

TEILNAHME IN BEWEGUNG

**– Die Funktion der Partizipation des Publikums
in choreografischer Performance-Kunst**

Magisterarbeit

Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Kunstwissenschaft und Medienphilosophie

WS 2015/2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Anja Dorn

vorgelegt von:

Mira Hirtz

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

I EINFÜHRUNG	3
1. Einführung in das Thema	3
2. Einführung in Grundbegriffe	6
2.1 Partizipation in choreographischer Performance-Kunst	7
2.2 Das Potential der Methode Partizipation	9
2.2.1 Woran: Partizipation an der gemeinsamen Situation	10
2.2.2 Funktion der Partizipation	11
2.3 Choreographie: Tanz und Konstellationen von Körpern	15
3. Aufbau und Vorgehen	17
II GEGENÜBERSTELLUNG	20
1. deufert&plischke: Niemandszeit (2014)	20
1.1 Beschreibung	20
Niemandszeit als partizipative Choreografie: 1.2 Analyse	23
1.2.1 Unüberprüfbarkeit und Orientierung	23
1.2.2 Zeit und Performativität	27
1.2.3 Produktionsprozess	27
2. LIGNA: Tanz aller – ein Bewegungschor (2013)	29
2.1 Beschreibung	31
Tanz aller – ein Bewegungschor als partizipative Vermittlung: 2.2 Analyse	34
2.2.1 Information und Orientierung	34
2.2.2 Gestik und Darstellung	38
3. Wolf Vostell: IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM (1964)	39
3.1 Historische Positionen partizipativer Performance-Kunst	39
3.1.1 Theater und Tanz	40
3.1.2 Performance-Kunst und Happening	45
3.2 Beschreibung: IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM	49
3.3.1 Spiel und Deutung	52
3.3.1 Material und Wirkung	54

III PROBLEMATISIERUNG UND POTENZIAL	56
1. Partizipation woran?: gesellschaftspolitische Dimension	56
1.1 Gemeinschaft zwischen Permissivität, Identität und Differenztheorie	57
ULM und Dionysos in 69: Analyse Nr.1	61
1.2. Kai van Eikels: zerstreute und nicht-identitäre Choreografie	64
Niemandszeit: Analyse Nr.2	67
1.3 Bojana Kunst: Partizipation in ungeplanter Zeitlichkeit	70
Niemandszeit und Tanz aller: Analyse Nr.3	72
2. Der choreographische Blick: ästhetisch performative Dimension	75
2.1 Körperpolitik in Bewegung	77
2.2 Jacques Rancière: Differenzierung von Wahrnehmung	78
ULM und Niemandszeit: Analyse Nr.4	81
2.3 Die sinnliche Ebene performativer Identität	86
2.3.1 Affekte informierter Aufmerksamkeit	87
Tanz aller und Niemandszeit: Analyse Nr.5	89
2.3.2 Performative Identität	92
Dionysos in 69, ULM, Tanz aller und Niemandszeit: Analyse Nr.6	94
3. Zusammenfassung: Problematisierung und Potenzial	97
IV ERGEBNISSE UND SCHLUSSBETRACHTUNG	99
1. Ergebnisse: Funktion der Methode Partizipation	99
IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM: 1.1 Ergebnisse	100
Tanz aller – Ein Bewegungschor: 1.2 Ergebnisse	101
Niemandszeit im Vergleich: 1.3 Ergebnisse	103
1.4 Niemandszeit: Die Methode Partizipation als kritische Kunstpraxis?	104
2. Kritischer Ausblick	106
2.1 Potenzial des choreografischen Verständnisses der Methode Partizipation	106
Anhang	110

I EINFÜHRUNG

1. Einführung in das Thema

Die Partizipation des Publikums in Performance-Kunst – der Titel der Masterarbeit ruft die Vorstellung eines klassischen ‚Mitmach‘-Theaters beziehungsweise eines von ‚mitmachenden‘ Performance-BesucherInnen hervor, in dem das Publikum dazu angehalten wird, sich aktiv und produktiv am Geschehen der Aufführung zu beteiligen. Auch am Beginn meiner Recherche stand diese Vorstellung und Partizipation damit als Phänomen, dem – sowohl von der Seite der RezipientInnen aus, als auch von der der PerformerInnen und der KünstlerInnen – zum einen mit großen Unbehagen, zum anderen mit großer Begeisterung begegnet wird. Diese Beurteilung in zwei Extremen interessierte mich: Woher stammt die Skepsis der einen, und was versprechen sich die anderen von partizipativer Performance-Kunst? Der Ausgangspunkt für beide Wertungen über Partizipation ist, dass Partizipation innerhalb von Kunst in erster Linie dazu zu dienen scheint, sich gegen eine gewisse Konventionalität zu richten. Positiv verstanden ermöglicht sie das tradierte Verhältnis von Performenden und Zusehenden zu verändern und somit die übliche Schaustellung von Bühnenformaten zu unterbrechen.¹ Eine häufig formulierte Überzeugung ist, dass Partizipation daraus folgend die vermeintliche Rückführung von Kunst zu ihrer sozialen Funktion einer Gemeinschaftsbildung leisten könne, welche sie im antiken Theater inne hatte². Die Berufung auf die soziale Funktion von Kunst zeigt an dieser Stelle bereits die problematische Vermischung von Wertkategorien. Als problematisch bezeichne ich diese Vermischung nicht deswegen, weil ich Kunst den Status eines sozialen Ereignisses absprechen möchte – im Gegenteil wird genau dieser Gedanke ein wichtiger Dreh- und Angelpunkt in der Masterarbeit sein – und auch nicht, weil die Abgrenzung ästhetischer, politischer und sozialer Funktionen von Kunst ein von vielen Stimmen versuchtes komplexes Unterfangen ist. Problematisch ist die *oberflächliche* Vermischung von Bewertungskategorien, durch die ein Begriff wie Partizipation zum bloßen Stempel für ein gutes, da sozial engagiertes Kunstprojekt wird.³ Ohne die Problematik der sozialen Funktionalisierung von Kunst zu vertiefen, möchte ich an dieser Stelle zunächst die verschiedenen gängigen Meinungen über Publikums-Partizipation kontrastieren. Im Folgenden werde ich mich dann zwei Vorhaben

¹ Thies-Lehmann, Hans: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: ders., „Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten“, Theater der Zeit, Hamburg 2012.

² Vgl. Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“, Passagen-Verlag, Wien 2009, S.16ff.

³ Vgl. Bishop, Claire: „Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship“, Verso, London 2012 und Pfaller, Robert: „Sind die Gescheiterten immer die Gescheiterten? Über Nachteile postmoderner Romantik: Verlierermentalität, Beuteverzicht, Ressentiment“, in: Schaschl, Sabine & Spinelli, Claudia (Hg.): „The Art of Failure“, Ausstellungskatalog, Merian und Kunsthaus Baselland, 2009, S.23f.

widmen: Zum einen werde ich den Begriff Partizipation theoretisch problematisieren, zum anderen werde ich die konkrete Funktion der Methode Partizipation in ausgewählten Performances untersuchen: deufert&plischkes Performance *Niemandszeit* (2014) und LIGNAs *Tanz aller – ein Bewegungsschor* (2013) sind zwei aktuelle Positionen, während Wolf Vostells *Happening IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM* (1964) dem historischen Vergleich dient. In dieser Einführung werde ich mein Themengebiet schärfen und durch meine Wahl der choreografischen Perspektive, mit der ich von Partizipation als expliziter Bewegung im Raum ausgehe, eingrenzen.

Das *Versprechen*, das von der Partizipation des Publikums ausgeht, baut darauf, der konventionell passiven und kontemplativen Betrachtung des Kunstwerks, das von einer singulären Autorschaft gefertigt wurde, entgegenzuwirken⁴. Das Unbehagen gegenüber Partizipation drückt sich zum einen in der *Skepsis* aus, ob Partizipation die Funktion der Aktivierung des Publikums leisten kann.⁵ Bedeutet Teilhabe nicht, dass das Publikum innerhalb eines festgelegten Rahmens und eines bestehenden Konzeptes bloß mitmachen ‚darf‘? Heißt das nicht, dass es noch immer in passiver Unmündigkeit gefangen bleibt, aber nun, ja noch schlimmer, mit der Illusion der eigenen Souveränität? In der folgenden Analyse werde ich zeigen, dass die Bezeichnungen aktiv und passiv, selbstbestimmt und determiniert und die damit einhergehenden normativen Befunde allerdings genauerer Differenzierung bedürfen⁶. Wo diese nicht stattfindet, kann auch die Skepsis gegenüber Partizipation zum Stempel werden, zur oberflächlichen Auszeichnung einer vermeintlich reflektierten Haltung. Somit bauen sowohl das Versprechen von als auch die Skepsis gegenüber der Methode Partizipation darauf auf, dass diese sich gegen Konventionen des Aufführungsdiskursiv richtet.

Die *Skepsis* gegenüber Partizipation rührt desweiteren aus dem Zweifel, ob das geschilderte Bild einer tradierten kontemplativ passiven Kunstrezeption, gegen die Partizipation sich richten soll, überhaupt zutrifft. Sich das Publikum einer Aufführung als im Dunkeln sitzende, stille und mit Programmzetteln ausgestattete Menge zu denken, ist der Idee von Tugend verhaftet, die mit dem bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts entstand. Sie wurde von naturalistischen Theaterauffassungen des 19. Jahrhunderts sowie vor allem von den Opernkonzepten- und bauten Richard Wagners auf die Spitze getrieben. So diene das gesittete Verhalten des bürgerlichen Publikums dazu, sich von der Arbeiterklasse und damit das großstädtische Theater von provinzieller

⁴ Butin, Hubertus (Hg.): „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“, DuMonts, Köln 2002, S. 271.

⁵ Diedrichsen, Dietrich: „Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation“, Kiepeheuer und Witsch, Hamburg 2008, S.269

⁶ Siehe den Exkurs zu Rancière im Kapitel III, 2.2.

Volkskunst abzugrenzen.⁷ Doch beim bürgerlichen, gesitteten Rezeptionsverhalten ging es nicht entschieden um Passivität: die körperlichen Regungen zu unterdrücken galt als notwendige Bedingung für ein intensiveres inneres Mitempfinden⁸. Zudem machen aktuelle Rezeptionstheorien der Tanzwissenschaft deutlich, dass die kinästhetische Beziehung zwischen den Performenden und dem ‚nur‘ schauenden Publikum tatsächlich ein ‚Mitgehen‘⁹ ermöglicht, da die visuelle Wahrnehmung der Bewegung fremder Körper ähnliche chemische Reaktionen wie die eigene Körperbewegung hervorruft.¹⁰ Ist Zuschauen dann nicht bereits Partizipation? Warum also physische Partizipation des Publikums fordern?

In den hier nur skizzierten Bewertungen zeigt sich zum einen, dass Urteile über Partizipation auf ihre Fundiertheit hinterfragt werden müssen. Zum anderen sind selbst in fundierten Ansätzen noch sehr gegensätzliche und vehemente Urteile ausmachen, was unter anderem der Herkunft des Begriffes Partizipation aus politischen und soziologischen Feldern geschuldet ist. Urteilende begreifen Partizipation dann als spezifische Art und Weise der Rezeption und richten sich danach aus, woran eigentlich partizipiert wird und wozu. Bei meiner Untersuchung, welche Funktion der Partizipation in Performance-Kunst von KünstlerInnen und TheoretikerInnen zugeschrieben wurde und wird, begreife ich Partizipation somit weniger als vage Bezeichnung für das Format ‚Mitmach‘-Theater beziehungsweise -Performance, sondern als künstlerische *Methode*, die sehr verschieden gestaltet und begriffen werden kann – und erst einmal formal wertneutral dasteht. Zudem widme ich mich in meiner Magisterarbeit dem Format Performance-Kunst, welches, historisch betrachtet, aus der Entgrenzung der Genres Theater, Tanz und Bildender Kunst entstanden ist. Performance-Kunst zielte und zielt, wie installative Settings und der Umgang mit der Rollenverteilung der Beteiligten zeigen, auf die Involvierung des Publikums ab. Partizipation ist ein Baustein für diese Absicht, und erst die Art der Anwendung im Gesamtgefüge der Performance ermöglicht es, die jeweilige Funktionsweise zu beurteilen.

Ihren Ausgangspunkt nehmen aktuelle Forschungen rund um künstlerische Partizipation bei der Rezeptionsästhetik, deren VertreterInnen sich gegen die im 18. Jahrhundert im Zuge der

⁷ Vgl. Sennett, Richard: „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität“, Fischer-Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2000.

⁸ Vgl. ders., S.273.

⁹ Vgl. den Artikel zu diesem Begriff von Martin Nachbar: „Kommen und Gehen“, in: Burri, Regula Valérie; Evert, Kerstin; Peters, Sibylle (Hg. u.a.): „Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“, transcript, Bielefeld 2014.

¹⁰ Siehe u.a. Hartewig, Wibke: „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, epodium, München 2007.

Autonomie-Ästhetik aufkommende Zweckfeindlichkeit von Kunstwerken richteten.¹¹ Wertvolle kritische Untersuchungen haben vor allem Claire Bishop in *Artificial Hells* sowie Markus Mießen in *Albtraum Partizipation* vorgenommen. Wichtig für meine Fragestellung ist Kai van Eikels *Kunst des Kollektiven*. Diese AutorInnen begreifen Partizipation und soziale Kunst als ambivalente Phänomene. Denn durch die Beschäftigung mit der Geschichte der Performance-Kunst und der Anwendung der Methode Partizipation kann der vorschnelle Eindruck entstehen, die positiv gewertete Verwendung in Kunstwerken gehöre der Vergangenheit an, während man ihr heute eher negativ gegenüber stehe.¹² Sicherlich haben gesellschaftspolitische Bewegungen wie der Faschismus und Realsozialismus eine aktuelle abwehrende Haltung gegenüber Partizipation innerhalb von Gesellschaft und Kunst verstärkt. Dennoch finden sich zum Beispiel schon zu Zeiten Guy Debords um 1960 differenzierte Kritiken an künstlerischen Ansätzen zur Methode Partizipation und heute ist festzustellen, dass ihre Verwendung wiederauflebt¹³. Die vermehrte theoretische Beschäftigung mit den aktuell sowohl im kreativen Arbeitsfeld als auch im politischen Aktivismus verbreiteten Phänomenen der Kollektivität, Kollaboration und anderen Konzepten des Miteinanderlebens und -arbeitens macht das deutlich.¹⁴ Will man diese Bemühungen um Gemeinschaft – und nun beschränke ich mich wieder auf den Bereich der performativen Kunst – nicht von vornherein als naiv oder nostalgisch abtun, so ist zu fragen, welche *Funktion* Partizipation heute hat bzw. welche ihr zugesprochen wird, welcher *Umwertungen* und Neu-Konnotationen die Methode Partizipation bedarf, und *woran* partizipiert werden soll. Richtet sich Partizipation in aktueller Performance-Kunst noch immer gegen Konventionen oder wozu dient die Methode darüber hinaus? Welches Verständnis kritischer Kunst drückt sich durch ihre Verwendung aus?

2. Einführung in Grundbegriffe

Wie das Format Performance-Kunst mit einer kritischen künstlerischen Position zusammenhängt werde ich untersuchen, nachdem ich in die grundlegenden Begrifflichkeiten dieser Magisterarbeit

¹¹ Vgl. Kemp, Wolfgang: „Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, Reimer, Berlin 1992.

¹² Unter anderem, da Partizipation mit dem Motiv der Gemeinschaftsbildung eng verknüpft ist: „Anything that smacks of collectivism, whether in the ‚traditions‘ of conservative thinking or in the ‚communes‘ of leftwings Utopias, is treated with suspicion, so that sometimes even the slightest hint of ‚community‘ becomes a disease of the imagination, a nostalgic hankering after a shared sense of the human that never actually existed.“, in: Kershaw, Baz: „The Radical in Performance: between Brecht and Baudrillard“, Routledge, London 2009, S.192

¹³ Siehe u.a. Lind, Maria: „The Collaborative Turn“, in: Billing, Johanna; Lind, Maria & Nilsson, Lars: „Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices“, Black Dog Publishing, London 2007, S.15-31.

¹⁴ Siehe ebd., und Les Convivialistes; Adloff, Frank & Leggewie, Claus (Hg.): „Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens“, transcript, Bielefeld 2014.

eingeführt habe. Im Folgenden werde ich Verständnis der jeweiligen Termini und Konzepte herausstellen.

