Beide verleihen dem, was wir gewöhnlich als typischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts (Flaubert) oder Modernismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts (Proust) betrachten, eine besondere Note. Beide benutzen Beschreibungen und audiovisuelle Erinnerungen, um diese Kategorien abzuwandeln. Flaubert verfeinert die Vorstellung vom Realismus, indem er die Leser_innen einbezieht und den Roman in einer streng zeitgenössischen provinziellen Umgebung verortet. Proust spielt mit dem Dilemma der Subjektivität angesichts von Reden und Ereignissen, die das einzelne Subjekt, das die narrativen Fäden in Händen hält, nicht richtig verstehen kann, und die zu erzählen ihm daher schwerfällt. Beide Autoren benutzen die Möglichkeit, eingebettete Rede zu zitieren – die Struktur der narrativen Ebenen –, um die Grenzen

ihrer gewählten zeitgenössischen Poetik zu erkunden. Und der Status ihrer jeweiligen Erzähler formt die Art der Erzählung, die sie produzieren. Dieses Beispiel zweier literarischer Erzählungen kann auf Erzählungen in anderen Medien ausgeweitet werden, etwa, am offensichtlichsten, im Film, aber auch in anderen bildenden Künsten. Dort mag die Gegenwart eines Erzählers weniger deutlich sein; doch Flauberts mehrdeutige Fokalisierung kann innerhalb einer Bildserie durch leicht unterschiedliche Realisierungen erreicht werden. Das Multifokale, Multiperspektivische in Verbindung mit einer Kontinuität in der Ereignisentwicklung ist in seiner Wirkung mit dem Spiel mit Stimme und Fokalisierung vergleichbar, das ich an Flaubert und Proust demonstriert habe.

O: OTHERNESS – OSTRACISM

Das Wort Andersheit (*otherness*) oder sein lateinisches Äquivalent *Alterität* sollte man in der Kulturanalyse am besten in Klammern setzen. Wir wissen von Hayden White, dass es sich semantisch gesehen um ein deiktisches Wort handelt, das sich aber als objektiv gebärdet. Dieser falsche Anschein wird durch den Gebrauch des abstrakten Substantivs verstärkt. Als Eigenschaft tendiert »anders« zur Substantivierung in das generische »der Andere«. Das unvermeidlich angefügte »Selbst«, ohne das der »Andere« nichts bedeutet, wird dabei nicht diskutiert, sodass das deiktische Wesen der Andersheit verborgen bleibt. In den unterschiedlichen Bereichen der vermeintlichen An-

dersheit, in denen ich gearbeitet habe, machte es dieses deiktische Wesen immer schwierig, das A-Wort weiter zu benutzen.

Eines der Felder der »Andersheit«, die ich vor Kurzem aufgesucht habe, ist Migration (*migrancy*), doch angesichts der Unmöglichkeit, von Menschen in einer derartigen Situation in der dritten Person zu sprechen, habe ich umgeschaltet und mein Untersuchungsgebiet »migrantische Kultur« genannt. Als ich gemeinsam mit Miguel Á. Hernández-Navarro die Video-Wanderausstellung *2MOVE* (2007–2008) kuratierte, prägte ich diesen Begriff, um darauf zu verweisen, dass die Kultur, in der wir leben, selbst inhärent »migrantisch« ist. Der Begriff verweist auf eine Verschiebung in der Wahrnehmung dessen, was eine Kultur ist. Über ihn möchte ich das bewegliche, migrantische Wesen aller Kulturen – dessen, was ich oben »das Kulturelle« genannt habe – in den Vordergrund rücken; die Heterogenität und Pluralität, die das soziale Gefüge kennzeichnet. Anstatt die sesshaften Mitglieder einer Kultur als Standard anzunehmen – jene, die seit Generationen an demselben Ort sind –, bedeutet diese Verschiebung, dass eine solche Beständigkeit innerhalb eines sozialen Zusammenlebens, in dem Bewegung, Transformation und Heterogenität der Standard sind, vielmehr eine Ausnahme darstellt. Migrantische Kultur sind also »wir«; die Menschen, die wir als Migranten betrachten, sind ganz genauso normale Mitglieder der Gemeinschaft wie jene, die wir als »autochton« oder »authentisch« betrachten, der Unterschied zu kürzlich Migrierten ist lediglich eine Frage der Zeit.

112

Die Grundlage der Ausstellung *2MOVE* ist ein Phänomen, das ich bereits im Eintrag G angesprochen habe: die migrantische Ästhetik. Ich verwende »Ästhetik« hier weniger als philosophisches Feld, sondern vielmehr in ihrer traditionellen Bedeutung als Begriff, der sich auf eine Erfahrung von sinnlich wahrnehmbarer Bindung bezieht, einer Verbundenheit aufgrund der Sinne; das »-s« am Ende des englischen »aesthetics« soll auf ihre plurale Form und nicht auf die »Wissenschaft von« oder eine Meta-Bedeutung verweisen. »Migrantisch« behauptet nicht, die tatsächlichen Erfahrungen von Migrant_innen zu erklären, sondern bezieht sich vielmehr auf die ebenfalls sinnlich wahrnehmbaren Spuren der Bewegungen von Migration, die die zeitgenössische Kultur kennzeichnen. Beide Begriffe sind programmatisch: Unterschiedliche ästhetische Erfahrungen werden durch die Begegnung mit solchen Spuren möglich.⁶⁶

Das zweite Gebiet der »Andersheit«, mit dem ich mich kürzlich beschäftigt habe, ist das, was wir wie oben diskutiert »Wahnsinn« nennen. Dieses umstrittene und anfechtbare Wort soll alle medikalisierten Termini diagnostischer Natur wie »Schizophrenie« oder »Paranoia« ersetzen. Der Hauptnachteil dieser Termini besteht darin, dass Diagnose zu Prognose, Behandlung, Medikation, Einweisung und anderen Methoden führt, die gefunden wurden, um Menschen

⁶⁶ Die traditionelle Bedeutung von Ästhetik findet sich in Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*. Nachdruck, Hildesheim: Olms 1970 (Originalausgabe 1750 [Bd. 1], 1758 [Bd. 2], Frankfurt am Main).

113

auf Distanz zu halten, die sich von uns zu unterscheiden scheinen. Tatsächlich ist es möglich, Wahnsinn als die letzte Grenze zu betrachten, als Überschreitung dessen, was die große Mehrheit als akzeptabel betrachtet, die aber dennoch nicht nur voller tiefer Weisheit steckt, sondern auch voller Anteile einer Vergangenheit (*pastness*), die Körpern anhaftet, Anteile, die wir alle teilen und die in diesem Sinne ein Modell dafür sind, warum Gedächtnis wichtig ist und was es mit Gedächtnis auf sich hat. Wahnsinn wird im Allgemeinen verbannt (*ostracised*), und das zum Schaden sowohl der Wahnsinnigen als auch der vorgeblich Zurechnungsfähigen.

Die ontologische Ungewissheit des Wahnsinns zwischen Inszenierung, Sein und Wahrgenommen-Werden, die wir in der »theoretischen Fiktion« *A Long History of Madness* erforscht haben, erzeugt auf ganz andere Art die Unmöglichkeit, das Etikett »wahnsinnig« auf andere Menschen anzuwenden und so eine »Andersheit« zu konstruieren, die »sie« und nicht »uns« betrifft. Deshalb ist Performanz für das Verstehen des Kulturellen zentral. In der filmischen Analyse dieses Themas inszenierten Michelle Williams Gamaker und ich mittelalterliche »Narren« als Menschen, die »wahnsinnig« spielen, und ließen sie mit »wahnsinnigen« Menschen interagieren. Da es der Beruf des Narren ist, den Narren zu spielen, nahm das eine spezifisch theatralische Form an, die wiederum einen filminternen »Dialog« zwischen Kino und Theater und ihren jeweiligen Schauspielstilen erzeugte. In derselben Bewegung wurde dadurch jegliche Analyse

der Konstruktionen von »Andersheit« aus dem Feld der Kulturanalyse, wie ich es sehe, eliminiert.⁶⁷

Statt Migration oder Wahnsinn als Form der Andersheit gemeinsam mit dem unvermeidlich damit einhergehenden Ostrazismus (*ostracism*) anzunehmen, würde ich vorschlagen, die Migrationsbewegung und die Ungreifbarkeit des Wahnsinns als emblematisch für Bewegung im Allgemeinen zu sehen, wie sie das soziale Feld kennzeichnet. Ein Beispiel dafür ist die denaturalisierte Bewegung von Menschen, wie sie die Installation *I Can Be You* (2003) des spanischen Künstlers Jesus Segura bevölkert. Die schattenhaften Gestalten auf der New Yorker Fifth Avenue, die sich auf einer Seite der Installation in die eine Richtung, auf der anderen in die andere Richtung bewegen, hin und her, alle langsam und halbtransparent, demonstrieren zwei Aspekte der Bewegung von Menschen, obwohl diese Menschen wahrscheinlich eher Einkaufsbummeler als Migrant_innen sind. Doch solche Kategorien können sich verändern; zwischen Migrant_innen und Konsument_innen bleibt bestehen, dass »ich du sein kann«.

Das ist mithin das visuelle Argument, das diese Installation einbringt. Es betrifft eine theoretische Reflexion über Subjektivität, die angesichts der migran-

⁶⁷ Eingeführt wurde der Begriff Andersheit in Emmanuel Levinas, *Alterity and Transcendence*. New York: Columbia University Press 1999 [1970]; siehe auch Wolfgang Müller-Funk, »Das Eigene und das Andere / Der, die, das Fremde. Zur Begriffsklärung nach Hegel, Levinas, Kristeva, Waldenfels«, in: *Kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/WMueller-Funk2.pdf> (2002).

tischen Kultur aktuell ist. Einerseits kann »ich« tatsächlich »du« sein, gleich wie im sprachlichen Austausch, der Subjektivität erzeugt. Das geschieht hier wortwörtlich, da die entgegengesetzten Richtungen der beiden Bildschirme dem oder der Betrachter_in die Möglichkeit geben, sich dem einen oder dem anderen Strom anzuschließen, die Ecke vorwärts oder rückwärts zu verlassen. Andererseits überlagert jeder Schatten substantiellere Gestalten, als würde er sich wie ein Parasit an unsere illusorische Autonomie klammern, nur um sie zu untergraben. Diese Schatten sind in der Tat Geister. Doch das (westliche) Subjekt kann diesen Schatten nicht abschütteln. Stattdessen kann »ich« zum »du« werden und die Textur meiner Subjektivität durch diesen Austausch bereichern, der, wie wir schon immer wussten, für die Entstehung von Subjektivität von Anfang an unvermeidbar ist.⁶⁸

Das ist nur ein Beispiel für eine allgemeinere Situation. Die Mischgesellschaften, die als Ergebnis der Migration entstanden sind, haben enorm von der Ankunft von Menschen aus vielen verschiedenen Kulturen profitiert. Städte sind heterogener (»bunter«) geworden, Musik und Kino wurden bereichert, und die Philosophie bedient sich dankbar des Potentials, das ein Denken entlang der Linien von Migration – und über darauf Bezug nehmende Metaphern und Begriffe – bietet. Man kann diese Metaphern hinsichtlich einer versteckten Aneignung und Idealisierung der Migra-

⁶⁸ Zu dieser Videoarbeit, siehe Pepita Hesselberth, *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*. London: Bloomsbury 2014 – hier: »Introduction«.

tionssituation hinterfragen. Auf der Empfänger_innenseite der heutigen migrantischen Kultur macht sich also die Zurückweisung des Begriffs der Andersheit zugunsten der Bewegung die Bereicherung zu eigen, die Neuankömmlinge bringen, versucht aber gleichzeitig solch hastig positive Gesten zu vermeiden.⁶⁹

Migration und Wahnsinn zusammen zu diskutieren soll nicht nahelegen, dass Migrant_innen wahn-sinnig seien, sondern dass im Gegenteil das, was wir Wahnsinn nennen, eine Art von Migration ist. Menschen sehen sich in beiden Situationen denselben Formen von Diskriminierung gegenüber, der Verweigerung zu sehen ebenso wie der, sich mit dem Gegenüber auseinanderzusetzen. Was sie am stärksten miteinander verbindet, ist die Verantwortung der Gesellschaft für ihre Situationen. Diese Verantwortung bezieht sich sowohl auf die Gewalt, die zu Wahnsinn führt, als auch auf die koloniale Ausbeutung, die Migration erzeugt. Sie ist eine soziale Verpflichtung, die in einer Ethik nach Spinoza zwingend ist. Dieser Phi-

⁶⁹ Beispiele für den positiven Gebrauch von Konzepten der Migration und, in ihrer Terminologie, des Nomadismus, finden sich in Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve Verlag 1993. Eine prägnante Kritik an solchen Gesten übt Inge E. Boer, *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*. Hg. v. Mieke Bal, Bregje van Eckelen und Patricia Spyer. Amsterdam/New York: Rodopi 2006. Bei Paul Patton findet sich eine Darstellung von Deleuzes Gebrauch der Begriffe Nomadismus und Migration als nicht metaphorisch, der nicht dem seiner Anhänger_innen entspricht: »Mobile Concepts, Metaphor, and the Problem of Referentiality in Deleuze and Guattari«, in: *Thamyris/Intersecting: Place, Sex and Race* 12, 27–45.