2.1 Partizipation in choreographischer Performance-Kunst

Wie bereits angedeutet, ist Partizipation ein weit gefasster Begriff und weder ausschließlich, noch hauptsächlich einer der kunsttheoretischen Terminologie. Partizipation beschreibt vielmehr eine soziologische und politische Idee, was meine Magisterarbeit vor die methodische Herausforderung stellt, die Perspektiven dieser anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen wertzuschätzen und dabei keinen oberflächlichen Eklektizismus zu betreiben, obwohl es in diesem Rahmen nicht möglich sein wird, sich tiefgehend mit ihnen auseinanderzusetzen. Meine Forschung will in dem Sinne eine kunstwissenschaftliche sein, dass ich gerade durch die Anleihen bei anderen Fächern einen genaueren Blick auf die kunsttheoretische und künstlerische Funktion von Partizipation ermöglichen möchte.

Dass Partizipation als Idee zunächst soziologische und politische Fragen aufwirft, ist der Grund, warum sie innerhalb der Kunsttheorie des vergangenen Jahrhunderts sowie aktuell eine polarisierende Diskussion in Gang hält und zugleich der Grund dafür, warum sie noch immer einer kritischen Erforschung bedarf. Die grundlegenden Themen der Kunstproduktion und -rezeption – nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst zu Alltagsleben und Politik und vor allem nach der Funktion und Relevanz von Kunst für den Menschen – werden in den Diskussionen um Partizipation aufgeworfen. Dabei ist Partizipation ein Begriff, der zwar ein Phänomen beschreibt und so zur Diskussion stellt, dieses Phänomen aber nicht sonderlich greifbar macht. Das liegt nicht nur an seiner Weite; Partizipation ist in der Geisteswissenschaft kein analytischer Begriff, denn es kann kein Gegenteil zu ihm festgestellt werden: Man kann nicht nicht partizipieren, ähnlich wie man nicht nicht kommunizieren kann.¹⁵ Dennoch gibt es verschiedene Grade von Partizipation, wie an der von Gabriele Klein betonten Unterscheidung von Teilhabe und Teilnahme deutlich wird – wobei ich auf letztere Bedeutung abziele¹⁶: Während im alltäglichen Sprachgebrauch Teilhabe eher eine passive Haltung bezeichnet, ist Teilnahme als interessierte Handlung konnotiert. Diese Grade sind aber wiederum schwer messbar, da Partizipation das Zusammenspiel einer innerlichen

¹⁵ Watzlawick Paul; Beavin, Janet H. & Jackson, Don D.: „Menschliche Kommunikation“, Huber Bern, Stuttgart/Wien 1969, S. 53.

¹⁶ Übernommen von Gabriele Klein aus: „The (Micro)Politics of Social Choreography. Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation“, in: Siegmund, Gerald & Höscher, Stefan (Hrsgs.): „Dance, Politics and Co-Immunity“, diaphanes, Zürich, Berlin 2013.

Einstellung und einer äußerlichen Handlung beschreibt: Engagement geht mit Tun einher.¹⁷ Die innerlichen Einstellungen lassen sich aber nicht deckungsgleich zu äußerlichen Handlungen ablesen, genauso wenig wie innerliche Prozesse bestimmte äußerliche Auswirkungen mit sich bringen.

Partizipation wird von TheoretikerInnen und KünstlerInnen für verschiedene Werke und Methoden verwendet. Was die einen Partizipation nennen, bezeichnen andere als Interaktion oder als Aufhebung der Aufteilung in ProduzentInnen und KonsumentInnen. Die analytische Unbestimmtheit des Begriffes verlangt es also, Partizipation nicht vorab zu definieren und damit als ein Konzept voraussetzen. Vielmehr möchte ich die Verwendung der Methode Partizipation und ihre Funktion in den Kunstwerken klären. Desweiteren werde ich untersuchen, wie die methodisch intendierte Partizipation des Publikums in dem Spannungsgefüge von Versprechen und Skepsis situiert ist. Ich werde in dieser Magisterarbeit dabei die Bezeichnung Publikum verwenden, weil ich davon ausgehe, *wer* zur Aufführung erscheint: Ob und inwieweit das Publikum im Verlauf der Performance zu TeilnehmerInnen und/oder ProduzentInnen werden wird, ändert nichts daran, dass es *auch* ein Publikum bleibt.¹⁸

In meiner Analyse fasse ich den Begriff Partizipation enger als einen, der nicht nur das Phänomen des immer gegebenen *impliziten* Teilnehmens beschreibt, sondern eine spezifische Methode: Ich grenze meine Untersuchung auf performative Kunst ein und innerhalb dieser auf solche, bei der Partizipation bedeutet, dass das Publikum *explizit* am Aufführungsgeschehen mitwirken soll, die es also auf die *physisch aktive Partizipation des Publikums* anlegt. Nun ist eine physisch aktive Aktion ähnlich undefinierbar wie Partizipation selbst: auch Zusehen und Klatschen sind bereist körperliche Reaktionen.¹⁹ Daher lege ich den Fokus auf choreografische Performances: Aufführungen in bühnenähnlichen Settings, die sich der Positionierung von Körpern im Raum widmen. Mich interessieren also choreografische Werke, die die Frage nach Partizipation und ihrer Funktion anhand der physischen Aktivität des Publikums stellen. Dieses Verständnis von Choreografie – als Organisationsstruktur von Körpern – ist in der aktuellen Performance- und

¹⁷ Vgl. u.a. Lepecki, André: „Exhausting Dance. Performance and the politics of movement“, Routledge, New York 2006.

¹⁸ Vgl. Siegmund: „Sepactorship as well as performing automatically emerge as *functions* or *symbolic positions* whenever the cultural practice of theatre is called upon.“, in: Siegmund, Gerald: unveröffentlichter Vortrag „Against Participation, or: From a Distance“ vom 2.9.2015, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt a.M., Anmerk. im Original. Dies kann auf Performance-Kunst und Aufführungen allgemein übertragen werden. Die Perspektive ist dann eine andere, wenn PerformerInnen für ein Stück engagiert werden (bezahlt oder unbezahlt).

¹⁹ Vgl. Brandl-Risi, Bettina: „Getting Together and Falling Apart. Applauding audiences“, Performance Research Ausgabe 16/3, S.12-18, Tayler&Francis 2011.

Tanztheorie geläufig und dient daher weniger der Benennung eines spezifischen Formats, denn als Methode und Untersuchungsweise.

2.2 Das Potential der Methode Partizipation

Die Funktion der Methode Partizipation zu untersuchen, eröffnet umgehend die Frage, zu *was* die Methode führen soll: Partizipation ist eine Methode, die etwas von den Partizipierenden verlangt; etwas, das passieren muss, um das Gesamtkonzept der geplanten Performance zu vervollständigen. Van Eikels stellt die Implikationen dieses zunächst einfach wirkenden Gedankengangs präzise heraus, weshalb er hier mit einem längeren Abschnitte zitiert sein soll:

Wenn Künstler von sich aus etwas initiieren, das erst durch Partizipation Fremder zu einer künstlerischen Arbeit wird, verändert das die Situation gegenüber einem Her- und Hinstellen, mit dem die Hersteller oder Autoren des Herstellungsprozesses den Menschen etwas zur Erfahrung überlassen, das als Gabe, als Verschwendung von Ressourcen, die auch anders ökonomisch nutzbar gewesen wären, eine gewisse Gegengabe an Aufmerksamkeit, Anstrengung, Geduld usw. fordern darf (wobei es den Adressierten stets freisteht, dieser Forderung nicht zu entsprechen). Partizipation indes heißt: die Arbeit beginnt sich der Rezeption anzubieten, indem sie zunächst einmal ein Nehmen definiert. Sie nimmt von den Menschen, die meist zugleich ihre Rezipienten sein sollen. Sie nimmt etwas, um es ihnen einschließlich dessen, was sie von ihnen nimmt, im Zeichen von Kunst zurückzugeben.²⁰

KünstlerInnen wollen, so van Eikels, mit der Methode Partizipation etwas Bestimmtes erreichen. Welcher Funktion Partizipation aber darüber hinausgehend, *dass* RezipientInnen teilnehmen, konkret dienen soll, das sei den KünstlerInnen aber oftmals gar nicht klar²¹: *Woran* partizipiert das Publikum in choreographischer Performance-Kunst, und zu welchem erstrebenswerten Zweck?

Zumeist soll das Publikum partizipieren, um aus der Aufführung ein Gebilde zu machen, dass jeder und jedem – nicht nur den PerformerInnen – ihre und seine aktive Rolle zugesteht: Partizipation dient als Methode dazu, Kunst als ein soziales Ereignis zu formen, das über die Aufführung hinausreicht. Das kann eine Gemeinschaft aus Beteiligten zum Ziel oder als Folge haben oder allgemeiner die Involvierung in eine zwischenmenschlich kreative Situation, in der Alltag, Kunst und Leben nicht mehr so einfach voneinander getrennt werden können.

²⁰ Van Eikels, Kai: „Kunst partizipiert. Fünf theoretische Anregungen für die Praxis“, Kunst des Kollektiven, 02.07.2015, <https://kundeskollektiven.wordpress.com/2015/07/02/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

²¹ Vgl. ders. Ich werde im Abschlusskapitel IV auf diesen Aspekt zurückkommen.

2.2.1 Woran: Partizipation an der gemeinsamen Situation

Unter theoretischen und kunstpraktischen VertreterInnen der Partizipationskunst verbreitete sich in den 1960ern die Ansicht, dass die Kunst eine elitäre, vom Leben der Menschen entfremdete Sphäre geworden sei und dass es anhand eines Demokratisierungsprozesses gelte, das ästhetische Erleben wieder zu einem sozialen zu machen.²² Letztlich diene die Kunst der Qualitätssteigerung des Lebens, sodass Performances daraus bestanden, präsenz- und realitätssteigernde Situationen zu erschaffen und somit die Differenz zwischen Leben und Kunst zu verwischen. Besonders deutlich wird dies in den Konzepten der Situationistischen Internationale rund um Guy Debord. Als Situation bezeichnet Debord kurzweilige, konstruierte Elemente, die der Wiedererrichtung des sozialen Bündnisses, des lebendigen kollektiven Umgangs dienten. Andere VertreterInnen partizipatorischer Performance-Kunst verfolgten das konkretere Anliegen, mit der Methode Partizipation eine Gemeinschaft zu bilden. Allerdings ist Gemeinschaft wiederum ein belasteter Begriff: Schwierig zu greifen, da auch er einem ständigen Wandel an Bedeutung und Konnotation unterworfen war und ist und belastet mit einerseits dem Konstatieren eines Verlustes von Gemeinschaft in der Moderne und andererseits mit dem Verdacht manipulativer Gewaltmechanismen, die nicht zuletzt der Faschismus real gezeigt hat.

Kollektiv ist ein Begriff, der dazu dient, sich von negativen Konnotationen des Begriffes Gemeinschaft abzugrenzen.²³ Kollektives Zusammensein bezeichnet in der Soziologie spontanere und kurzweiligere Zusammenkünfte, wohingegen Gemeinschaft durch Stabilität und Dauer gekennzeichnet ist.²⁴ Parallel zu theoretischen Überlegungen zur Vergemeinschaftung, die das Werden einer Gemeinschaft als fortwährenden Prozess untersuchen, und auch zu den Begriffen des Performativen und der Performativität, auf die ich in diesem Kapitel ebenfalls zu sprechen kommen werde, finden sich in den Geisteswissenschaften die Termini des Kollektiven und der Kollektivität²⁵. Diese Termini, die auch ich bezüglich aktueller Performance-Kunst verwenden möchte, gehen über die Bezeichnung einer Gruppe aus ProduzentInnen, für die der Begriff

²² Vgl. Deck, Jan & Sieburg, Angelika (Hg.): „Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater“, transcript, Bielefeld 2008, S.10/11 und „Theatre no longer remains the sole domain of the educated and economically able few. Moreover, democratization is seen not only as a desirable, but as a crucial, aspect of new developments in performance and theory.“, in: Bennett, Susan: „Theatre audiences“, Routledge, Oxon 1997, S.10.

²³ Vgl. u.a. Matthias Warstat: „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“, in: Friedemann Kreuder, Michael Bachmann (Hg.): „Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968“, transcript, Bielefeld 2009, S.17.

²⁴ Vgl. Gertenbach, Lars; Laux, Henning; Rosa, Hartmut & Strecker, David: „Theorien der Gemeinschaft zur Einführung“, Junius, Hamburg 2010.

²⁵ Vgl. u.a. Van Eikels, Kai: „Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“, Fink, Paderborn 2013 und Gabriele Klein und Klein, Gabriele & Sting, Wolfgang (Hg.): „Performance : Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst“, transcript, Bielefeld 2005, S.10.

Kollektiv für gewöhnlich verwendet wird, hinaus. Außerdem kann so neben der relevanten Frage, *wer* im Kollektiv partizipiert, auf den Modus der Partizipation verwiesen werden: Kollektivität weist darauf hin, dass es verschiedene *Weisen* des Zusammenseins gibt und dass ein Kollektiv durch verschiedene Zustände geprägt sein kann.

Wie bereits angemerkt, wird der Modus, den man mit *Teilhabe* verbindet, häufig kritisiert: das bloß affirmative Mitmachen hat den Beigeschmack von Unselbstständigkeit und Scheinautonomie. Diese Kritik – Ausführen ohne Hinterfragen oder Möglichkeit zur Veränderung – trifft theatrale und choreografische Performance-Formate besonders. Hier gibt es einen Text und eineN RegisseurIn, einen Score und eineN ChoreografIn, in deren autoritären Vorgaben die *Teilhabenden* sich einfügen sollen. Gerade die physisch aktive Partizipation ist dahingehend verrufen: Im Bezug auf Choreografie wird sie als verausgabende Arbeit, als Dienstleistung gedeutet.²⁶ Kunst- und Performancetheorie zeigen jedoch Möglichkeiten auf, Kollektivität anders, nicht als manipulative, Konsens erzwingende Gruppendynamik zu verstehen und auch nicht als Konzept, das von der schmerzhaften Trennung von Gemeinschaft und Gesellschaft in der Moderne²⁷ ausgeht.

Wenn das Verständnis von Kollektivität in der Kunst sich seit der beginnenden Moderne verändert hat, so auch das von Partizipation. Wie kann Partizipation als Methode aktiver physischer Handlung angewendet werden, ohne in überkommene romantische Vorstellungen von Körper, Bewegung und Teilnahme zu verfallen? Dafür ist es nicht nur erforderlich, die Vorstellungen von Partizipation und Kollektivität als künstlerische Elemente zu überdenken, sondern es muss gleichzeitig beachtet werden, dass frühere künstlerische Konzepte heute etwas anderes bedeuten und anders angewendet werden können, weil der Zustand der Gesellschaft sich verändert hat. Ich werde mich vor allem auf van Eikels und Bojana Kunst beziehen, die das Versprechen von performativer und partizipativer Kunst vor dem Hintergrund eines Zeitwandels bestimmen.

2.2.2 Funktion der Partizipation

Ich frage in der Magisterarbeit also nach der Funktion, die Partizipation als Methode innerhalb einer choreografischen Auseinandersetzung mit sozialen Situationen einnehmen kann und soll. Wie ich später zeigen werde, machen TheoretikerInnen zwar darauf aufmerksam, dass ästhetische Kriterien in der Beurteilung von Partizipation als künstlerischem Verfahren gegenüber ethischen und

²⁶ Vgl. Lepecki, André (Hg.): „Dance. Documents on Contemporary Art“, Whitechapel Gallery und MIT Press, Cambridge 2012, S.16.

²⁷ Vgl. Gertenbach, Laux & Rosa, 2010 zu Ferdinand Tönnis. Siehe auch Kapitel III, 1.1.

moralischen zu kurz kommen.²⁸ Dass diese AutorInnen das Ästhetische betonen, bedeutet aber nicht, dass partizipatorische Performances darauf abzielen, angenehme Erfahrungen zu erschaffen. Das Kunstwerk als ästhetisches Erlebnis verstehen sie nicht in dem Sinne, dass die Erfahrung von Sinnlichkeit schon sein Endzweck wäre. Das Ästhetische schließt das Politische – verstanden als antagonistischer Verhandlungsraum – immer schon mit ein.²⁹ Aus der Perspektive dieser AutorInnen und auch der KünstlerInnen soll die Methode Partizipation innerhalb des Formates Performance mehr bewirken als intensive Sinneserfahrungen: Sie soll immer soziale und politische Fragestellungen aufwerfen.