losoph, ein migrantisches Subjekt des 17. Jahrhunderts, wird zunehmend als Vordenker im Umgang mit dem historischen Dilemma anerkannt, das in einer Verwechslung von Schuld und Verantwortung besteht. In diesem Kontext werden Spinozas Schriften über den Affekt relevant, ebenso wie Deleuzes Theorie des Affektbilds. Wie Gatens und Lloyd erinnern:

... die komplexen Interaktionen von Imagination und Affekt ... ergeben diesen gemeinsamen Raum der Inter-subjektivität ... und die Prozesse der gedanklichen Imitation und Identifikation, die das Gewebe des sozialen Lebens ausmachen.⁷⁰

Hier setzt das Affektbild, das Deleuze als emblematisch in der Großaufnahme verortet theoretisiert, mit seiner typischen Zeitlichkeit ein. Großaufnahmen subvertieren die lineare Zeit. Sie dauern an und schreiben damit die Gegenwart in das Bild ein. Zwischen narrativen Bildern und Großaufnahmen entsteht so eine besondere Art der Intermedialität; sie inszeniert eine Spannung zwischen schneller Erzählung und Bewegungslosigkeit. Die Zwischen-Zeitlichkeit, die hier auf dem Spiel steht, geht von der Gegenwart aus – der Gegenwart der Betrachtung.

Paola Marrati verweist auf die zentrale Funktion des Affektbilds, die sowohl der Materialität des Bildes

⁷⁰ Deleuze war stark von Spinoza beeinflusst. Eine wunderbare »Aktualisierung« der Relevanz von Spinozas Erbe für die zeitgenössische migrantische Kultur bieten Moira Gatens und Genevieve Lloyd, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. London/New York: Routledge 1999, hier 40.

als auch jener der Subjektivität am nächsten komme. Sie schreibt: »Zwischen einer Wahrnehmung, die in gewisser Weise beunruhigend ist, und einer noch zögernden Handlung entsteht Affekt.«⁷¹ Das Affektbild bindet eine Wahrnehmung, die bereits stattgefunden hat, lässt jedoch eine Spur in die Zukunft möglicher Handlungen offen. Deshalb bleibt das Affektbild der Gegenwart am nächsten, während es diese mit einer zeitlichen Dichte versieht, die für das Inter-face notwendig ist. Gatens und Lloyd erinnern daran, dass Spinozas Konzeption des Affekts in seiner von Anachronismen erfüllten Zwischen-Zeitlichkeit explizit wird. Sie stellen fest:

Das Bewusstsein über tatsächliche körperliche Anpassung – das Bewusstsein für die Dinge als gegenwärtig – ist für die Affekte grundlegend; und deshalb überschneidet sich die Definition von Affekt mit jener der Imagination. All dies verleiht der Gegenwart eine besondere Vorrangstellung.⁷²

Solche Affektbilder besitzen eine zeitliche Dichte, die von der Vergangenheit und der Zukunft bewohnt ist, während Affekt (und besonders der Affekt, den die Großaufnahme erzeugt) ein Ereignis in der Gegenwart bleibt – ein Ereignis des Werdens, um eine typisch spinozistisch-deleuze'sche Wendung zu benutzen. Hier handelt es sich nicht um ein Ereignis im punktuellen Sinne, sondern um einen Abschnitt eines Prozesses,

⁷¹ Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, 48.

⁷² Gatens und Lloyd, *Collective Imaginings*, 52.

während äußere Ereignisse sich verlangsamen oder sogar ausgeblendet bleiben. Das Werden betrifft die Gegenwart der Vergangenheit. Wenn wir diese Gegenwart in das Reich des Sozialen holen, können wir unsere Verantwortung für die Ungerechtigkeiten der Vergangenheit nicht mehr leugnen, selbst wenn uns dafür nicht die Schuld gegeben werden kann. Denn ohne diese Verantwortung wird der Gebrauch des leidigen Pronomens »Wir« – das Andersheit als dasjenige etabliert, was außerhalb dieses nicht näher definierten »Wir« liegt – unredlich, ja sogar unethisch.

Gatens' und Lloyds »spinozistische Verantwortung« leitet sich also aus der philosophischen Auffassung des Selbst als sozial ab, und besteht aus der Projektion von gegenwärtig gefühlten Verantwortungen »zurück in eine Vergangenheit, die wiederum nur aus der Perspektive dessen bestimmt wird, was in der Zukunft dieser Vergangenheit liegt – in unserer Gegenwart.« Die »zeitlichen Dimensionen des menschlichen Bewusstseins« ernst zu nehmen, heißt auch, die »multiple Bildung und Neubildung von Identitäten über die Zeit und innerhalb der Freisetzungen von Gedächtnis und Imagination zu einem gegebenen Zeitpunkt«⁷³ zu unterstützen. Diese widersinnige Verantwortung auf der Basis von Gedächtnis und Imagination macht Selbstheit nicht nur stabil, sondern auch instabil.⁷⁴ Diese Instabilität ist eine Form von Empowerment, von Handlungsfähigkeit innerhalb eines kollektivbasierten individuellen Bewusstseins. Im

⁷³ Ebenda, 81.

⁷⁴ Ebenda, 82.

Werk von Deleuze wird das zum Schlüsselbegriff des *Werdens*. Werden ist eine Form von Bewegung. Und seine mangelnde Stabilität schließt jede Aufspaltung in »Selbst« und »Anderer« aus, und damit den Ostrazismus, den Andersheit und Othering mit sich bringen.

P: PERFORMANCE – PERFORMANZ

Stattdessen eben Performanz. Sie ist keine Frage des »Seins«, sondern tatsächlich des momentanen »Werdens«, das sich je nach eigener Situation und Stimmung, und je nachdem, wie man gegenüber dem »Du« der Performanz – den Menschen seiner Umgebung – erscheinen will, ständig verändert. Für den Film *A Long History of Madness* arbeiteten wir mit professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern ebenso wie mit Laien. In den Fotografien, die wir rund um die Dreharbeiten zu diesem Film gesammelt haben, tauchen einige auf, wie sie ihre Szenen spielen, und andere zwischen den Szenen, wenn sie »sie selbst sind«. Das wirft die Frage danach auf, was Schauspielen (*performing*) ist, und ob es je eine Möglichkeit gibt, nicht zu spielen. Im Film gibt es unterschiedliche Performances, es erscheint jedoch problematisch zu behaupten, einige davon seien mehr als andere Beispiele für Performanz. Unser vorrangiges Werkzeug, um den performativen Charakter von »Wahnsinn« zu argumentieren, lag darin, die Theatralität in den Performances zu verstärken. Theatralität ist weniger ein eindeutiger und möglicherweise künstlicher Bereich

WERDEN

DU

spielen
real

der Performance, sondern vielmehr ein Modell der allgegenwärtigen Performanzen im gesellschaftlichen Leben. In beiden Fällen hat, wie Maaïke Bleeker in ihrem Buch *Visuality in the Theatre* argumentiert, die Erfahrung des Gesehen-Werdens enorme Auswirkungen auf unsere Selbstwahrnehmung.⁷⁵

Diese Tatsache untergräbt die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat völlig. Es handelt sich dabei um eine Untergrabung, die für das politische Feld von höchster Bedeutung ist, in dem ich die Relevanzansprüche unserer Arbeit zu verorten suche, und in dem ich den Anspruch stelle, sie als nichts weniger als eine eigene Form der Kulturanalyse zu etablieren. Die Installation von Segura untergräbt diese Unterscheidung ebenfalls, da sie den Unterschied zwischen Menschen, die (glauben) »dazu(zu)gehören«, und erst kürzlich angekommenen Migrant_innen untergräbt. Greifen wir noch einmal Peirces Begriffe in einem Deleuze'schen Licht auf. Die Performanz berührt den gewalttätigen Kausalzusammenhang von Wahnsinn. Eine doppelte Performanz – in der Behandlung und ihrer theatralischen Darstellung im Film – arbeitet an einem »Werden« der Interpretanten, das der oder die Adressat_in weiter ausführt. Das Dreieck zwischen Performanz – sowohl der Schauspieler_innen als auch der Betrachter_innen –, Performativität – als Ergebnis der erzwungenen Teilnahme der Betrachter_innen – und der Ausbildung gemeinsam benutzbarer Interpretanten im Werden ist grundsätzlich theatralisch, selbst

⁷⁵ Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2008, 130.

wenn die gesellschaftliche Realität das Theater »imtiert« oder »ist« und nicht umgekehrt.

In gleicher Weise benutze ich weiterhin den Begriff »wahnsinnig« für die Figuren, die in einem Zustand des Patiententums schweben. Das klarste Synonym für dieses Wort ist »geisteskrank«, viel eher als das diagnostische, festlegende »schizophren« oder der Euphemismus »geistig behindert« oder, noch schlimmer, »herausgefordert«. Während »krank« eine kulturelle Diagnose eines Zustands ist, der kompetente Handlungsfähigkeit nicht ausschließt, ist »behindert« genau das Gegenteil dessen, als was sich die Figuren erweisen, und suggeriert außerdem einen Dauerzustand; die Wahnsinnigen sind hyper-befähigt. Diese Benennung ist ein weiteres Beispiel für Performanz mit Performativität als potentielltem Effekt. Anstatt der Sprache auszuweichen, braucht die Gesellschaft andere Blicke auf ein Phänomen, das eine Geschichte hat. Für diese Revision können alte Begriffe nützlicher sein, da sie uns an die Gefahren erinnern, die den Haltungen, die sie ausdrücken, – nicht den Begriffen selbst – innewohnen. Daher bewirken solche Euphemismen das Gegenteil einer performierenden Retrospektion; sie löschen aus, was revidiert, erneut betrachtet werden muss. Die Authentifizierung der Psychose zwingt zu einem Bekenntnis zu einer solchen stark historischen, jedoch umgekehrten oder »wider-sinnigen« (*pre-posterous*) Zeitpolitik.⁷⁶

⁷⁶ Zu den Verbindungen zwischen Performanz und Performativität, siehe Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*.

Doch worin besteht Performanz, und in welchem Verhältnis oder Unterschied steht sie zu dem verwandten Begriff Performativität und ihrem häufig substantivisch verwendeten Adjektiv, »das Performative«? Wenn ich den Gegensatz zwischen »den Narren machen« und »Wahnsinnig-Sein« auf der Basis der Performanz in Frage stelle, kann sie sicherlich nicht einfach als Rollenspiel definiert werden. Performanz ist für viele nur ein Wort, Performativität ein theoretisches Konzept. Performanz – sagen wir die einzigartige Ausführung einer Arbeit – steht in einer anderen Ordnung als Performativität, ein Aspekt eines Wortes, der tut, was er sagt. Daher verhält sich Performanz zu Performativität nicht wie Materie zu Materialität, das Konkrete zum Abstrakten, oder der Objektbegriff zum theoretischen Begriff. Obwohl von demselben Verb »to perform« abgeleitet, sind die beiden Wörter nicht länger verbunden, sobald sie zu Begriffen werden. Verwechseln wir sie also nicht.

Doch es ist auch nicht ganz einfach, sie voneinander zu trennen. Das liegt an der zentralen Rolle, die das Gedächtnis in beiden spielt. Performanz – eine Rolle spielen, tanzen, singen, musizieren – ist ohne Gedächtnis undenkbar. Wie kann man eine Rolle oder ein Stück spielen, ohne die Rolle oder Partitur auswendig zu lernen, die Gesten, die Mimik und Diktion zu proben, die zur Rolle passen und sie für ein Verstehen zugänglich machen? Selbst Improvisation verlangt das Lernen der Struktur, auf der sie beruht. Performanz verbindet die Vergangenheit des Schreibens mit der Gegenwart des Erlebens der Arbeit. Warum wird also Performancekunst als Bruch mit der Vor-

124

hersagbarkeit betrachtet und als in ihrer Performativität einzigartig dargestellt? Und wenn Gedächtnis selbst definitionsgemäß ein Nachspielen und in diesem Sinne performativ ist, stehen die beiden doch zueinander in Beziehung. Worin besteht also der Unterschied?

Performativität ist zumindest in Austins Konzeption vermeintlich das einzigartige Auftreten eines Akts im Hier und Jetzt. In der Sprechakttheorie ist sie der Moment, in dem bekannte Wörter sich sowohl aus ihrem Schlaf in Wörterbüchern als auch aus der Sprachkompetenz von Menschen befreien, um als Waffen oder Verführungen eingesetzt zu werden, und um ihr Gewicht, ihre Schlagkraft und ihren Charme nur in der Gegenwart unter einzelnen Subjekten geltend zu machen. Hier würde das Gedächtnis dem Erfolg des Spielens (*performing*) nur im Weg stehen. Doch wie wir seitdem gelernt haben, verfehlt die Performativität ihre Effizienz, wenn der Akt nicht in eine Kultur eingebettet ist, die sich daran erinnert, was dieser Akt bewirken kann. Sobald ich versuchte, ihn genau zu beschreiben, schmolz der Unterschied zwischen den beiden Begriffen dahin. Wie also sowohl die Verwechslung als auch den »binären Terror« vermeiden, der Unterschiede überstrapaziert?⁷⁷

Was mich am meisten interessiert, ist die Interaktion zwischen Performanz einerseits, als der qualifizierten und bedachten Produktion von, sagen wir, einem Musikstück, das darauf beruht, dass Musiker_

⁷⁷ J. L. Austin, *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press 1975 [1962].