Durch die Eingrenzung auf choreografische Performance-Kunst werde ich auf viele Formate, in denen Partizipation ebenfalls eine große Rolle spielt, im Rahmen dieser Magisterarbeit nicht weiter eingehen: Die Partizipation in kinetischer Kunst wird nicht Thema sein und ich werde mich nicht mit einer Bestimmung der sogenannten sozialen Kunst beschäftigen, die vor allem aus Richtung der Bildenden Kunst soziale Projekte ins Leben ruft und Personen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen durch ihre Partizipation daran profitieren lassen will. Auch geht es mir nicht um die Untersuchung der „Esthétique relationnelle“, mit der Nicolas Bourriaud in den 90er Jahren eine Strömung in der Kunst bezeichnete, deren Ziel in erster Linie das Zusammenbringen von Menschen gewesen sei.³⁰ Die Dimension künstlerischer Verfahren in der aktuellen Protestkultur und im politischen Aktivismus sind aus performativer und choreografischer Sicht spannend und untersuchenswert, genauso wie die Planung von Massenspektakeln in historischer und aktueller Kulturpolitik, sprengen aber leider die Kapazitäten dieser Magisterarbeit.

Ich werde mich dahingegen mit der Frage auseinandersetzen, inwiefern Partizipation innerhalb der choreografischen Performance-Kunst eine Methode ist, die eine kritische Kunstpraxis hervorbringen kann. Was aber ist eine kritische Kunstpraxis? Was kritische Kunst ausmacht, ist letztlich eine Sache der Position und kein Faktum. Diese Position ist deshalb bei jedem Werk, das ich analysieren werde, verschieden, auch wenn alle KünstlerInnen für sich beanspruchen, einen unkonventionellen, kritischen Umgang mit Kunst zu betreiben. Ich werde im Folgenden mein Verständnis von kritischer Kunstpraxis darlegen, um zu verdeutlichen, auf was ich mich bei der Verwendung dieser Zuschreibung im Verlauf der Magisterarbeit beziehe.

²⁸ Siehe Bishop, 2012 und Rancière, 2009.

²⁹ Vgl. Rancière, 2009.

³⁰ Vgl. Bourriaud, Nicolas: „Esthétique relationnelle“ von 1998 in: „Relational aesthetics“, Presses du Réel Ed., Dijon 2002.

Kunst ist bestimmt als ein Feld der Verhandlungen und des Aufeinandertreffens von Rezeptionsverhalten, Bedeutungsebenen und deren Prämissen. Mein Verständnis von kritischer Kunst habe ich mit der Auffassung von Ästhetik als Bereich, für den das Politische konstitutiv ist, bereits angedeutet. Ich stütze mich desweiteren auf Juliane Rebentischs Bestimmung der ästhetischen Erfahrung, in deren Spezifikum sie das Potential von Kunst als kritische Praxis festmacht. Die Erfahrung von und in der Kunst muss, um kritisch sein zu können, nach Rebentisch so beschaffen sein, dass das wahrnehmende Subjekt nicht über das wahrgenommene Objekt verfügt und das Objekt nicht das Subjekt überwältigt. Vielmehr gehe es um das „Geschehen *zwischen* Subjekt und Objekt“, welches „auf einer *spezifisch ästhetischen Verunsicherung des verstehenden Zugangs des Subjekts zum ästhetischen Objekt*“ basiere.³¹ In der ästhetischen Erfahrung werden die RezipientInnen in ein distanzierendes und reflektierendes Verhältnis zu Kunst und zur Gesellschaft gesetzt, indem „unmittelbares Verstehen ebenso aussetzt wie das tatsächliche Handeln, und zwar zugunsten einer reflexiven Vergegenwärtigung der kulturellen und sozialen Horizonte, in die unser Verstehen und unser Handeln normalerweise eingelassen sind“.³² Und in dieser reflexiven Distanz sieht Rebentisch das ethisch-politische Potential von Kunst generell.³³ Dabei versteht sie unter dem Objekt in der Subjekt-Objekt-Beziehung nicht die einzelne Figur, sondern das komplex strukturierte Gesamte des Werks oder der Aufführung.³⁴ Innerhalb des Werks liege seine Bedeutung nicht objektiv vor, werde aber auch nicht von den BetrachterInnen erfunden, sondern performativ hervorgebracht. Das performative Hervorbringen sei kein intentionaler Akt. Und genau darin liege die Spannung, die Verunsicherung des verstehenden Zugangs. Der Erfahrung dieser Irritation sei ein gewisser Umgang mit der Positionierung der Körper im Raum zuträglich, „doch geht die selbstreflexiv-performative Aktivität des Betrachters eben nicht in der körperlich-räumlichen Involvierung in jenen interaktiven Spielen auf, die normalerweise mit dem Begriff der Betrachtereinbeziehung assoziiert werden.“³⁵ Im Gegenteil werde in räumlich positionierender Kunst der Fokus auf die Verwobenheit von Bedeutung und Materialität, Interpretation und Konkretheit gelegt, die die BetrachterInnen unentwegt konfrontiert.³⁶

³¹ Rebentisch, Juliane: „Ästhetik der Installation“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S.37, Anmerk. im Original.

³² Laleg, Dominique: „Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“, in: ALL-OVER, Nr.3, Oktober 2012, <http://allover-magazin.com/?p=1072>, letzter Aufruf: 27.11.15.

³³ Rebentisch, 2003, S.368. Rebentisch spricht also von einer prinzipiellen Möglichkeit von Kunst und bezieht sich nicht nur auf das Genre des Theaters oder der Installation, wie der Titel ihres Buches suggerieren könnte. Dies ist unter anderem dem geschuldet, dass sie den Begriff Installation eher stellvertretend nimmt für das Phänomen der Entgrenzung der Kunstgenres, dem auch das Format Performance zuzurechnen ist.

³⁴ Vgl. ebd., S.38.

³⁵ Ebd., S.59.

³⁶ Ebd., S.65 ff, bezieht sich auf Martin Heidegger.

Performance-TheoretikerInnen bemühen sich darum, diese Spannung zu beleuchten. Performativität begreifen sie als den Modus der theoretischen Beschreibung von Werken, in denen sich KünstlerInnen mit der Erfahrung von Fremdheit und kritischer Distanz beschäftigen. Ich werde Performativität oder das Performative im Zuge der Analyse dessen, was Partizipation und ihre Funktion sein kann und war, verwenden und so möchte ich mein Verständnis dieser Begriffe kurz darlegen.

Einführungen und Überblickswerke zum Begriff des Performativen betonen meist die Breite, mit der er verwendet wird. Im Bereich der Performance-Kunst weist Performativität auf deren Selbstreferenzialität hin: Künstlerische Performances zeigen in erster Linie, *was* sie performativ erzeugen.³⁷ Diese Betonung des Vollzugs akzentuiert „zugleich das A-Rationale des Performativen. [...] Relevant ist hier nicht, was beabsichtigt ist, sondern was geschieht und wie es geschieht“³⁸, und zwar zwischen den Anwesenden. Künstlerische Performances bleiben somit zu einem gewissen Grad immer ergebnisoffen. Was das Performative als Analysebegriff betrifft, möchte ich mich allerdings mit dem Rückgriff auf die Spannung, die laut Rebenisch der ästhetischen Erfahrung inne liegt, gegen eine Polarisierung des Performativen zugunsten des Materiellen und unbewussten Vollziehens aussprechen. Jörg Volbers folgend verstehe ich das Performative als Fokus auf die ästhetischer Erfahrung inhärente Spannung: Das Performative stehe für einen Blick auf die konkreten Ereignisse und Handlungen, die selbst Sinnstrukturen konstituieren, die sich aber nicht auf den Ausdruck einer Superstruktur reduzieren lassen.³⁹ Performativität lenkt den Blick also darauf, dass Ereignisse und Handlungen in ihrer Konkretheit der jeweiligen Situation betrachtet werden müssen, und dass eben jene Konkretheit spezifische Bedeutungen erschafft, die die Gesamtbedeutung des Phänomens zu beeinflussen vermögen, aber nicht in dieser aufgehen. In der Betrachtung dessen, was eine Performance als Gesamtes aller Bezüge und Handlungen bewirkt und wie sie funktioniert, muss demnach berücksichtigt werden, welche Vollzüge konkret ablaufen und wie sie die Interpretation dessen, was passiert, stören, verändern, erschaffen.

Wenn so auch herausgestellt ist, dass alle Elemente einer Performance eine Wirkung haben, so stellt sich doch die Frage, wer innerhalb einer Performance eigentlich handelt und wer deutet, und wie frei oder determiniert die Beteiligten dabei sind. Wie ist das Verhältnis von Konzept und

³⁷ Vgl. Volbers, Jörg: „Performative Kultur. Eine Einführung.“, Springer, Wiesbaden 2014, S.30.

³⁸ Wulf, Christoph; Göhlich, Michael & Zirfas, Jörg (Hrsg.): „Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln“, Juventa, Weinheim und München 2001, S.31.

³⁹ Vgl. Volbers, 2014, S.3 und S.8.

Ausführung, oder, spezifischer auf die Methode Partizipation bezogen: wie ist das Verhältnis von Vorschrift und Handlung? Wenn Partizipation als Methode eine kritische Kunstpraxis ermöglichen soll, dann müsste sie, aus meiner vorangegangenen Anlehnung an Rebentisch schlussfolgernd, dazu beitragen, im Gesamtgefüge der Choreographie einen Verhandlungsraum zwischen Vorschrift und Ausführung zu eröffnen. In diesem Verhandlungsraum müsste es den Partizipierenden möglich sein, sich zu der Vorschrift und den eigenen Handlungen zu *verhalten*, eine Distanz zum Score und zu sich selbst zu erfahren, in denen sie sich weder als der Performance außenstehend und diese kontrollierend, noch als von ihr eingenommen und machtlos begreifen. Eine zentrale Frage ist hierbei, inwieweit diese partizipativen Vollzüge ge- und misslingen können und inwieweit sie die Gesamtperformance zum Gelingen und Scheitern zu bringen vermögen.⁴⁰

Wie bereits erwähnt, hängt die Eröffnung eines Verhandlungsraums auch mit der räumlichen Anordnung der Elemente innerhalb der Performance zusammen, beziehungsweise kann durch einen spezifischen Umgang mit Räumlichkeit verstärkt werden. Künstlerische Bühnenformate bieten sich für solch einen Umgang an, da das Verhalten von Körpern und ihre Bewegungen und Beziehungen im Raum eine ihrer Grundlagen darstellen.⁴¹ Die räumliche Positionierung von Körpern ist zudem ein Grundprinzip der Disziplin Choreografie, dessen Bedeutung an dieser Stelle zu klären ist, da ich mich auf die Methode Partizipation in choreographischen Performances spezifiziere.

2.3 Choreographie: Tanz und Konstellationen von Körpern

Bewegen eröffnet die Möglichkeit, im gemeinsamen Zurücklegen eines (metaphorischen oder tatsächlichen) Weges unter Einfluss externer Faktoren und unter Aufwendung von Energie bzw. Einsatz aller Beteiligten durch eine räumliche bzw. innere Positionsveränderung eine neue Perspektive bzw. Erfahrung zu eröffnen. [...] Bedingt durch ihre kopräsente Aufführungssituation [von PerformerInnen und ZuschauerInnen] haben die performativen Künste zudem große Erfahrung in der Herstellung von Situationen der Teilhabe. Mit Blick auf *bewegen* als künstlerischem Verfahren kann die Teilhabe an einer Aufführungssituation als gemeinsamer performativer Weg aller in der Situation Anwesenden verstanden werden, der sich als Wechselverhältnis von bewegen und bewegt werden darstellt.⁴²

⁴⁰ Auch für John L. Austin, der in sprachphilosophischer Hinsicht als Begründer der Performancetheorie gilt, spielen Scheitern und Gelingen der performativen Sprechakte eine große Rolle. Vgl. Austin, John L.: „How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955“, hg. von Urmson, James Opie Urmson & Sbisà, Marina, verbesserte Auflage: Clarendon Press, Oxford 1975.

⁴¹ Vgl. u.a. „Wir befinden uns also in der Ordnung des Körpers und des Theaters. Der Körper ist das, was kommt, sich auf einer Bühne nähert – und das Theater gibt Raum für das Nahen eines Körpers.“, in: Nancy, Jean-Luc: „Ausdehnung der Seele : Texte zu Körper, Kunst und Tanz“, Diaphanes, Zürich, Berlin 2010, S.162.

⁴² Evert, Kerstin: „Bewegen“, zuletzt geändert am 23.04.2014, <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Bewegen>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Choreografie bezeichnet den Prozess des Erschaffens von Performances. Performances wiederum machen den Gegenstand dieses Erschaffens aus und benennen den tatsächlichen Vollzug in der Dauer der Aufführung.⁴³ Dabei zeichnen sich Choreografien durch ein allgemeines Interesse an Bewegungsmechanismen des Körpers aus, wobei dieser Körper auch mehrere Individuen umfassen kann und zudem immer im Verhältnis zu anderen sowie zum Raum und unbelebten Körpern steht. Choreografie ist ein künstlerischer Ansatz, der sich grundlegend mit der Positionierung von Körpern und deren Interaktion beschäftigt und diese untersucht. Dieser Fokus auf einen recht weiten Begriff von Bewegung, der zudem keine Virtuosität in einer bestimmten Bewegungstechnik bedarf, wird in Praktiken und Lehrgängen entgrenzter Kunstformen als Tanz bezeichnet.⁴⁴ Tanz wird somit zu einem ähnlich entgrenzten Begriff wie Performance, nur dass er noch stärker die Beobachtung und Erforschung von bewegten Körpern betont. Wie das Eingangszitat verdeutlicht, wird Bewegung in Choreografien in dem Sinne nicht nur als eine Positionsverschiebung im Koordinatensystem Raum untersucht, sondern auch performativ als Verschiebung auf Bedeutungsebenen begriffen.

Das Erschaffen von Gefügen und räumlichen Konfrontationen findet in Choreografien also sowohl auf realer als auch auf imaginärer Ebene statt. Choreografie weist somit, wie die Herausgeberinnen des Bandes *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste* es feststellen, stets über sinnliche Wahrnehmung von Bewegung hinaus und avanciert zunehmend zu einer Analysekategorie:

Choreografie als Beschreibungskategorie von Wissen und Verfahren der Bewegungsgestaltung im Raum ist dabei stets wiederum Spiegel geschichtlicher und gesellschaftspolitischer Entwicklungen. [...] Jenseits der Frage nach körperlicher Virtuosität entdecken künstlerische Arbeiten diese gesellschaftliche und politische Relevanz von Bewegung [...].⁴⁵

Raum ist dabei nicht ein Ort gleich einem Behältnis, sondern ein „Herstellungsprozess, der in der Handlung, d.h. in der Bewegungspraxis als sozialer und symbolischer, als kinesphärischer, imaginärer und sozial angeeigneter Raum konkret wird.“⁴⁶ Auch der Körper ist in choreografischer Analyse nicht als gegebene Einheit vorausgesetzt. Denn „Körperlichkeit jenseits seiner gesellschaftlichen Zugerichtetheit hat es niemals gegeben, sondern seine Imagination ist [...] eben

⁴³ Vgl. Cvejic, Bojana: „Choreographing Problems“, Palgrave Macmillan, London, New York 2015, S.14.

⁴⁴ So zum Beispiel am Hochschulübergreifenden Zentrum für Tanz in Berlin, dessen Bachelor-Studiengang bezeichnender Weise den Titel „Tanz, Kontext, Choreografie“ trägt.

⁴⁵ Burri, Evert, Peters, 2014, S.10.

⁴⁶ Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele: „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps“, transcript, Bielefeld 2007, S.13., die aktuelle sozial- und kulturwissenschaftliche Raumtheorie aufgreifen.

eine Utopie der Moderne und als solche eben auch eine politisch-ästhetische Utopie.“⁴⁷ Die Idee der authentischen Erfahrung eines in sich kohärenten Körpers ist eine Falle, in die man beim Nachdenken und Erfahren von Körperlichkeit in der Kunst tappen kann.⁴⁸ Mit Norbert Schmitz‘ Überlegungen zur Kategorie leiblicher Authentizität lehne ich diese Kategorie nicht generell ab, sondern begreife sie so, dass sie verschiedene ästhetische Formen des Authentischen beinhalten kann: „Es geht nicht darum den <wahren Leib> frei zu stellen, sondern seine vielfältigen Erscheinungsformen kritisch in Erscheinung zu bringen.“⁴⁹ So verstanden konfrontiert choreografische Performance-Kunst als kritische Kunstpraxis die Beteiligten durch ihre Positionierungen im Raum, durch ihre Konfrontation mit Vorschrift und Ausführung, mit den verschiedenen Rollen, Bildern und Handlungsmöglichkeiten ihrer Körper. In diesem Verständnis von Identität können Konventionen und habituelle Verhaltensformen aufgedeckt werden.⁵⁰ Ist Partizipation eine Methode innerhalb der Choreographie, die zu solchen Entlarvungen führt?