125

innen eine Partitur auswendig lernen, und Performativität andererseits, als dem Akt selbst in einer einzigartigen Gegenwart, in der das Gedächtnis seine Streiche spielt. Ein besonders wichtiges Spielzeug des Gedächtnisses ist die Zeit. Zeit ist der Ort, an dem Subjektivität erzeugt wird: über die Zeit, in der Zeit, mit der Zeit – also »Werden«. Während es in seiner Stoßrichtung theoretisch ist, steht das Argument, das ich hier vorbringen möchte, in all seiner Einfachheit im Gegensatz zum Theoretisieren als solchem, da es sich gegen einen objektivierenden Diskurs und die Möglichkeit einer von der »Praxis« abgegrenzten »Theorie« wendet.

Austin machte den entscheidenden Schritt weg von einer einfachen Kategorie von Wörtern zu einer verallgemeinerten Auffassung von Performativität als einem Aspekt jeder Äußerung. Dafür musste er immer potentiell performative Äußerungen als Gesichtspunkte analysieren. Dieser Schritt von der Kategorisierung zu einer Analyse jedes Elements steht repräsentativ für den Schritt von einem szientistischen zu einem kulturellen Zugang zu Kultur. Im Fall der Performativität erleichterte der analytische Gebrauch des Begriffs eine Verlagerung des Fokus vom illokutiven Akt der Performanz des Sprechens zum perlokutiven Akt des erfolgreichen Sprechakts; der Sicherung seines Effekts. Diese Verlagerung ermöglicht es, das Feld des Performativen von der Sprache, einer Kategorie kultureller Phänomene, auf alle Arten von Ereignissen auszuweiten, die im kulturellen Feld stattfinden, weil jemand sie tut.

Der entscheidende Schritt in dieser doppelten Verlagerung (von der Kategorie zum analytischen Konzept und von der Handlungsfähigkeit zum Effekt) war Derridas Bestehen auf der Zitathaftigkeit, die jeden Sprechakt ermöglicht und umgibt. Austin schloss die Literatur explizit von seiner Analyse aus, weil literarische Sprechakte nicht »ernst« seien. Derrida dagegen machte die Iterabilität und Zitathaftigkeit jedes Sprachgebrauchs zum Standard, indem er den Fokus von der Intention des Sprechers auf die gesellschaftlichen Konventionen verlagerte, die eben die Möglichkeit der Performanz von Sprechakten garantieren. Damit ordnete er die individuelle Intention der gesellschaftlichen Konvention unter. Von einem hervorbringenden Gründungsakt, der von einem wollenen, intentionalen Subjekt ausgeführt wird, wird Performativität zur Instanz eines endlosen Prozesses der Wiederholung; eine Wiederholung, die mit Ähnlichkeit und Differenz einhergeht und daher, wie Judith Butler in Erwiderung argumentierte, gesellschaftliche Veränderung und die Interventionen von Subjekten, mit anderen Worten Handlungsfähigkeit (*agency*) relativiert und ermöglicht. Und die Komplexitäten der Handlungsfähigkeit jenseits eines Subjekt-Objekt-Gegensatzes und jenseits der Pole Subjekt-Gesellschaft, privat-öffentlich oder spezifisch-allgemein sind letztlich das Wichtigste an kulturellen Begegnungen.⁷⁸

⁷⁸ Siehe Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1988, 325–351; Judith Butler entwickelte ihre Argumentation insbesondere in Bezug auf Sex und Gender: *Das Unbehagen der Geschlechter*.

Erika

Fischer-
Lichte

Ästhetik

des

Performativen

Critical Fridays
Reader Nr.2

3 – Liminalität und Transformation

Wenn Gegensätze zusammenfallen, das eine auch zugleich das andere sein kann, dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand zum anderen. Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. Das Zwischen avanciert dergestalt zu einer bevorzugten Kategorie. Immer wieder hat sich gezeigt, daß die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben läßt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag. Für eine Ästhetik des Performativen ist diese Art der ästhetischen Erfahrung offensichtlich von großer Bedeutung. Denn sie ist unmittelbar auf die Ereignishaftigkeit der Aufführung bezogen.

Der Begriff der Liminalität, der hier zentral wird, stammt nun weder aus der Kunsttheorie noch aus der philosophischen Ästhetik, sondern aus der Ritualforschung. Er wurde von Victor Turner – mit dem Schechner eng zusammenarbeitete – unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt. Dieser hatte in seiner Studie *Les rites de passage* (1909) an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, daß Rituale mit einer in höchstem Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind. Übergangsriten gliedern sich in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand »zwischen« allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die nun transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.

Diese Struktur läßt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert. Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität von lat. *limen* - die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz »betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial«¹¹ bestimmt. Er führt aus, daß und wie die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern »[i]n liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted«.¹² Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status derer, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft. Auf die Individuen bezogen bedeutet dies, daß Knaben in Krieger transformiert werden, eine unverheiratete Frau und ein unverheirateter Mann in ein Ehepaar, ein Kranker in einen Gesunden u. a. mehr. Die gesamte Gesellschaft betreffend bestimmt Turner Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen

als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: Erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen läßt und es Akteuren wie Zuschauern ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

In Weiterführung und zugleich Kritik dieses Ansatzes betonen Rao und Köpping einerseits die Mehrdeutigkeit von Ritualen, andererseits ihre spezifische Performativität, ihren Aufführungscharakter. Sie bestimmen ihre Ereignishaftigkeit als »transformativ[e] Akt[e]«, denen »die Macht zugeschrieben« werde, »jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu transformieren und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen.«¹³ Entsprechend gehen sie davon aus, daß die Schwellenphase nicht nur zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Status der beteiligten Personen führen kann, sondern zu ihrer Transformation »in jeder möglichen Hinsicht«, die ihre Wirklichkeitswahrnehmung betrifft.

Wenn ich ästhetische Erfahrung, welche Aufführungen von Theater und Performance-Kunst ermöglichen, als Schwellenerfahrung bezeichne, so folgt daraus nicht, daß ich künstlerische Aufführungen mit rituellen gleichsetze. Es ist allerdings schwierig, Kriterien für eine klare Abgrenzung zwischen ihnen zu finden. Es liegt auch eher nahe, davon auszugehen, daß die künstlerischen Aufführungen, wie sich bei Abramović, Beuys, Nitsch, Schechner, Schleef u.a. gezeigt hat, derartige Abgrenzungen selbst immer wieder in Frage stellen und unterlaufen. Sowohl künstlerische als auch rituelle Aufführungen gehen aus sorgfältigen Inszenierungen hervor, beide können mit Skriptvorlagen und Proben arbeiten ebenso wie mit Improvisationen, beide vermögen Wirklichkeit zu konstituieren und ihr Publikum auch zu unterhalten; beide sehen für Akteure wie Zuschauer die Möglichkeit vor, ihre Rollen zu verändern. Darüber hinaus greift auch die allgemeine Rahmensetzung kaum mehr, die sagt: »Dies ist eine Theateraufführung« bzw. »dies ist ein Ritual«, da sie, wie wir gesehen haben, von einzelnen Teilnehmern Akteuren wie Zuschauern – unterlaufen werden kann. Einen Unterschied gibt es allerdings. Während im Ritual die Schwellenerfahrung, die ein Teilnehmer durchläuft, zur Transformation seines gesellschaftlichen Status, seiner öffentlich anerkannten Identität führen kann, ist dies bei der ästhetischen Erfahrung in künstlerischen Aufführungen höchst zweifelhaft.

Ich habe im Laufe meiner Untersuchung an den einzelnen Beispielen immer wieder gezeigt, wann und wie ein Zustand von Liminalität entsteht und damit die Möglichkeit einer Transformation für denjenigen, der in ihn versetzt wird. Rückblickend lassen sich vor allem zwei Faktoren namhaft machen, die immer wieder liminale Erfahrungen bewirken: Autopoiesis und Emergenz sowie der Zusammenbruch von Gegensätzen. Bei

den von ihnen ermöglichten Erfahrungen handelt es sich also immer auch um Schwellenerfahrungen.

Es scheint vor allem das Kollabieren des Gegensatzes von Kunst und Wirklichkeit sowie aller weiterer von ihm generierten Oppositionen zu sein, welches die Beteiligten in einen Schwellenzustand versetzt. Dies zeigte sich mit besonderer Deutlichkeit an den Selbstverletzungsperformances. Sie setzten bisher fraglos gültige Regeln und Normen außer Kraft und schufen so für alle Beteiligten – auch für die sich selbst verletzenden Künstler – den Zustand eines radikalen »betwixt and between«. Ein rein »ästhetisches« Verhalten wäre in dieser Situation auf Voyeurismus, Sadismus u. ä. hinausgelaufen, ein ethisches hätte das Risiko beinhaltet, die Intention des/der Künstlers/-in zu konterkarieren. Diese Performances stürzten den Zuschauer in eine Krise, zu deren Bewältigung er nicht auf allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgreifen konnte. Die bisher gültigen Standards waren nicht mehr akzeptabel, neue noch nicht formuliert. Der Zuschauer war in eine liminale Situation geraten, befand sich in einer Schwellenphase. Diese Krise ließ sich nur bewältigen, wenn neue Verhaltensstandards gesucht und erprobt wurden – trotz der drohenden Gefahr eines möglichen Scheiterns.

Eine solche Situation entstand immer wieder auch in Aufführungen von Schechners, Castorfs oder Schlingensiefs Inszenierungen oder auch in der Performance von Coco Fusco und Guillermo Gomez-Pena, d.h. in Aufführungen, die permanent die Gegensätze ästhetisch vs. sozial, ästhetisch vs. politisch zusammenbrechen ließen. Während bei Schechner der Zuschauer sich ständig zwischen seinem Status als Zuschauer und der Teilnahme am »play« hinund herbewegte, ist er bei Castorf häufig der Verunsicherung darüber ausgesetzt, ob er in diesem Moment als Zuschauer oder Akteur agiert, dem Geschehen als unbeobachteter Beobachter folgt oder selbst zum Objekt der Beobachtung wird; ob er eine dramatische Figur vor sich sieht oder einen Schauspieler, der aus der Rolle fällt und im eigenen Namen spricht, ihn als Frank oder Hendrik Arnst, als Puntila oder Michael Wittenborn beschimpft und bedroht; ob er mit einer »fiktiven« Welt konfrontiert wird oder sich in der »Wirklichkeit« bewegt oder vielleicht gar selbst als fiktive Figur in einer fiktiven Welt. Mit dem Zuschauer wird hier ein Spiel gespielt, das dieser nicht immer zu durchschauen vermag, ein Spiel, das ihn in eine liminale Situation versetzt, mit der er allerdings selbst spielerisch umgehen kann.

Schlingensiefel spielt ein ähnliches Spiel, wenn auch zum Teil sehr viel weniger spielerisch und teilweise geradezu brutal. Er entzieht dem Zuschauer jede Grundlage, auf der dieser mit einiger Gewißheit zu entscheiden vermöchte, an welcher Art von *cultural performance* er gerade teilnimmt, welchen Rahmen er setzen, an welche Regeln, Normen und Verhaltensstandards er sich nahen soll. Er wird in einen Zustand tiefster Verunsicherung gestoßen und muß selbst sehen, wie er ihn überwindet. Schlingensiefel jedenfalls agiert nicht als wohlmeinender »Schamane«, der ihn sicher durch die Turbulenzen und Verstörungen geleiten und ihm so dabei helfen würde, eine neue Orientierung zu

finden, die Welt und sich selbst auf eine neue Weise wahrzunehmen. Dies muß jeder Zuschauer selbst leisten, auch wenn der Versuch zur Bewältigung der Krise in der Aufführung meist darauf hinaus lief, daß eine neue liminale Situation entstand, eine neue Krise sich abzeichnete.