3. Aufbau und Vorgehen

Um die Funktion der Methode Partizipation des Publikums in choreografischer Performance-Kunst weder oberflächliche zu negieren noch voreilige zu affirmieren, werde ich den Begriff Partizipation, wie bereits gesagt, wertneutral setzen. Ich werde ihn in konkreten Beispiele aus der Praxis untersuchen und mich in der folgenden Analyse auf Theorien der Performance-Kunst und Choreografie, das Phänomen Kollektivität und die politisch-soziologische Betrachtung von Teilnahme, Kunst und Gesellschaft beziehen.

Die Funktion der Methode Partizipation betrachte ich zweifach: Einerseits untersuche ich sie in der Analyse praktischer Beispiele. Innerhalb dieser Untersuchung beschäftigt mich die Frage, was die Intentionen der KünstlerInnen im Bezug auf die Methode Partizipation sind und wie sie sich zur konkreten Rezeptionserfahrung verhalten. Ge- oder misslingen die Methode, die Handlungen der verschiedenen Akteure und die Gesamtperformance? Andererseits problematisiere und werte ich die Methode Partizipation anhand von theoretischen Positionen und deren

⁴⁷ Schmitz, Norbert M.: „Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung einer zivilisatorischen Alltagsästhetik“, S.450, in: Meyer, Petra Maria (Hg.): „Performance im medialen Wandel“, Wilhelm Fink, München, 2006.

⁴⁸ Ich werde in Kapitel III, 2.3 darauf zurückkommen, inwieweit die Vorstellung des in sich kohärenten Körpers eine Fiktion ist.

⁴⁹ Schmitz, 2006, S.453.

⁵⁰ Sabisch, Petra: „Choreographing Relations: practical philosophy and contemporary choreography in the work of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon“, epodium, München 2011, S.28.

Begrifflichkeiten. Will ich eine performative Perspektive auf die Werke ernst nehmen, so dürfen die Praxisbeispiele weder zur Illustration der angeführten Theorien dienen, noch darf ein Relativismus entstehen, der keine theoretischen Schlussfolgerungen mehr aus den einzelnen konkreten Vollzügen zulässt. Zudem versuche ich eine Reflexion, in der ich berücksichtige, dass ich bei der Analyse der zeitgenössischen Beispiele aus einer involvierten Position spreche: Ich habe die Aufführungen ‚gesehen‘, habe an ihnen teilgenommen, was mich vor die Herausforderung stellt, meine subjektive Perspektive mit der Verallgemeinerung der im Stück enthaltenen Erfahrungen zu kombinieren. Meine persönlichen Erfahrungen bleiben immer nur Modelle der Partizipationsweisen unter vielen anderen möglichen. Dies ermöglicht mir aber auch, in dieser Magisterarbeit *tatsächliche* Erfahrungen von der jeweiligen Methode Partizipation mitteilen zu können.⁵¹ Im Bezug auf das historische Beispiel tut sich folglich ein methodisches Ungleichgewicht auf: Hier muss ich mich ausschließlich auf dokumentarische Überlieferungen beziehen. Dennoch möchte ich die Historie partizipativer Performance-Kunst auch durch ein konkretes Werk in meine Analysen miteinbeziehen, um einer vorschnellen Zweiteilung in historisch überkommene und aktuell potenzielle Konzepte von Partizipation entgegenzuwirken.⁵²

In Kapitel II folgt die Beschreibung der drei Werke, die ich auf die Frage nach der Funktion der Methode Partizipation hin beispielhaft analysieren werde. Mein Fokus liegt dabei auf dem Werk *Niemandszeit* von deufert&plischke. Die Werke *Tanz aller – Ein Bewegungschor* von LIGNA und das Happening *IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM* von Wolf Vostell werde ich vergleichend heranziehen. Mit der Beschreibung verfolge ich das Ziel, vor einer theoretischen Problematisierung der gesellschaftlichen, körperpolitischen und ästhetischen Fragestellungen in der Gegenüberstellung der Werke erst einmal deutlicher zu machen, welche Formen Partizipation in choreographischen Performances annehmen kann. Im Zuge dessen werde ich kurz auf ausgewählte historische Positionen in Partizipation und Performance-Kunst der sogenannten zweiten Avantgarde eingehen. Der Blick zurück sorgt dafür, die Spannbreite der Formen von Partizipation aufzuzeigen und die Problematisierungen und Potentiale sowie die damit einhergehenden Bewertungen der Methode auch vor dem Hintergrund eines Zeitwandels zu betrachten. Es wird deutlich werden, dass

⁵¹ Hiermit trage ich Sabischs Beobachtung zur Problematik der Analyse von Choreografie Rechnung: Diese sei zwischen zwei Polen gefangen: Der eine nimmt phänomenologisch die agierenden und erfahrenden Körper als etwas Gegebenes, geradezu Authentisches an und der andere überhöht theoretisch die Dimension visueller Wahrnehmung. Letzterer stocke analytisch aber an dem Problem: „the perceived cannot itself explain the event of a change of perception.“ Durch meine konkrete Teilnahme hoffe ich dieser letzteren Tendenz ein Stück weit zu entgehen, deren VertreterInnen unter Umständen eine Rückbindung an das Material der Analyse vergessen. Siehe: Sabisch, 2011, S.28ff.

⁵² Das Durchmischen von theoretischen Positionen, Aussagen von KünstlerInnen und der Analyse der Werke weist auch darauf hin, dass theoretische und praktische Positionen nicht immer klar getrennt werden können. Produktions- und Rezeptionsästhetik, die Analyse von Praxis und Theorie können nicht klar unterschieden werden.

sich im Feld der Performance viele Konflikte und Potentiale rund um Partizipation zeigen, die sich aus ihrer Verquickung mit Fragen der Gemeinschaft, Identität, Macht und Authentizität herleiten. In Kapitel III ziehe ich theoretische Positionen heran, um Problematisierungen und Potentiale der Methode Partizipation zu betrachten. Die Gründe für Problematisierungen und Potenzierungen hängen dabei davon ab, was die Positionen jeweils unter kritischer Kunst und unter Körper, aktiver Bewegung, Engagement, Konvention etc. verstehen, kurz von einer notwendigen Differenzierung von ästhetischer Wahrnehmung. Diese allgemeineren Fragen, die das Thema Partizipation des Publikums aufwirft, werden strukturell die Unterkapitel liefern, zwischen denen ich die Analyse der drei Performances einfügen werde. Die problematisierenden und potenzierenden Betrachtungen verwinden sich so mit der Analyse dessen, was Partizipation als Methode und was deren Funktion in den Beispielwerken ist. Diese Verwindung bringt mich zu Fragen, die über die Einzelwerke hinaus auf die Methode der Partizipation weisen. Sie erlauben mir anders herum außerdem, Momente in den Werken verfolgen zu können, bei denen ich an Schwierigkeiten gelange, meine Erfahrungen unmittelbar begründen zu können. Warum wird in einem Werk Bereitschaft zur Teilnahme erfahren werden, in einem anderen nicht? Nicht immer kann dies durch eine reine Untersuchung vom Grad meiner autonomen Entscheidungsmöglichkeit herausgefunden werden, sondern braucht Hinweise auf Ideen der Zerstreuung und des Spiels, auf Zeitlichkeit und Vergnügen, Fremdheit und Distanz und informierte Aufmerksamkeit.

Nach der beschreibenden Analyse und problematisierenden sowie potenzierenden Analyse werde ich im Abschlusskapitel IV zusammenfassend die Ergebnisse dazu herausstellen, was die Partizipation und ihre Funktion in den jeweiligen Werken ist. Und ich schließe mit einem kritischen Ausblick: kann die Methode Partizipation einer kritischen Kunstpraxis zuträglich sein? Oder ist das Konzept Partizipation zu sehr aufgeladen mit Konnotationen und beladen mit Implikationen? Was ermöglicht meine choreografische Perspektive auf das Thema?

II GEGENÜBERSTELLUNG

1. deufert&plischke: *Niemandszeit* (2014)

Das Kollektiv deufert&plischke setzt sich zusammen aus Katrin Deufert und Thomas Plischke. Thomas Plischke war nach seinem Studium des zeitgenössischen Tanzes am P.A.R.T.S in Brüssel als Performer und Choreograph tätig, Katrin Deufert studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft und arbeitete nach ihrer Dissertation vor allem im Bereich des Rundfunks. Sie war außerdem, so wie seinerseits Plischke das Ensemble *B.D.C.* gründete, Mitglied in KünstlerInnengruppen wie *Breakthrough* oder der *Diskursiven Poliklinik*, die interventionistische Aktionen im öffentlichen Raum durchführten. 2001 lernten sie sich während eines Festivals kennen. Seitdem leben sie als Paar zusammen und arbeiten künstlerisch kollektiv unter der Selbstbezeichnung des ‚artist twin‘. Mit diesem Begriff wollen sie die Klischees des Künstlerpaars provozieren und radikalisieren: Indem sie dem gängigen Verhältnis des Paares genderkritische und inzestuöse – inzwischen haben sie zwei Kinder – Komponenten hinzufügen, fordern sie nicht nur Offenheit gegenüber unkonventionellen Lebensentwürfen, sondern proklamieren auch, Regeln des Zusammenleben als etwas wahrzunehmen, was der eigenen Entscheidung bedarf. Seit 2001 entwickeln deufert&plischke Installationen und Bühnenperformances. Der Aussage Plischkes zufolge ging es dabei von Anfang an um die Partizipation des Publikums, seit 2006 jedoch in veränderter Form: Seitdem, so Plischke, stehen vor allem Spiele und Spielstrukturen im Vordergrund, die auf Instruktionen an das Publikum basieren.¹ Das Werk, welches ich analysieren werde, ist ebenfalls im Zuge dieses Interesses für Aufgaben und Regeln entstanden.

1.1 Beschreibung

Die Beobachtungen für meine Ausführungen zu der Performance *Niemandszeit* beziehe ich aus meinem Besuch der Aufführung im Juli 2014 in den Uferstudios Wedding in Berlin² und aus dem Dokumentationsmaterial der Aufführung und des Prozesses der Produktion, sowie aus Gesprächen mit deufert&plischke, die ich während der Recherchephase meiner Masterarbeit geführt habe. Die Website deufert&plischkes³ bietet reichhaltiges Material zu anderen Werken, Selbstverständnis,

¹ deufert&plischke: „How we do, what we do, when we do it ... A documentation on the work process of the performance *Niemandszeit* by deufert&plischke.“, hochgeladen 2015, <https://vimeo.com/133242120>, letzter Aufruf: 27.11.15.

² Im Folgenden werde ich mit dem Titel *Niemandszeit* diese Aufführung meinen.

³ deufert&plischke, <http://www.deufertandplischke.net/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Lehrtätigkeit und Vorträgen. Darüber hinaus habe ich durch meine Teilnahme an Workshops und weiteren Performances Einblick in die Arbeitsweisen und künstlerischen Auseinandersetzungen des Künstlerzwillings erhalten können.⁴ In meine Analysen werde ich außerdem die Veröffentlichungen von Mayte Zimmermann, Martina Ruhsam, und Kerstin Evert einbeziehen.⁵

Die TeilnehmerInnen, ich eine unter den wenigen dutzend, betreten das geräumige Studio in Berlin Wedding. Die üblichen aufsteigenden Sitzreihen wurden entfernt und wir werden dazu aufgefordert, auf den Stühlen Platz zu nehmen, die in einem Quadrat, das nach einer Seite hin offen ist, angeordnet sind. Die Stühle stehen nahe an der jeweiligen Wandseite und die Fläche, die das Quadrat umschließt, ist bis auf ein Bündel schwebender grüner und gelber Luftballons leer, sodass die ZuschauerInnen beginnen, sich gegenseitig zu mustern. An der offenen Seite des Stuhlquadrats steht ein Tisch, an dem Katrin Deufert sitzt. Über sie an die weiße Wand sind Nullen projiziert, die ich bald als digitale Uhr verstehe. Dies erfahre ich durch den Aufdruck auf dem Briefumschlag, den jedeR TeilnehmerIn erhält: Er fordert, den Umschlag beim projizierten Timecode von einer Minute zu öffnen und gibt außerdem an, dass die Performance dann nach einer Stunde enden wird. Der Umschlag beinhaltet eine Reihe von Zetteln mit Uhrzeiten und Instruktionen, wobei jede mit der Aussage „Thank you for your contribution“ endet. Beim Umschauen kann ich erkennen, dass auch die Anderen ähnliche Inhalte erhalten haben. Diese bestehen aus der Beschreibung von Tätigkeiten oder Bewegungen: Zum Beispiel so langsam wie möglich den Raum zu durchqueren, die Arme auf eine gewisse Weise in die Luft zu strecken oder etwas auf den Boden zu schreiben. Anspannung wird im Raum spürbar. Einige ZuschauerInnen schmunzeln, manche sind freudig, andere sind nervös aufgeregt vor dem Beginn, den wir mit dem Start der Uhr wie einen Startschuss erwarten. Wir warten gewissermaßen auf unseren Einsatz. Sobald die Uhr beginnt, laufen verschiedene Prozesse gleichzeitig ab: Die ZuschauerInnen sitzen beobachtend auf den Stühlen, führen Bewegungen aus oder schreiben mit weißer Kreide auf den schwarzen Boden, so wie ich, der Instruktion folgend:

[...] please enter the dance space. Take a piece of chalk from the bucket on stage and write down two personal memories about important events from this timespan [1998 bis heute] – a good and a bad one! [...] Take time and space for this action [...].

Soll ich diese Informationen preisgeben? Warum nicht! Aber etwas in mir wehrt sich dagegen: Ich denke darüber nach, ob diese sehr persönliche Ebene der Performance zuträglich ist. Ich denke auch

⁴ Ich nahm an ihrem Workshop im Rahmen des Festivals „quepuedeuncuerpo“ 2014 in der Casa Ecendida, Madrid teil und an ihrer partizipativen Performance „24h Durcheinander“ am 15./16.08.2015, im Hebbel am Ufer, Berlin.

⁵ Siehe Literaturverzeichnis.

darüber nach, warum ich die Aufgabe überhaupt so ernst nehme, dass ich darüber nachdenke. Schließlich schreibe ich etwas recht Abstraktes: klug und distanziert soll es sein. Ich setze mich wieder und fühle mich irgendwie ertappt, als Kunstwissenschaftlerin vielleicht, die zu performen versucht. Also versuche ich Katrin Deufert zuzuhören, die einen Text vorliest⁶, der über Mikrophon und Boxen in den Raum hinein verstärkt wird und Thomas Plischke zuzuschauen, der einen Bewegungsablauf inmitten der Bewegungen der ZuschauerInnen durchführt, der sein T-Shirt aus und eine Maske aufzieht. Während der gesamten Aufführung greife ich aber nur wenige Fetzen des Textes auf, an die ich mich im Nachhinein kaum erinnere. Es mag sich um Teile von Reiseberichten aus Brasilien, um eine Variante wiederholter Geschichten von Kannibalen, Mata Hari, aus der Bibel oder Tagen und Situationen in Berlin handeln. Es ärgert mich, den Sinn dieses Textes nicht ausmachen zu können. Nur manchmal fühle ich mich direkt angesprochen, durch Sätze wie „What do you think of this? Please take some time to think about it, right here and right now“ oder „Aren't we all impossible bodies, on impossible diets?“ Manchmal ist das Gesprochene wie ein Kommentar zu meinem Versuch, sowohl den Instruktionen zu folgen als auch auf die anderen BesucherInnen im Raum zu achten: „Everything that can happen and that can't, when we meet each other.“ Dann beobachte ich die Anderen noch einmal genauer, suche ihren Blickkontakt und lese in ihren Augen mal Abweisung, mal die Bereitschaft zur Interaktion.

Es folgt der Zettel mit der Instruktion, mit einem ausgehändigten Glöckchen auf ‚die Bühne‘ zu gehen und nach meinen aufgeschriebenen Erinnerung zu suchen:

Some might have disappeared and you need to remember where they were. Position yourself at the place of your good memory and shake the bell counting silently to 100 as you try to remember the event. Let the sound of the bell vary, and listen to the overall soundscape.