Da dichotomische Begriffspaare nicht nur als Instrumente zur Beschreibung der Welt dienen, sondern auch als Regulative unseres Handelns und Verhaltens, bedeutet ihre Destabilisierung, ihr Zusammenbrechen nicht nur eine Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung, sondern auch eine Erschütterung der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten. Aus den Begriffspaaren lassen sich unterschiedliche Rahmensetzungen reduzieren wie: »Dies ist Theater/Kunst« oder »Dies ist eine soziale oder politische Situation«. Diese Rahmen beinhalten Vorgaben für ein angemessenes Verhalten in einer von ihnen gefaßten Situation. Indem die Aufführungen scheinbar gegensätzliche der auch nur verschiedene Rahmen miteinander kollidieren lassen, versetzen sie die Zuschauer zwischen alle hier aufgerufenen Regeln, Normen, Ordnungen. Diesen Zustand mag mancher für zieht »kunstgemäß« halten. So suchten die ob der Publikumsreaktionen frustrierten Veranstalter der Wiener Festwochen 2000 die Teilnehmer an Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich!* aus diesem Zustand zu befreien, indem sie Handzettel verteilten, auf denen zu lesen stand: »Dies ist Kunst!« Eine klare Grenze sollte gezogen werden, um eine »angemessene« Reaktion, ein »ästhetisches«, nicht eingreifendes Verhalten zu ermöglichen. Was aber ist die »angemessene« Reaktion auf diese Art von Ereignis? Hanzelt es sich doch hier um eine Versuchsanordnung, um mit Zuschauern und Passanten ein Experiment durchführen zu können, das gerade dieser Grenze zwischen ästhetisch und ethisch motiviertem Verhalten gilt. Müßig hinzuzufügen, daß Schlingensief die Handzettel wieder einsammelte.

Der Zustand des »betwixt and between«, das Erleben der Krise wird zuallererst als eine körperliche Transformation erfahren, als Veränderungen des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. Umgekehrt kann es das Bewußtwerden körperlicher Veränderungen sein, was einen Schwellenzustand, manchmal sogar in Form einer Krise, herbeizuführen vermag. Dies gilt vor allem für starke Empfindungen und Gefühle, wie sie im/vom Akt der Wahrnehmung einer plötzlich im Raum auftauchenden Erscheinung im wahrnehmenden Subjekt hervorgerufen werden – wie das Gefühl von Mitleid, Angst, Entsetzen, das den Zuschauer beim Anblick der zerbrechlichen, todgeweihten Körper in Giulio Cesare überfallen haben mag, oder das konvulsivische Lachen, welches die Höhertransponierung der jeweils nächsten Strophe von »Danke« um einen halben Ton bewirkte. Wie wir gesehen hatten, sind es gerade starke Gefühle, die einen Handlungsimpuls auslösen, der zu einem eingreifenden Handeln führen kann, mit dem ein neuer Status - der des Handelnden - erworben wird und zugleich neue Normen gesetzt und erprobt werden. In einer Ästhetik des Performativen ist Erzeugung von

Gefühlen und Herbeiführen eines liminalen Zustandes nicht losgelöst voneinander zu denken.

Ästhetische Erfahrung in einer Aufführung als Schwellenerfahrung ist letztlich auf die Tätigkeit und das Wirken der auto-poietischen *feedback*-Schleife zurückzuführen. Die liminale Situation ergibt sich nicht nur aus der Erfahrung der Unverfügbarkeit sowie der Erfahrung permanenter, wechselseitiger Übergänge zwischen Subjekt- und Objektposition. Vielmehr ist auch jede Wendung, die sie nimmt, als ein Übergang und damit als eine Schwellensituation zu begreifen. Jeder Übergang, jeder Weg über eine »Schwelle« schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer gelückten Transformation. Dies gilt in den untersuchten Aufführungen insofern in besonderem Maße, als hier die Übergänge kaum je sanft, fast unmerklich vollzogen wurden, sondern häufig abrupt, so daß sie eine zusätzliche Markierung erhielten. Der Vollzug der autopoietischen *feedback*-Schleife läßt sich in diesem Sinne als eine Abfolge von Übergängen begreifen und beschreiben, die jeweils in sich ein hohes Potential an Liminalität bergen und im Vollzug freisetzen. Eine ganz besondere Art von Übergängen stellen Anfang und Ende der Aufführung dar, der Beginn und der Abbruch der auto-poietischen *feedback*-Schleife. Da die hier berücksichtigten Aufführungen häufig nicht in traditionellen Theatergebäuden stattfanden oder, wenn sie sich dort abspielten, nicht den geltenden Konventionen und Regeln folgten, erscheint auch der Übergang von der Alltagswelt in die Aufführung, die Trennung des Zuschauers von seinem vertrauten Milieu und der Eintritt in die Aufführung, die Transformation des Mitbürgers in einen Zuschauer als nicht unproblematisch. Auch dieser Übergang erfährt eine deutliche Markierung – ebenso wie derjenige am Ende der Aufführung, die Entlassung des Zuschauers aus der Aufführung. Schechner entwarf für beide Übergänge in Anlehnung an Trennungs- und Wiedereingliederungsrituale, die van Gennep schildert, eine spezielle Einlaßzeremonie (jeder mußte einzeln und allein über einen halbdunklen Gang sich in den Theaterraum hineinbegeben) und ein spezifisches Inkorporationsritual (die gemeinsame Prozession durch die Straßen New Yorks). Sie sollten jeweils einen sicheren Übergang in besonders gefährlichen Phasen garantieren: die Transformation der Besucher in Teilnehmer und ihre Inkorporation als durch die Erfahrungen, die sie in der Aufführung gemacht hatten, Transformierte in die Gesellschaft. Damit wiesen sie zugleich die gesamte Aufführung als eine Schwellen- und Transformationsphase aus.

Bei Ruckerts *Secret Service* wurde die Trennung vom alltäglichen Leben und der Übergang in die Aufführung dadurch vollzogen, daß ein Mitglied der Truppe dem Besucher eine Augenbinde anlegte und ihn an seiner Hand in den Aufführungsraum geleitete, mit ihm zusammen die Schwelle überschritt bzw. im zweiten Teil zusätzlich durch das Ablegen von Kleidern – ein in Ritualen häufig anzutreffendes Verfahren. Das Entkleiden und Wiedereinkleiden symbolisiert

so die Trennung vom alltäglichen Milieu und die Wiedereingliederung. Der Übergang aus der Aufführung hinaus wurde umgekehrt vollzogen: Der Teilnehmer wurde aus dem Aufführungsraum hinausgeleitet, die Augenbinde wurde ihm abgenommen, er legte seine Kleider wieder an. Offensichtlich wurde auch hier auf sichere Übergänge größter Wert gelegt. Denn was sich während der Aufführung ereignete, war dazu angetan, dem als Zuschauer gekommenen, jedoch in einen »Blinden« transformierten Teilnehmer höchst ungewöhnliche und in der Tat extrem irritierende Erfahrungen zu ermöglichen. Auch in diesem Fall markierten die deutlich als Grenzüberschreitungen vollzogenen und ausgewiesenen Übergänge die Aufführung selbst als eine Schwellen- und Transformationsphase.