Inzwischen fühle ich mich sicherer. Ich lasse mir so lange Zeit, bis sich mein Standpunkt irgendwo in der Mitte nicht als fremdes Bühnengeschehen, sondern wie mein eigener Platz anfühlt. Tatsächlich sind viele Kreidespuren verwischt. Ich beobachte Plischke, der mit Maske und nasser Hose über den Boden rutscht und Geschriebenes somit auslöscht. Erst später wird mir klar, dass er auf die Bühne uriniert hat. Gegen Ende erhalten alle die Instruktion, aufzustehen und zu zwei selbst ausgewählten Menschen im Raum den gleichen Abstand zu halten. Alle geraten in Bewegung. Ohne dass ich die Initiationsmomente ausmachen zu können, werden meine beiden unwissenden PartnerInnen langsamer und schneller, nimmt die ganze Gruppe an Dynamik auf, rennt fast und springt und wird wieder ruhiger. Ich bin so auf meine Aufgabe konzentriert, dass ich nicht selten

⁶ Text und Instruktionen sind in englischer Sprache.

Gefahr laufe, mit jemand Anderem zusammenzustoßen und dass mir die Nähe der anderen unbekannten TeilnehmerInnen kaum mehr auffällt. Und wer folgt mir, flogt mir überhaupt jemand? Lacher werden laut, wenn Partnerschaften entlarvt und offensichtlich werden. Dann folgt als letzte Abfolge, während der Text weiterhin gelesen wird:

As you listen please raise your arms to the ceiling, close your eyes and gently start to hum. At any moment you can lower your arms, change your position then raise the arms again. Let the volume and pitch of your humming voice vary, keep listening to the emerging soundscape, let this be a concert. Thank you for your dance tonight.

Na gut. Ich schließe die Augen, nachdem ich mich versichert habe, dass auch andere dies tun. Ich summe, und für einen Moment empfinde ich Freude daran zu hören, wie mein Summen sich mit dem der Anderen vermischt. Es ist nicht peinlich, obwohl es kein besonders schönes Konzert ist. Es ebbt ab und die Performance endet, wie angekündigt, mit dem Stillstand der Uhr.⁷

Niemandszeit als partizipative Choreografie: 1.2 Analyse

~~Niemandzeit~~~~Niemandzeit~~ Es handelt sich, das wird schnell deutlich, um eine Performance, bei der das
~~ienundzeit~~~~Niemandzeit~~
~~mundzeit~~~~Niemandzeit~~ Publikum an der Durchführung der Choreografie physisch involviert ist. Die
~~ankzeit~~~~Niemandzeit~~
~~nkszeit~~~~Niemandzeit~~ ZuschauerInnen werden zu TeilnehmerInnen und das auf den ersten Blick im Sinne
~~dszeit~~~~Niemandzeit~~ des ‚Mitmach‘-Theaters: Es handelt sich um eine Theatersituation schon durch die Anordnung der
Stühle, die den Rahmen des Geschehens bilden und die Szene als eine Bühnensituation – für das
Publikum – gestalten. Die Aufgaben auf den Zetteln, durch die das Publikum direkt adressiert wird,
erklären die Einzelnen zu PerformerInnen durch die Handlungen, die sie zum Aufstehen, Bewegen
und zur Aufmerksamkeit für die anderen Performenden auffordern.

1.2.1 Unüberprüfbarkeit und Orientierung

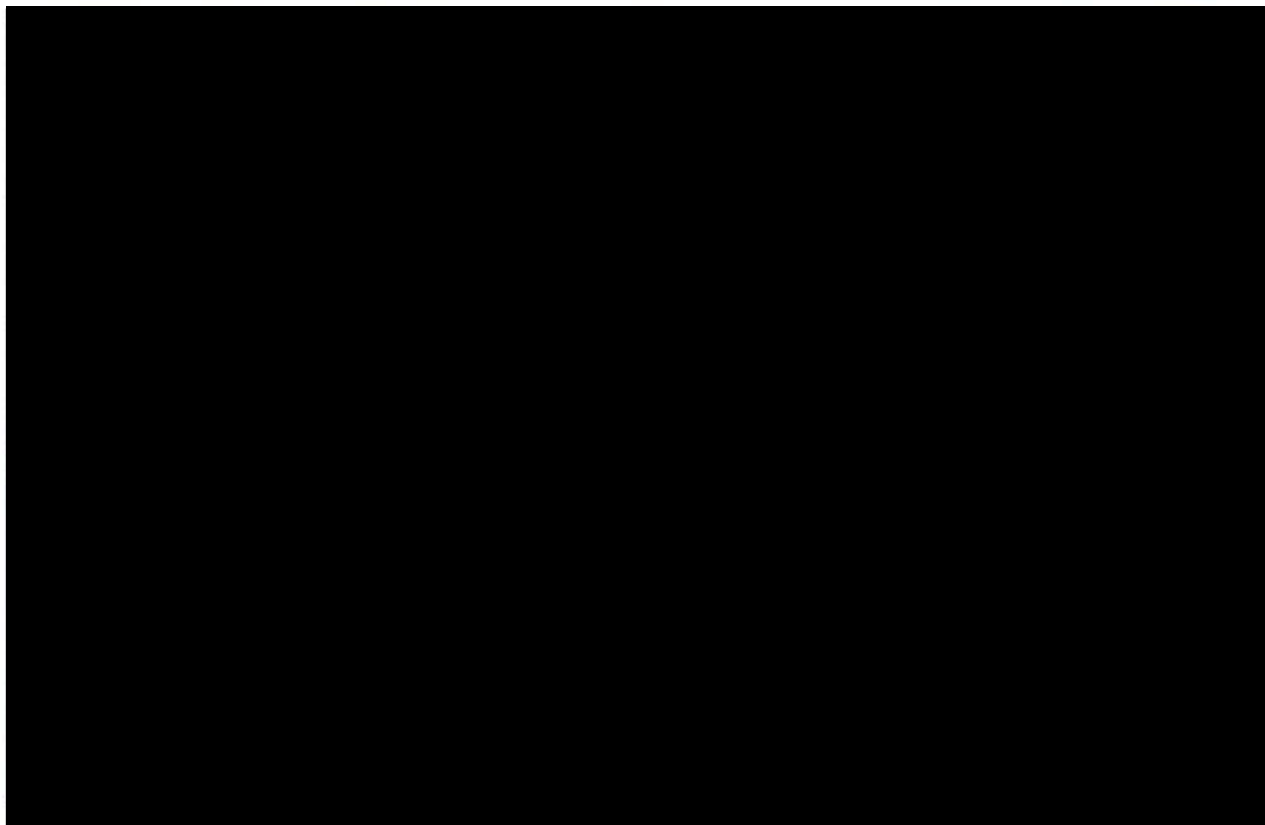
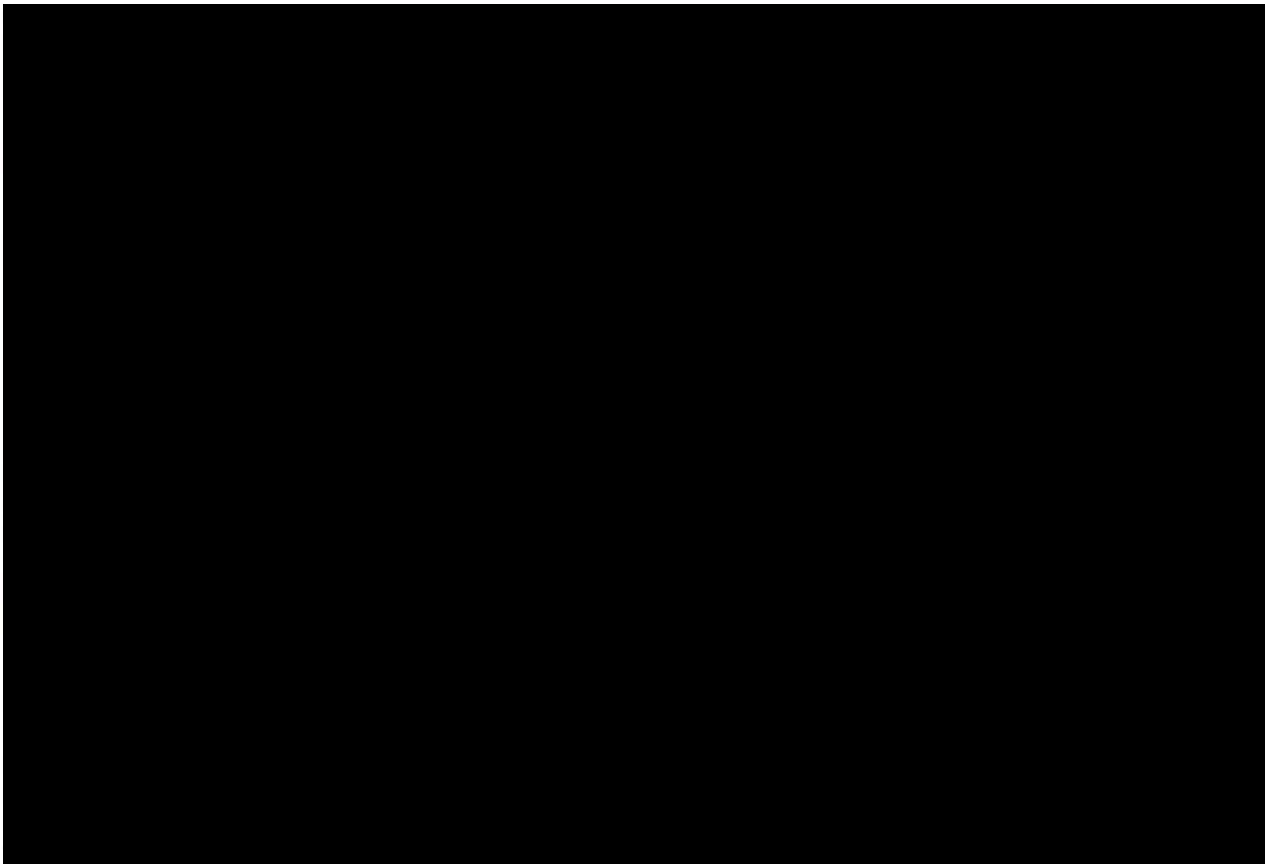
Es stellt sich die Frage, ob der Begriff Aufforderung zutrifft. Keiner der TeilnehmerInnen wird zur Durchführung der Instruktionen angewiesen. deufert&plischke sehen die Instruktionen nicht als Verpflichtungen, sondern als Einladungen, sodass auf struktureller Ebene innerhalb des gesteckten Rahmens eine relativ große Freiheit bestehen soll. Dennoch fällt die sofortige Bereitschaft auf, mit der sich viele Anwesenden, vor allem zu Beginn, den Aufgaben widmen. Ist sie ein Indiz für freiwillige Zustimmung oder für eine zwanghafte Erwartungshaltung? Der Aufbau der Szene lässt

⁷ Die das Studio verlassenden ZuschauerInnen erhalten ein kleines Heft, das den Text *Letter to John Cage* von Valda Settefield enthält. Im Text erzählt sie von Cages Umgang mit der Tanzcompany Cunnighams, seinem Bemühen um Zwischenmenschlichkeit und gutes Essen. Somit thematisieren deufert&plischke auch auf inhaltlicher und dokumentarisch-historischer Ebene den Umgang miteinander.

vermuten, dass eine Verweigerung gegenüber den Aufgaben zur Folge hätte, dass das Konzept der Performance scheitern würde und dass somit eine gewisse Abhängigkeit dem Publikum gegenüber besteht. Nach einer Weile wird aber auch klar, dass das Durcheinander von Körpern, das zu bestimmten Zeitpunkten an- und abebbt, so unübersichtlich ist, dass es keinen festgelegten Score geben kann, den die anwesenden Choreografinnen deufert&plischke mitverfolgen. Nicht ihr Überprüfen eines Gelingens oder Scheiterns des Ablaufes, sondern die Zeitpunkte verleihen der Choreografie in ihrer scheinbaren Unkontrollierbarkeit dennoch Sicherheit und Orientierung. Zudem beruht die Interpretation der Aufgaben selbst, die Umsetzung in Bewegungen, in einem hohen Maße auf individueller Auslegung. In ihrer Qualität sind die beschriebenen Bewegungen weder tänzerisch virtuos, noch dem Alltag entnommen. Die Theoretikerin Mayte Zimmermann bezeichnet sie treffender Weise als „so einfach wie unzugänglich“⁸, sodass sie, von anderen Performenden wahrgenommen, nur momenthafte Assoziationen zulassen. Sie können in ihrer Korrektheit nicht nachgeprüft werden, obwohl bald zu erkennen ist, dass die Aufgaben sich zu verschiedenen Zeitpunkten bei jeweils anderen ZuschauerInnen wiederholen. Und nicht nur das, auch die Bewegungen Thomas Plischkes weisen Ähnlichkeiten auf und lassen gemeinsame Ausgangsscores vermuten. Trotz dieses Vergleichs geht es nicht um Kontrolle: „Viel interessanter als der Versuch zu Erkennen wird im Laufe der Zeit das *Wieder-Erkennen*“⁹ von Bewegungen der TeilnehmerInnen untereinander. Ein Wieder-Erkennen, das nicht der Beurteilung dient, sondern eine Dynamik der Improvisation erzeugt. Ich selbst fühle mich spielerisch herausgefordert, durchaus mit einem gewissen Innovationsdruck bezüglich der Auslegung der Aufgaben, dennoch in bereitwilliger Orientierung am gemeinsamen Gelingen-lassen. Die Unüberprüfbarkeit inmitten einfacher Regeln ist es, weshalb ich die Instruktionen eher als Einladungen empfinde. Dabei entsteht Spannung zwischen dem Bemühen, auf den Zeitpunkt zu achten, das Geschehen mitzuverfolgen, und dem Freiheitsgefühl, dass ich am ehesten von solch einem Spielen kenne, das zwar Regeln, aber keine Erwartungen an Virtuosität und Korrektheit aufbaut.

⁸ Zimmermann, Mayte: „Das Herausgeforderte Subjekt. Notizen zu deufert&plischkes *Anarchiv#2: second hand*“, in: Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André & Zimmermann, Mayte (Hg.): „Performing Politics. Politische Kunst nach dem 20. Jahrhundert“, Theater der Zeit, Berlin, 2012, S.179. Zimmermann bezieht sich hier nicht auf *Niemandszeit*, sondern auf die strukturell ähnliche Performance *Anarchiv#2: second hand*.

⁹ Ebd., S.179.



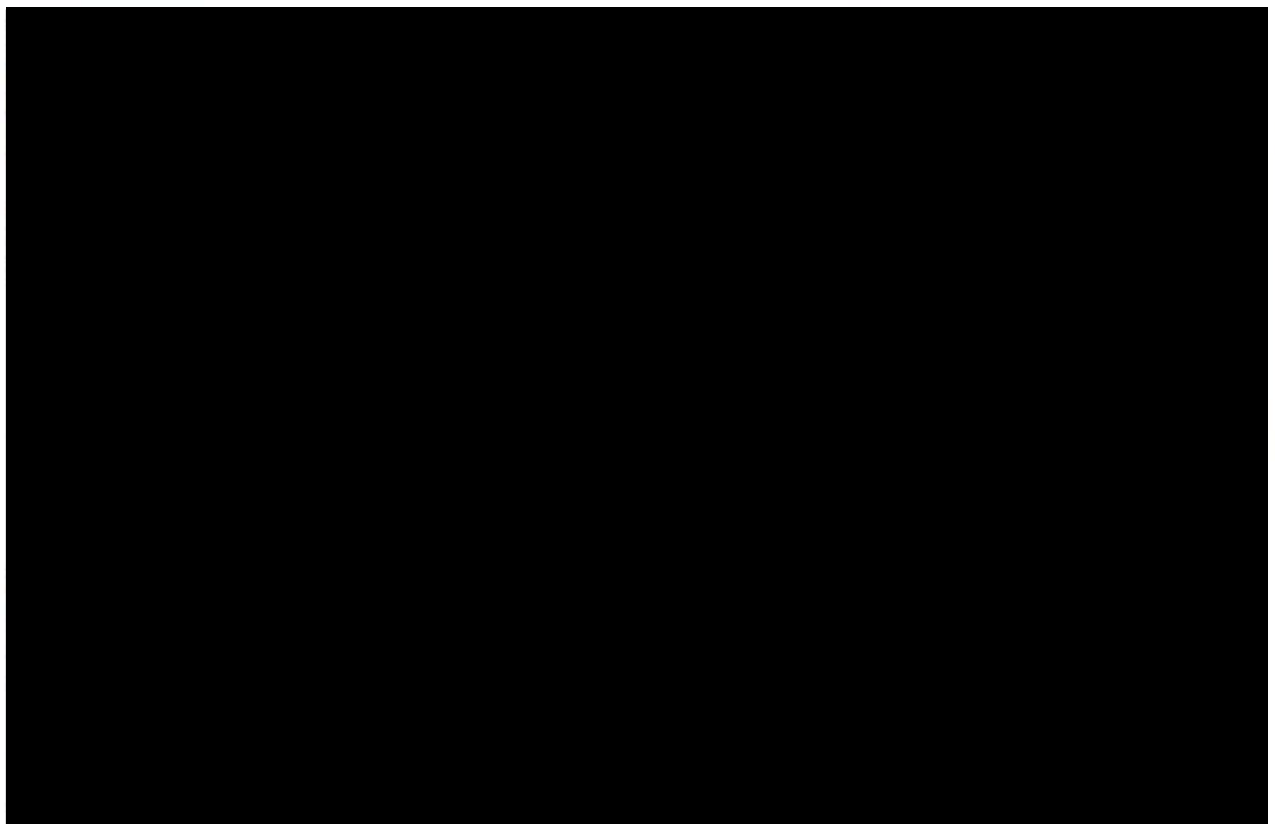
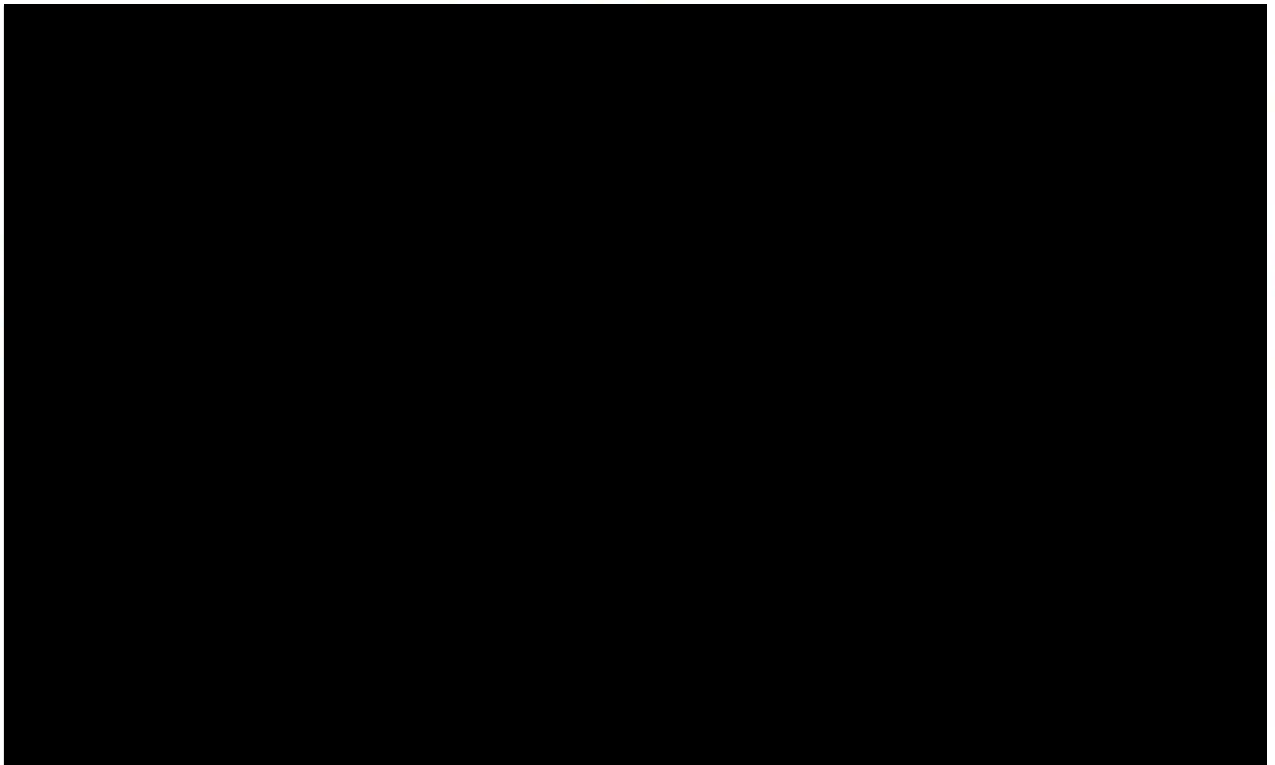


Abb. 1 bis 4: Generalprobe von *Niemandszeit* vom 16. July 2014, Uferstudios Berlin.

1.2.2 Zeit und Performativität

Die Zeit ist der Faktor, der präsent werden lässt, dass es ein Regelwerk gibt: Ein Effekt, den die Instruktionen in den Briefen auslösen, ist der ständige Blick auf die verstreichende Zeit in Form der digitalen Zahlen. Die ablaufende Uhr hält, auch in ihrer räumlichen Position das Geschehen überragend, die Szene zusammen, die sonst kaum zu überblicken ist. Ich fühle mich überfordert, da ich versuche, sowohl die Aufführung zu begreifen, meine ‚Einsätze‘ zu befolgen, mit dem Inhalt der Aufgaben zu experimentieren, die Anderen zu beobachten und meine zukünftigen oder vergangenen Handlungen bei Anderen wiederzuerkennen, das Gesamtbild der choreografischen Struktur zu sehen und zu suchen, ob sich ein Sinn darin erkennen lässt, Thomas Plischke zuzuschauen, der inmitten der vielen Körper mal ganz untergeht, mal prominenter den Raum füllt und Katrin Deufert zuzuhören, die den Text am Tisch sitzend vorträgt. Meine Aufmerksamkeit ist so sehr vom Ablauf eingenommen, dass ich weder ungeduldig noch gehetzt auf die Uhr schaue. Die Zeit ist beinahe überpräsent, und doch kaum als gleichmäßiger Strang wahrnehmbar.

Die Unmöglichkeit, allen Prozessen gleichzeitig zu folgen, weist auf die performative Dimension von *Niemandszeit* hin. Was die Aufführung ist, besteht letztlich aus den Erfahrungen, die jedeR einzelneR TeilnehmerIn während der dort verbrachten Zeit gemacht hat. Diese würden, miteinander verglichen, große Differenzen aufweisen. Um zu verstehen, warum TeilnehmerInnen sich in der Performance *Niemandszeit* auf eine bestimmte Weise verhalten und warum sie sich danach wie fühlen, warum ihre Interpretationen verschieden oder gleich sind, welche Bedeutungen sie wahrgenommen haben und welche in ihre individuelle Geschichte mit eingehen werden, ist nicht auf eine *sinnvolle* übergeordnete Interpretation zurückzuführen. Was die ästhetische Erfahrung der Aufführung letztlich sein wird, setzt sich aus all den Elementen zusammen, die der konkrete Vollzug liefert.

1.2.3 Produktionsprozess

Die Elemente des konkreten Vollzugs bestehen nicht nur aus nebeneinander ablaufenden Bewegungen, sondern es werden auch verschiedene Geschichten erzählt und rezipiert: die kurzweiligen physischen Beziehungen zwischen den Performenden, die imaginierten Assoziationen, die Inhalte der Schriftzüge, die auf den Boden geschrieben und wieder weggewischt werden, die Bezüge der Performance Thomas Plischkes und Katrin Deuferts Text, der wie eine poetische Ansammlung historischer und persönlicher Fragmente anmutet, bilden ein Cluster an Erzählsträngen.

Der Einführungstext zur Performance gibt einen kleinen Einblick in den Produktionsprozess und offenbart, dass das Prinzip der Choreografie Plischkes und des Textes Deuferts das einer kollektiv erarbeiteten Collage ist. Doch erst durch das zusätzliche Dokumentationsmaterial werden die Vorgehensweise deutlicher und das Gesehene und Gehörte verständlicher: Persönliche Erinnerung, zeitgeschichtliche Ereignisse und mythologische Motive sollten miteinander vermischt werden, sodass ein komplexes Gebilde aus Individuellem und Kollektivem, Fiktion und Fakt entsteht. Der Schwerpunkt dieser Magisterarbeit liegt nicht auf der Untersuchung verschiedener Formen von Arbeitskollektiven. Dennoch ist es notwendig, auf den Produktionsprozess einzugehen: Wie die AutorInnen miteinander arbeiten und welches Verständnis sie von Kunstproduktion vertreten, transportieren sie in die Aufführung hinein und dies wirkt sich auf den Modus aus, mit dem die Teilnahme des Publikums möglich wird.¹⁰ Das Kollektiv bestand neben deufert&plischke aus fünf ihrer Studierenden¹¹, die 2014 am HZT Berlin ihr Studium abschlossen. Das Material für Choreografie und Text bezog das Arbeitskollektiv aus drei Quellen der Zeitspanne zwischen dem Jahr 1988, in dem Thomas Plischke und Katrin Deufert selbst ihren Studienabschluss erhielten und dem Jahr 2014: Dem Tanzsolo *fleur (Anemone)*, das Plischke als Teil seines Diploms bei P.A.R.T.S kreierte, Deuferts Text *Mythos Europa*, ein fiktives Tagebuch, dass sie begleitend zu ihrer Dissertation an der FU Berlin schrieb und 16 Chroniken der Zeitschrift *Spiegel*. deufert&plischke betonen immer wieder den vorgenommenen Rollentausch innerhalb des Arbeitskollektivs:

Die AbsolventInnen wurden professionelle MentorInnen für die "Wiederaufnahme" und Verschmelzung der beiden Abschlussarbeiten. In einem Prozess, der mehrere Monate dauerte, wurden das Tanz-Solo und der Text reformuliert und mit eigenen Erfahrungen und Erinnerungen der Zeit zwischen 1998 und heute verwoben, einer Periode geprägt vom Irakkrieg, der historischen Zäsur vom 11. September, der Finanzkrise, dem Arabischen Frühling, Facebook, Google, NSA,... Bilder und Text aus dieser Zeit wurden gesammelt und dienten als Inspiration um das originale Material zu kontextualisieren. Die Originale wurden zerstört [...].¹²

Das Kollektiv arbeitete in zwei Gruppen¹³: In der einen entstanden Hefte aus Textfragmenten und Bildmaterial zu den Themen Menschsein, Kannibalismus und dem Tanz Mata Haris. Diese Hefte wurden in einem Zyklus von Wochenabständen aneinander weitergegeben, umgeschrieben und schließlich editiert. Die andere Arbeitsgruppe entwickelte Plischkes Choreografie. Hier kamen

¹⁰ Vgl. u.a. „Welchen Umgang das Theater mit seinem Publikum pflegt, hat auch damit zu tun, welchen Umgang die Theatermacher untereinander pflegen.“, in: Hinz, Melanie & Roselt, Jens (Hrsg.): „Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater“, Alexander, Berlin 2011, S.8.

¹¹ Ana Laura Lozza, Lee Meir, Miriam Jakob, Flavio Ribeiro und Kareth Schaffer.

¹² tanzquartier wien: „deufert&plischke: Niemandszeit“, 2015, http://www.tqw.at/de/events/niemandszeit?date=2015-06-19_20-30&mini=calendar%2F2015-05, letzter Aufruf: 27.11.15.

¹³ Für die folgenden Informationen vgl. deufert&plischke: <https://vimeo.com/133242120>.

ebenfalls Hefte mit Chroniken und persönlichen Erinnerungen zum Einsatz, die aber spezifischer mit seinem früheren Solo *fleur (Anemone)* zusammenhingen oder von diesem ausgelöst wurden. Aus diesen Heften filterte die Gruppe physische Referenzen und Qualitäten heraus und kreierte Scores, die mit ausgewählten Abschnitten des ursprünglichen Solos in Szenen vereint wurden.

Durch diese Prozesse verwoben sich persönliche Erzählungen mit historischer Kontextualisierung und es wurden ein Text und ein Solo geschaffen, die durch eine unentwirrbare multiple Autorschaft gekennzeichnet sind. Die Methode des kollektiven Schreibens und Choreografierens, das eine gemeinsame Grundlage oder einen gemeinsamen Textkörper erschafft, entwickeln deufert&plischke seit mehreren Jahren. Sie erinnert an die mündliche Weitergabe durch Geschichtenerzählen und das surrealistische Spiel *Cadavre Exquis* und ist somit selbst ein Konglomerat aus verschiedenen Formaten. deufert&plischke verwendeten die Technik erstmals für die Performance *Reportable Portraits*. Dort wie in *Niemandszeit* ging es deufert&plischke nicht um die Illusion der gleichberechtigten verschmelzenden Kollaboration, dennoch darum, die Hoheit der Erfindung an das Publikum weiterzugeben.¹⁴ Denn in *Niemandszeit* rezipiert das Publikum zwar das Endprodukt eines kollektiven Schaffensprozesses, an dem es selbst nicht teilgenommen hat und um den es nur bedingt weiß. Text und Choreografie bieten keine Sinnebene, auf der den Instruktionen, den Bewegungen und gesprochenen Inhalten eine bestimmte Bedeutung zugesprochen werden kann. Dadurch aber entsteht in gewisser Weise neben der vom Arbeitskollektiv geschaffenen Choreografie eine zweite Choreografie, ein zweiter Cluster an Erzählungen.

Beim folgenden Beispiel dahingegen ist das Verhältnis von Instruktionen und Ausführung ein anderes: Hier dient die erzählende Stimme auf dem Tonband der Anweisung und der Vermittlung von Information und die Ausführung in erster Linie einem Ausagieren dieser Information. Die Partizipation an einer gemeinsamen Umsetzung in Bewegung ist, so wird sich zeigen, aber auch die an einem gestischen Durchspielen von Kräfteverhältnissen. Wie wird diese Partizipation an einem Chor erzeugt, was findet in *Tanz aller – ein Bewegungschor* statt?

2. LIGNA: *Tanz aller – ein Bewegungschor* (2013)

LIGNA ist der Name der seit 1997 laufenden künstlerischen Zusammenarbeit der Medien- und Performance-Künstler Ole Frahm, Michael Hüners und Torsten Michaelsen. Von einem freien Radiosender in Hamburg kommend entwickelten sie das Format des Radioballetts, das erstmals

¹⁴ Ruhsam, Martina: „Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung“, Turia und Kant, Wien und Berlin, 2011, S.136.

2002 am Hamburger Hauptbahnhof durchgeführt wurde. Durch elektronische Empfangsgeräte wurde an die TeilnehmerInnen eine Choreografie von an diesem Ort verbotenen Gesten ausgestrahlt – Gesten, die man mit Obdachlosigkeit, Betteln o.ä. in Verbindung bringt. Das Ziel war es, diese Gesten so „durch die RadiohörerInnen massenhaft und unkontrollierbar an den Ort“ zurückzubringen. Die nicht genehmigte Aktion hatte einen Rechtsstreit zur Folge, den LIGNA mit der Argumentation, das Radioballett sei eine *kollektive Form der Zerstreuung* und keine Versammlung, gewann.¹⁵

In anderen Werken geht es LIGNA neben dem intervenierenden Spiel der Gesten im öffentlichen Raum um die Erforschung des Mediengebrauchs und des Theater-Dispositivs. Mit dem Partizipationsbegriff, der diesen Arbeiten inhärent ist, verstehen sie das Publikum, wie sie selbst es auf ihrer Website formulieren, „als zerstreutes Kollektiv von ProduzentInnen [...]. In temporären Assoziationen kann es unvorhersehbare, unkontrollierbare Effekte hervorbringen, die die Ordnung eines Raumes herausfordern.“¹⁶ Es geht ihnen um die „Erforschung der Rezeptionssituation als Quelle für Produktion“, also darum, das Publikum soweit am Prozess der Ausführung teilnehmen zu lassen, dass sie über den Status als ZuschauerInnen hinaus AutorInnen werden und die Künstler, selbst weitestgehend unsichtbar, die Kontrolle über den Verlauf der Performance an das kurzweilige Kollektiv abgeben. Ausgangspunkt ist Brechts Radiotheorie aus den 1920ern, in der dieser eine Veränderung des Massenmediums Radio von einem „Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat“ forderte, der „[...] nicht nur senden, sondern auch empfangen [solle]. Die Hörer sollen die Rolle des Sendenden einnehmen und aktiv mitarbeiten. Nur so würde das Medium tatsächlich demokratisch genutzt und der Rezensent zum Produzenten.“¹⁷ LIGNA stellen, Brechts Ansatz folgend, die Produktion durch das Publikum in den Vordergrund und grenzen sie von Partizipation ab¹⁸ – ich verstehe sie hier aber als eine Rezeptionsweise, die aufgrund ihrer Struktur der Methode Partizipation zuzurechnen ist: LIGNAs Arbeiten, so auch *Tanz aller – ein Bewegungsschor*, kennzeichnet die Vorgabe sehr konkreter, gehörter Anweisungen, die ausgeführt werden – so unkontrollierbar der Verlauf auch sein soll, gibt es doch einen eindeutigen Score, der das Publikum am Werk teilnehmen lässt. Im Zuge dessen diskutieren auch andere Texte LIGNAs Werke unter dem Begriff der Publikums-Partizipation.¹⁹

¹⁵ Für diese Informationen siehe Ullmann, Katrin: „LIGNA: Porträt“, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/lig/deindex.htm>, letzter Aufruf: 27.11.15.