Castorf ging in *Trainspotting* dagegen ganz anders vor. Der Zuschauer wurde im Foyer von einem Mitarbeiter des Hauses begrüßt und angewiesen, vor einer bestimmten Tür zu warten. Nachdem eine Gruppe von Zuschauern eingetroffen war, wurden sie vom Mitarbeiter durch winklige labyrinthische Gänge treppauf und treppab zum Aufführungsraum geleitet, den sie durch eine schmale Tür einzeln betraten, und fanden sich auf der Bühne des Hauses wieder. Nachdem die Augen sich an das schwache Licht gewöhnt hatten und das Sitzgerüst auf der Hinterbühne erkannt war, machten sich die Zuschauer zu ihren Plätzen auf. Lange Zeit konnten die, die bereits saßen und die neu eintreffenden Zuschauer dabei beobachteten, wie sie über die Bühne stolperten, nicht sicher sein, ob der Übergang vollzogen war, das heißt, die Aufführung bereits begonnen hatte, oder ob sie sich noch auf der Schwelle aufhielten. Die Unsicherheit, die der Übergang prinzipiell birgt, wurde dadurch noch zusätzlich vergrößert. Der Übergang wurde so als eine desorientierende Phase, als eine extrem liminale Situation empfunden. Das gleiche gilt für den Übergang aus der Aufführung wieder hinaus. Da die Schauspieler immer wieder auf die Bühne liefen, einzelne Zuschauer, die gehen wollten, aufhielten, sie in ein Gespräch über die Aufführung zu verwickeln suchten und dann wieder ganz formell sich von einzelnen Zuschauerinnen mit Handkuß verabschiedeten, konnte der Zuschauer, als er den Raum verließ, letztlich nicht dessen gewiß sein, daß die Aufführung beendet war – sie ging weiter, bis der letzte Zuschauer den Raum verlassen hatte. Alles, was zwischen dem Moment geschah, da der Zuschauer sich im Foyer einfand, und dem, da er wieder in es zurückkehrte, wurde so als Schwellen- und Transformationsphase empfunden.

Besonders radikal gingen Abramović und Ulay in ihrer Performance *Imponderabilia* vor. Die gesamte Performance bestand darin, daß die Zuschauer einzeln zwischen den beiden nackten Künstlern hindurch die Schwelle zwischen zwei Museumsräumen durchschritten: die Schwelle betreten, sie zu überqueren und sie wieder zu verlassen, das heißt, der Übergang als solcher war die Aufführung. Nachdrücklicher läßt sich wohl kaum darauf hinweisen, daß es sich bei Aufführungen um das Durchlaufen einer Schwellen- und Transformationsphase handelt.

Es ist also die Autopoiesis der *feedback*-Schleife, die, indem sie die Aufführung hervorbringt, damit zugleich Liminalität erzeugt. Liminalität ist eng auf die Autopoiesis bezogen, geht aus ihrer Ereignishaftigkeit hervor. Die autopoietische *feedback*-Schleife versetzt den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet – auch wenn die Erfahrungen, die er in ihrem Verlauf macht, mit gewissen alltäglichen Erfahrungen durchaus übereinstimmen mögen –, ohne ihm Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung gelangen könnte. Dieser Zustand kann ebenso als quälend wie als lustvoll empfunden werden.

Die Transformationen, die in ihm durchlaufen werden, sind vor allem vorübergehende, die nur für die Dauer der Aufführung oder auch nur für eine begrenzte Zeit innerhalb der Aufführung Inhalten. Zu ihnen sind die Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände zu rechnen, aber auch tatsächlich erreichte Statuswechsel, wie der vom Status eines Zuschauers zu dem eines Akteurs oder auch die Bildung einer Gemeinschaft. Ob die Erfahrung der Destabilisierung von Selbst-, Welt- und Fremdwahrnehmung, des Verlusts gültiger Normen und Regeln tatsächlich zu einer Neuorientierung des bereifenden Subjekts, seiner Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung führt und in diesem Sinne zu einer andauernden Transformation, wird sich nur im jeweiligen Einzelfall entscheiden lassen. Es kann ebenso der Fall eintreten, daß der Zuschauer nach Verlassen des Aufführungsraumes seine vorübergehende Destabilisierung als unsinnig und unbegründet abtut und zu seiner vorherigen Werteordnung zurückzukehren sucht – oder aber, daß er auch nach der Aufführung noch lange im Zustand der Desorientierung erleibt und erst sehr viel später aufgrund von Reflexionen zu einer Neuorientierung gelangt. Dies ändert nichts daran, daß er die Teilnahme an der Aufführung als eine Schwellenerfahrung erlebt hat. Diese unterscheidet sich, wie sich gezeigt hat, von ritueller Schwellenerfahrung vor allem aufgrund zweier Kriterien, die nur für rituelle Erfahrung gelten, nämlich 1) dem der Dauerhaftigkeit Irreversibilität) und 2) dem der gesellschaftlichen Anerkennung. Ästhetische Erfahrung kann nicht nur durch außergewöhnliche Ereignisse, sondern auch durch die Wahrnehmung des Gewöhnlichen bewirkt werden. Ich habe verschiedentlich darauf hingewiesen, daß in den Aufführungen Erfahrungen zu machen sind, die in mancher Hinsicht mit den alltäglichen Erfahrungen der Zuschauer übereinstimmen – auch wenn diese Erfahrungen aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen sind; daß ganz gewöhnliche Körper, Handlungen, Bewegungen, Dinge, Laute, Gerüche wahrzunehmen sind, die gleichwohl als außergewöhnlich, als im Stande der Verklärung erscheinen, ja daß es gerade die Eigenart vieler Aufführungen ist, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen - wie Cages *silentpieces* die sogenannte Stille hörbar machen. Wenn Gewöhnliches auffällig wird, Gegensätze kollabieren und die Dinge sich in ihr Gegenteil verwandeln, dann erlebt der Zuschauer die Wirklichkeit als »verzaubert«. Und

es ist diese Verzauberung, die ihn in einen Zustand der Liminalität versetzt und zu transformieren vermag.

- 11 Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, S. 95.
- 12 Ders., »Variations on a Theme of Liminality«, in: Sally F. Moore & Barbara C. Myerhoff (Hrsg.), *Secular Rites*, Assen 1977, S. 36–57, S. 40.
- 13 Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, »Die ›performative Wende‹: Leben Ritual-Theater«, in: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hrsg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London 2000, S.1–31, S. 10. 306

Bal, Mieke: «otherness – ostracism», «performance – performativity», in dies.: *Lexikon der Kulturanalyse*, Wien/Berlin 2016, S. 111–127.

Fischer-Lichte, Erika: «Liminalität und Transformation», in dies.: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2016, S. 305–283.