¹⁶ LIGNA, <http://www.ligna.org/about/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

¹⁷ Ullmann, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/lig/deindex.htm>.

¹⁸ Tanzfonds Erbe, Dokumentation der Projekte 2012 zu „LIGNA. Tanz aller – ein Bewegungsschor“, <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2012/tanz-aller-ein-bewegungsschor/>, ca. Minute 19, letzter Aufruf: 27.11.15.

¹⁹ Wihstutz, Benjamin: „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz: Zur Zuschauerpartizipation bei SIGNA und LIGNA“, Veröffentlichung zum Vortrag auf der Konferenz „Relevanz, Kontingenz, Werk“, Berlin 2011, https://www.academia.edu/12574415/%C3%84sthetische_Relevanz_und_soziale_Kontingenz_Zur_Zuschauerpartizipation_bei_SIGNA_und_LIGNA, letzter Aufruf: 27.11.15.

2.1 Beschreibung

Meine Informationen stützen sich auf die Website LIGNAs, theoretische Besprechungen ihrer Werke sowie auf meine eigene Teilnahme am Stück *Tanz aller – ein Bewegungschor*²⁰ am 30. August 2015 in Frankfurt am Main. Im Folgenden werde ich mich auf diese Aufführung beziehen, die auf dem öffentlichen Platz Römerberg und im Zuge des vom Künstlerhaus Mousonturm veranstalteten Sommerlabors und Festivals *Together Forever – Dance, Performers, Politics* stattfand. Hinweise habe ich außerdem aus Analysen anderer Werke durch van Eikels, Sandra Noeth und Benjamin Wihstutz gewonnen.²¹

Der Eintritt für die Veranstaltung ist frei. Im Vorhinein werden lediglich der Treffpunkt in der Stadt und ein Einführungstext vermittelt. Am Römerberg angekommen erhalten alle TeilnehmerInnen einen MP3-Player mit Kopfhörern und hören im Laufe der nächsten Stunde verschiedenen Stimmen zu²², die sie zu einer Choreografie auf dem Platz anleitet. Es gibt drei Tonspuren, deren Ästhetik, was das Einspielen von Musik und die Sprechweisen betrifft, an die eines Radiobeitrages oder Hörspiels erinnert. Sie unterteilen das Publikum in drei Gruppen, die sich dadurch voneinander unterscheiden, dass die Reihenfolge der Bewegungs-Abläufe variiert, sodass beispielsweise eine Gruppe die Bewegung schnell, die anderen die gleiche Bewegung dagegen langsam vollziehen sollen. Auf der Tonspur wechseln Anweisungen, Information und Fragestellungen einander ab, deren Verlauf ich im Folgenden zusammenfasse.²³

Die Audiospur beginnt mit Musik und dann mit den Sätzen: „Ein Publikum. Befreit von der Enge des Theaters.“ Es folgen Aufforderungen, durch langsame und schnelle, kleine und große Bewegungen zu erforschen, wie der eigene Körper, durch seine bewusst wahrgenommene Existenz, den Raum besetzen kann. Ich schaue mich um; auch die Anderen machen mit, mehr oder weniger intensiv. Es tut mir gut, mich zu bewegen und es tut gut, große Kopfhörer zu tragen, denn sie geben eine visuelle Begründung für mein und unser Verhalten, das den nichthörenden, vorbeikommenden Passanten offensichtlich etwas seltsam erscheint. Die TeilnehmerInnen lächeln sich zu, die Situation

²⁰ Im Folgenden abgekürzt mit *Tanz aller*.

²¹ Siehe Literaturverzeichnis.

²² Rica Blunk, Christiane Meyer-Rogge-Turner und Martin Nachbar.

²³ Vielen Dank an Ole Frahm für die Bereitstellung des schriftlichen Scripts der Audiospur.

einschätzend und auf einmal verbündet in einer Komplizenschaft²⁴. Dass es sich bei der Besetzung von Raum auch um eine politische Fragestellung handelt, wird im Verlauf des Stückes immer deutlicher werden und ist jetzt schon angesprochen durch die Feststellung der Stimme: „Ihr Körper bildet einen unersetzlichen Ort in der Welt. Das ist die Politik eines jeden Körpers.“ Ich fühle mich nicht wohl, diese Feststellung durch eine abwesende Stimme gesagt zu bekommen. Ich möchte mich nicht unersetzlich fühlen, weil ich eine Information darüber erhalten habe. Das Unwohlsein legt sich, als die Stimme dann einen weiteren Rahmen eröffnet und anhand der Geschichte der Bewegungschöre berichtet, welche sozialen und politischen Wünsche mit den Bewegungen von Körpern einhergehen können: In den 1920er bis 30er Jahren meinte dies einen Tanz von Laien in massenhaften Chören von bis zu tausend Menschen unterschiedlicher Herkunft, „verbunden nur durch ihre Bewegung. Das gemeinsame Schwingen der Tänzer – so die Hoffnung – soll sich auf alles ausdehnen: das Publikum, die gesellschaftlichen Verhältnisse, den Kosmos.“ Während wir Bewegungen nach Anweisung ausprobieren, weist die Stimme auf das Zusammengesetzte dieser hin, auf das Fremde im Eigenen. Sie erklärt uns zu einem Bewegungschor:

Der Bewegungssinn ist verkümmert. Niemand kann ihn allein entfalten, denn der Bewegungssinn, der das Ich mit dem Umraum verknüpft, ist keine Privatsache. Der Bewegungschor holt die menschliche Körperbewegung aus dem Alltäglichen, wo sie nur unbewusst ausgeführt wird. Eine kollektive Aneignung des Bewegungsapparats, mit der die Natürlichkeit gesellschaftlicher Gesten angegriffen wird: Tanz als Waffe.

Die kollektive Aneignung des Bewegungsapparates ist eine Begründung für die Versammlung und kollektive Bewegung im Chor allgemein, aber auch eine mögliche für unsere spezifische Versammlung. Die Ambivalenz solcher Versammlungen wird immer wieder formuliert. Die Stimme weist auf die negative Vorstellung von Masse seit dem Dritten Reich und ihren Aufmärschen und Thingspielen hin, fragt aber auch: „Nährt sich die Angst vor der Masse nicht auch daraus, dass sie unvorhergesehene Räume eröffnen kann?“²⁵ So heißt es, nachdem wir eng zusammenrücken sollen, zur allgemeinen Erheiterung und zum Scham der TeilnehmerInnen: „Der Zufall hat Sie hier zusammengebracht und Sie verbindet nur meine Stimme: Braucht die Masse immer jemanden, der sie führt? Eine Stimme, eine Leinwand, einen Führer? Was denken Sie? Ich denke an die Masse auf dem Tahrir-Platz 2011 in Kairo.“ Ich denke, dass diese Ansammlung hier auf dem Römerberg

²⁴ Zum Begriff des Komplizen in Zuge partizipativer Kunst siehe auch: Ziemer, Gesa: „Komplizenschaft. Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?“, in: Huber Jörg; Stöllger, Philipp; Ziemer, Gesa & Zumsteg, Simon (Hrsg): „Ästhetik der Kritik: Oder: Verdeckte Ermittlung“, Reihe T:G/05. Zürich, Wien, New York 2007.

²⁵ Vgl. „Am Beispiel der Bewegungschöre wird jedoch die Ambivalenz des gemeinsamen Tanzens deutlich: Das Vergnügen an der gemeinsamen Bewegung und die positiven gesundheitlichen wie sozialen und kommunikativen Effekte sind zugleich das Einfallstor für eine Vereinnahmung durch politische Ideologien von links und rechts, die im gemeinsamen Tanzen ein praktisches [...] und zugleich symbolisches Übungsfeld für Vorstellungen von Kollektiv bzw. Volksgemeinschaft sahen.“, in: Evert, in: Burri, Evert & Peters, 2014, S.40.

wahrscheinlich aus Kunst-Intellektuellen besteht, die in ihren hilflosen Bewegungsversuchen ein bisschen Spaß und Abstoßung empfinden und weit davon entfernt sind, politischen Aktivismus zu betreiben oder emotional gesteuert zu werden. Ich denke, dass die KünstlerInnen bestimmt nicht davon ausgegangen sind, mit *Tanz aller* tatsächlich eine Waffe zu formen. Eine Waffe wogegen? Ich denke darüber nach, in die Performance destruktiv zu intervenieren. Und dann darüber, dass ich keine Rebellion performen möchte, dass ich das alles gar nicht so ernst nehmen, sondern einfach mal schauen will. Ich denke darüber nach, wann ich Situationen denn beginne, ernst zu nehmen. Aber dann werden meine Gedanken unterbrochen: Zwei Übungen sollen die Praxis der Bewegungschöre näher bringen, die, beeinflusst von Rudolf von Laban zur Zeit der Weimarer Republik, in einem pädagogischen Ansatz die Menschwerdung der Tanzenden zum Ziel hatte. Die Stimme leitet uns durch die „Amöbe“: zusammen wie ein Körper gehen, Füße, Beine, Arme, Torso, Köpfe, Hände, Finger in bestimmte Richtungen und in Qualitäten wie plötzlich, wringend, allmählich, flatternd bewegen. Schließlich rufen uns die Anweisungen bis auf den Boden, die Beine sollen in die Luft. Mittlerweile sind alle schon am schwitzen, es ist ein heißer Sommertag. Manche Bereitschaft, der Stimme zu folgen, lässt nach, manche Peinlichkeit ist allerdings auch überwunden. Ich merke, dass ich versuche, durch die Qualität meiner Bewegung die Gruppe zusammenzuhalten, zwischen den verschiedenen Ausführungen geradezu zu vermitteln. Doch ich muss mich selbst konzentrieren, um die Anweisungen zu verstehen. So auch in der folgenden „Raumstunde“ nach der Tänzerin und Choreographin Vera Skoronel, die 1930 mit ihrem Bewegungschor aus ArbeiterInnen an der Berliner Volksbühne arbeitete. Die Stimme teilt uns in drei Gruppen ein. Nach einigem Einzeln und Ausbrechen, Angreifen und Abwehren, Spalten und Vereinen folgt ein Triumphzug, ein Sozialistenmarsch. Meine Gruppe hat den Anschluss an die Anweisungen verloren, alle irren umher, um ins Geschehen zurückzufinden. Ich mache eine Pause und beobachte. Der Siegesmarsch durch die pralle Sonne wirkt recht unentschlossen und zaghaft. Der mit Mimesis betitelte letzte Teil ist daraufhin sichtlich befreiend für viele TeilnehmerInnen und auch ich bin froh, als es heißt, sich nun dem privateren Charakter der Bewegungschöre zuzuwenden:

Die Bewegungschöre sind meist ganz informell zusammengekommen. Sonntagmorgens improvisierten sie auf einer Wiese, am Strand oder auf einem Dach – oft ganz ohne Musik oder nur mit einer Trommel. Sie haben für niemanden getanzt, sondern miteinander. Sie bildeten ihr mimetisches Vermögen aus – das Vermögen, sich einander anzunähern, ohne gleich zu werden: Wissen über die Masse.

Herkunft und Geschlecht, die Identität der Einzelnen seien dabei unbedeutend. Der kleine Bewegungschor von sechs Menschen, zu dem ich mich hinzugeselle, ist wohl nicht sehr heterogen. Einer soll führen, die Anderen machen nach. Bis alle sich wieder zu einem Chor

zusammenschließen sollen, noch immer durch wechselnde Spitzen geleitet. Wichtig sei dabei nicht die richtige Ausführung, sondern Engagement, nicht, ein „Bild der Gesellschaft“ zu repräsentieren, „sondern eine kollektive Gestik. Der Tanz einer aufgelockerten Masse“, durch den sich die Antagonismen in „bearbeitbare Verhältnisse“ auflösen. Der letzte Satz fordert auf: „Tanzen Sie.“ Er wird, nach ersichtlicher Erschöpfung und zunehmender Unlust in den vorhergegangenen Minuten, bereitwillig angenommen. Alle tanzen jetzt verschieden zur Musik, ungezwungen suche ich dennoch den Bezug zu Anderen, mir Bekannten und Unbekannten. Das Ende der Tonspur und der Performance wird nach einer Stunde durch die Aufzählung der AutorInnen und Mitwirkenden markiert.

Tanz aller – ein Bewegungschor als partizipative Vermittlung: 2.2 Analyse

Das Mittel, durch das das Publikum zur Partizipation aufgefordert wird, ist in *Tanz aller* genauso wie in *Niemandszeit* die Instruktion in textlicher Form, in diesem Falle zu einer Tonspur versprachlicht²⁶. In *Niemandszeit* ist der gehörte Text nicht Teil der Instruktionen, er ist ein Element unter anderen, das nicht zur Klärung oder Sinngebung beiträgt, sondern eine poetische Ebene eröffnet. Bei LIGNAs Arbeiten dient das Gehörte dahingegen der Vermittlung von Informationen und Anweisungen. Außerdem wird das Stück, als performatives Ereignis, mehr noch als in *Niemandszeit*, erst durch den Vollzug dieses gehörten Scores durch das Publikum geschaffen. Kann man also wie bei deufert&plischke von einer Einladung zur Partizipation sprechen? Kann das Ereignis misslingen? Und welche Rollen spielen dabei die spezifischen Bewegungen und Begnungen mit und am Performance-Ort?

2.2.1 Information und Orientierung

In LIGNAs Werken ist die Herkunft ihres künstlerische Ansatzes vom Radio sehr präsent: Die Audiospur vermittelt immer auch und besonders in *Tanz aller* Informationen und ist davon bestimmt, inhaltlich und formell EmpfängerInnen zu adressieren. Zu einem gewissen Grad zeigen LIGNAs Performances somit auch einen didaktischen Ansatz und ihr Bezug auf Brechts Lehrstücke wird spürbar. Was *Tanz aller* unter anderem bietet, ist die praktische Annäherung an ein

²⁶ Wobei LIGNA in einem Interview darauf hinweisen, dass die Versprachlichung für die Audiospur den Text sehr verändert, da die Wirkungsweise von gehörtem und gelesenen Wort verschieden funktioniere. Vgl. Noeth, Sandra im Interview mit LIGNA: „A Collective That Isn't One“, in: Klein, Gabriele & Noeth, Sandra (Hg.): „Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography“, transcript, Bielefeld 2011.

geschichtliches Phänomen, das Ausagieren von historischer Überlieferung und Brecht'scher Theorie. LIGNA betonen jedoch, dass es ihnen innerhalb des Vollzugs um die Unkontrollierbarkeit der Produktion geht – ich wiederhole nochmals das Zitat: „In temporären Assoziationen kann es unvorhersehbare, unkontrollierbare Effekte hervorbringen, die die Ordnung eines Raumes herausfordern.“²⁷ Wie können diese im Ereignis der Performance Einzug halten – und kann ich beurteilen, ob dies in der von mir rezipierten Aufführung geschehen ist?

Zum einen haben die TeilnehmerInnen auch in *Tanz aller*, wie in *Niemandszeit*, immer die Freiheit, den Anweisungen nicht Folge zu leisten. Sie wird sogar immer wieder unmittelbar thematisiert, in Bemerkungen wie: „Wollen Sie sich der anderen Gruppe anschließen? Oder lieber doch nicht? Entscheiden Sie selbst, niemand zwingt Sie.“ Oder auch dann, wenn die Stimme ihre eigene Führungsrolle anspricht. Den TeilnehmerInnen ist oder wird bewusst, dass sie sich von einer abwesenden Stimme bestimmen, dass sie sich fremdbestimmen lassen. Zudem ist die eigene Verantwortung für den Ablauf des kollektiven Vollzugs sehr viel spürbarer als in *Niemandszeit*: Im Vergleich zu anderen Werken LIGNAs, in denen sich die Versammlung mehr über den Ort oder die ganze Stadt zerstreut, bleiben die TeilnehmerInnen in *Tanz aller* verhältnismäßig dicht beisammen. Auch hier ist ein Überblick kaum möglich, denn die Einzelereignisse benötigen eine spontane Aufmerksamkeit, und unser Tanz ist, wenn auch ein aufsehenerregendes, nur eines der Nebengeschehnisse auf dem öffentlichen Platz. Dennoch wäre eine Verweigerung dementsprechend auffälliger, ein klares Verhalten gegen das Geforderte. Fand Partizipation bei deufert&plischke durch eine spielerische Einladung statt, spreche ich an dieser Stelle nicht von einer Einladung, sondern von Anweisungen, die SenderIn, Botschaft und EmpfängerIn als klar zu umreißende Entitäten festschreiben und ein gezielteres Agieren, ein gezielteres Ja oder Nein fordern. Die Thematisierung der Fremdbestimmtheit ist eine Provokation, eine indirekte Aufforderung, sich der Anweisung entgegenzusetzen – Information und Bewegungsabläufen zu folgen verlangt aber so viel Konzentration, dass mir kaum Zeit für ein Ja oder Nein gegeben ist.

Die Dauer und Fülle der Anweisungen und Informationen benötigen die klare Orientierung am gesprochenen Wort. Es bereitet mir Freude zu bemerken, wenn etwas gelingt in dem Sinne, dass etwas kollektiv entsteht: eine Gestik, ein Bild, der Flow – wenn auch nur für einen kleinen Augenblick. Denn das Gefühl, Information didaktisch vermittelt zu bekommen, meine Imagination also mit einer gewissen physischen Präsenz zu unterstützen, hält mich davon ab, ganz in das Geschehen einzutauchen. Dieser Modus befreit mich aber auch davon, im Agieren der Gruppe ein tatsächlich ernsthaft politisches Engagement zu suchen. Die Distanz ermöglicht es mir, mich zu der

²⁷ LIGNA, <http://www.ligna.org/about/>.

offensichtlichen Fremdbestimmtheit zu verhalten. War es in *Niemandszeit* die Zeit, die das Regelwerk spürbar hat werden lassen, so ist es in *Tanz aller* der klare stimmlich gegebene Ablauf sowie die Orientierung an den Mit-TeilnehmerInnen. In diesem Ablauf, so beschreiben LIGNA ihre Beobachtungen²⁸, homogenisiert sich die Menge unbewusst von selbst.

Nichtsdestotrotz lassen die Anweisungen eine Vielzahl von Auslegungen zu. Das hohe Maß, in dem die jeweilige TeilnehmerInnengruppe das spezifische Bild der Aufführung formt, ist dieser wahrscheinlich größtenteils nicht bewusst. Denn erst in der letzten Übung zur Mimesis wird unsere Kreativität wiederholt eingefordert, indem einzelne Personen eine Bewegung für die Gruppe vorgeben sollen. Schon zuvor kann, wenn die Anforderungen an die Aufmerksamkeit der TeilnehmerInnen wirken, ihnen ihr Einfluss immer bewusster werden: Dann wird deutlich, dass schon ein Schritt verschieden aussehen und sich verschieden anfühlen kann. Außerdem ist es natürlich auch in dieser Performance möglich, sich im kleinen Maßstab zu weigern – ich lege mich nicht auf den Boden, sondern knie nur, ich renne nicht so schnell wie gefordert, ich mache eine kurze Pause. Diese kleinen Verweigerungen des Engagement scheinen dem kollektiven Flow mehr schädigen zu können, als eine ‚falsche‘ Auslegung einer Übungsbeschreibung. Wie bereits geschildert erschafft der didaktische Ansatz einen Abstand zwischen mir und den Anweisungen der Stimme und ermöglicht es mir, mich innerlich vom Engagement für den Vollzug der Anweisungen zu distanzieren. Dennoch wird spürbar, dass ich dadurch mitbestimme, inwieweit ein Flow über das didaktische Zuhören hinaus entstehen kann. Wie ermöglicht oder verhindert mein Verhalten und mein Wahrnehmen von Einzelereignissen meine eigene Weise der Partizipation und die der Anderen? Findet so etwas wie eine kollektive Verständigung darüber statt, wie die Gruppe partizipieren will? Über die Art und Weise der Partizipation hat LIGNA keine Kontrolle, aber auch keinE andereR individuelleR TeilnehmerIn. Die Unkontrollierbarkeit der Produktion zeigt sich in den kurzen Momenten, in denen kleine Ereignisse entscheiden, welchen Verlauf und welche Intensität das Geschehen annimmt. Die Dauer der Aufführung trägt dazu bei, dass sich in der eigenen Einstellung zur Anweisung und zur Interaktion mit den Anderen – bewusst oder unbemerkt – Facetten eröffnen können. Was Gelingen und Misslingen der Aufführung im Kleinen bedeutet, ist somit nicht festgelegt.

²⁸ Vgl. Noeth im Interview mit LIGNA, 2011, S.62.

[REDACTED]

[REDACTED]

2.2.2 Gestik und Darstellung

Das Gelingen und Misslingen macht sich jedoch nicht daran fest, ob ein bestimmtes Bild erschaffen wird. So wird durch die Stimme des Öfteren betont, dass es einen Unterschied zwischen Gestik und Repräsentation gibt. Auch wenn auf Motive der historischen Aufführungen der Bewegungschöre rekurriert wird, ist in *Tanz aller* der Eindruck präsent, dass ich primär Bewegungen vollführe und keine Darstellung: Die Anweisung „Gehen Sie gemessenen, feierlichen Schrittes, die Brust vorgestreckt, als brandete Jubel auf“ ermöglicht mir eine Distanz durch das „als ob“. Partizipation ist in LIGNAs Stücken vornehmlich eine gestische: „[...] we used the radio in such a way that it didn't demand from the people that they really act our theatre. It was always about performing gestures.“²⁹ Die Wirkungen der Bewegungen liegen in den Dimensionen des Rhythmus, der Dynamik und auch im Vergleich, aber nicht in der bestimmten Repräsentation einer Figur. LIGNA stellen es als Herausforderung dar, diese Zweckfreiheit von Bewegung zu erzeugen und weder Straßentheater noch bloßen Imperativ zu vermitteln³⁰. Eine Methode in *Tanz aller* ist der direkte Hinweis durch die Stimme: „Und so wird die Bewegung schließlich von allen Zwecken befreit – der Tanz ein Mittel ohne Zweck, in dem alle Verhältnisse tanzen.“

Die physische Gestik soll dabei zwischen singulärer und singulärem TeilnehmerIn und pluralem Kollektiv vermitteln. Die Partizipation am Werk, die Ausführung der Anweisungen, sieht kein Publikum vor – und zur Zeit der historischen Bewegungschöre sollten deren Aufführungen solche Wirkung entfalten, dass mit den Grenzen zwischen den Rollen der Theaterakteure und des Publikums auch gesellschaftliche fallen können.³¹ Die Stimme des Tonbandes lenkt so immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Situation, in der man sich gerade befindet: Der Römerberg wird zur Bühne und die PassantInnen zu ZuschauerInnen. „Die Zuschauer der Bewegungschöre sind keine unbeteiligten Betrachter. Die Bewegungen der Chöre sollen sie zum Mitschwingen anregen. Das Verstehen wird zu einem körperlichen Akt.“

Im aktualisierten Bewegungschor des Römerbergs war das nicht das Ziel der Performance und am Ende beklatschen hauptsächlich die TeilnehmerInnen sich einander sowie die Künstler. Die Idee, dass das Vermengen der Rollen von Publikum und PerformerInnen eine Voraussetzung für eine

²⁹ Ebd., S.66.

³⁰ Vgl. ebd., S.69.

³¹ „Doch noch, in den Bewegungschören, findet sich die siegreiche Klasse nicht in geordnete Massenbilder, in Reih und Glied. Sie wird zum wilden Strom, der zum Ende der Inszenierungen alles in sich aufnimmt und fortreißt: Die Klassenfeinde, das Militär – Söldner des Kapitals –, die Opfer der Vergangenheit, die Erniedrigungen der Gegenwart – die Grenze zwischen Darstellern und Betrachtern.“

intensive ästhetische Erfahrung ist, findet sich aber auch in weiteren historischen Beispielen der Performancekunst, wie ich im Folgenden zeigen werde.

3. Wolf Vostell: *IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM* (1964)

Wolf Vostell (1932-1998) studierte, nach einer Lehre zum Lithographen, Freie Kunst in Wuppertal, Paris und Düsseldorf. Während Allan Kaprow als Vater des Happenings in den USA bezeichnet wird, so gilt Vostell als Wegbereiter des Happenings in Europa³²: Das erste Happening auf diesem Kontinent realisierte er 1958 in Paris. Vostell ist darüber hinaus für seine Papierarbeiten und Collagen bekannt, in denen er, ähnlich seinen amerikanischen KollegInnen, nach neuen Prinzipien der Malerei suchte. Vostell unterhielt enge Freundschaften mit Joseph Beuys und Bazon Brock³³, die ebenfalls in der Entwicklung performativer Formate im Rahmen der Happenings, aber auch der Fluxus Bewegung involviert waren. Im Folgenden werde ich die Entstehung des Happenings in seinem historischen Kontext darstellen und im Zuge dessen relevante Positionen der 1960er und 70er Jahre heranziehen, um dann als Beispiel *IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM* von Vostell zu besprechen.

3.1 Historische Positionen partizipativer Performance-Kunst

Die Historie der Bezüge und Vorläufer partizipatorischer Performances werde ich in ihrem Umfang und ihrer Vielschichtigkeit nicht darstellen können, dies ist aber auch nicht Ziel dieser Magisterarbeit. Außerdem gilt mein Interesse Konzepten, die die Partizipation des Publikums anhand dessen physisch choreographischer Positionierung in Raum vornehmen, und diese sind in der Historie der Performance-Kunst eher rar. So gehe ich im Folgenden auf solche einflussnehmenden Ansätze und Werke ein, die im Hinblick auf die Einschränkung meines Themenfeldes sinnvoll sind. Was aus einem historischen Abgleich von deufert&plischkes und LIGNAs Performances resultiert, werde ich in Kapitel III und IV besprechen. In diesem Kapitel interessiert mich zunächst die formale und ideelle Herkunft der Methode Partizipation in choreographischen Performances, um einen möglichen Wandel von Begrifflichkeiten und Konzepten und somit auch von Urteilen und Versprechungen in Betracht ziehen zu können.

³² Vgl. Beuckers, Klaus Gereon (Hg.) „Dé-coll/age und Happening. Zum Werk des Aktions- und Videokünstlers Wolf Vostell (1932-1998)“, Ludwig, Kiel 2012, S.17.

³³ Siehe Ausstellung im ZKM Karlsruhe: „Beuys Brock Vostell“, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$8665](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$8665), letzter Aufruf: 27.11.2015.

3.1.1 Theater und Tanz

Die Notwendigkeit der aktiven Teilnahme an der gesellschaftlichen Öffentlichkeit behaupteten und behaupten TheatermacherInnen, die das Theater als genuin sozialen Ort der Versammlung ansahen und ansehen. Viele VertreterInnen des avantgardistischen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts verband die Überzeugung, dass eine Aktivierung der ZuschauerInnen den Schritt von der rein innerlichen emotionalen *Teilhabe* zur äußeren Mitgestaltung, auch außerhalb des Theaterkontextes, zur Folge haben sollte. Es galt eine Einheit aus Raum, SchauspielerInnen und ZuschauerInnen zu erschaffen, mit der gemeinsam an der Idealisierung der Gesellschaft gearbeitet werden konnte.³⁴ Aus dieser Übereinkunft heraus verwendeten die TheatermacherInnen jedoch verschiedene Techniken, um die Aktivierung der ZuschauerInnen zu erreichen.³⁵ Die Experimente mit formalen Mitteln und Modi der Rezeption umfassten auch die Forderung, ‚mitzumachen‘: nach der heute oft verrufenen Bezeichnung des ‚Mitmach‘-Theaters. Die daraus entwickelten verschiedenen Verständnisse von Theater reichten von Antonin Artauds Freisetzungen des Unbewussten in Trancezuständen bis zu Berthold Brechts Lehrstücken.

Artaud kritisierte am europäischen, bürgerlichen Theater dessen Autonomie, Ferne zur Wirklichkeit des Lebens und „Zerstreuung“, die „uns die Vorstellung eines feierlichen Theaters vergessen lassen hat“. ³⁶ Er forderte die Neuerschaffung von Mythen durch ein Theater „ritueller Magie“. ³⁷ In diesem sollen die Menschen, SchauspielerInnen wie Publikum, in geradezu psychoanalytischer Methode Krisen überwinden, indem sie den kollektiven inneren, grausamen und zerstörerischen Trieben und

³⁴ Vgl. Georg Fuchs Konzepte in: Fischer-Lichte, Erika: „Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“, Francke, Tübingen 1997, S.15.

³⁵ Auf räumlicher Ebene hinterfragten sie den Bau des Theatersaals und die Guckkastenbühne, wie z.B. das von Richard Wagner 1876 eröffnete Bayreuther Festspielhaus. Sie durchbrachen die vierte Wand, sowohl in der Bühnengestaltung als auch innerhalb der Handlung der SchauspielerInnen, wie in Artauds Forderung nach einfach gehaltenen Sälen mit Drehstühlen in der Mitte und in Max Reinhardts Verwendung des japanischen hanamichi. Auf inhaltlicher Ebene fand somit ein Abwenden von der Illusion statt, die das bürgerliche Theater erzeugen wollte; die ZuschauerInnen sollten entweder ganz ins Geschehen involviert sein oder sich in Illusionsbrüchen mit der eigenen Wahrnehmung konfrontieren. In: Fischer-Lichte, 1997.

³⁶ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Maifest)“, in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, Matthes und Seitz, München 1996, S.90.

³⁷ Vgl. Fischer-Lichte, 1997, S.189/190.

Wünschen Luft verschaffen. Artauds Theaterpraxis als kollektives Ritual sollte in alle Lebensbereiche und bis in die kollektive Psyche und Identität der Menschen vordringen.³⁸

Ein weiteres einflussreiches Format waren und sind Brechts Lehrstücke³⁹: Berthold Brecht hat dieses Format in den 1920er Jahren in Zusammenarbeit mit befreundeten Musikern entwickelt, in dem es kein Publikum mehr geben sollte und gemeinsam erarbeitete Szenen das Stück formten. Das Ziel war – vor allem in den pädagogischen Varianten für Schulen – die Erziehung zum sozialen Verhalten durch den geistigen *und* körperlichen Vollzug von Handlungen, durch „die im Spiel zu erwerbende Fähigkeit, Tätigkeit und Betrachten, Aktion und Reflexion als Einheit zu realisieren“.⁴⁰ In der Nachahmung, Kritik und Änderung von Mustern sah Brecht das Potenzial, den TeilnehmerInnen ihr eigenes und das gesellschaftliche Verhalten zu Bewusstsein zu führen. Wie viel Improvisation der Spielenden und wie viel Kontrolle der/des SpielleiterIn vorgesehen war oder inwieweit sich die Spielenden gegenseitig belehrten, wird in der Forschung verschieden diskutiert. Auch inwieweit Brecht mit seinen Lehrstücken eine spezifische Kritik an der bürgerlichen Institution Theater üben wollte, ist umstritten.⁴¹ Seine grundlegende Einstellung richtete sich jedoch, so macht es das von ihm geprägte Format des epischen Theaters deutlich, gegen die Prinzipien des Illusionstheaters und war nicht nur eine formelle Neuerung, sondern immer auch eine politische, beeinflusst vom Marxismus. Die ZuschauerInnen sollten zur selbstständigen Beurteilung und Kritik des Gesehenen angeregt werden und somit Teil und Mit-ProduzentInnen des Spiels werden, das sonst unvollständig bliebe⁴². Es sei erforderlich, dass „der Zuschauer in den Theaterprozeß miteinbezogen wird, daß er sich selber in einen Erzähler verwandelt“⁴³ und im Zuge dessen keine psychologisch erklärten statischen Charaktere zu zeigen, sondern die Rolle äußerer Einflüsse auf seelische Zustände herauszustellen. Der Effekt dieser Überzeugungen ist eine

³⁸ Das „Theater der Grausamkeit“ sah vor, den Bühnen- und Zuschauerraum abzuschaffen und den Aufführungsort zum „Theater der Aktion schlechthin zu machen. Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen.“ Das „Theater der Grausamkeit“ wurde allerdings kaum in dieser Form umgesetzt, in den Formulierungen finden sich jedoch Ähnlichkeit zu denen der Happeners. siehe: Artaud, 1996, S.103.

³⁹ Vgl. Aktionsvortrag von Bremer, 1964 im Rahmen von *IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM*, in: Becker, Jürgen & Vostell, Wolf (Hg.): „Happening. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.“ Rowohlt, Hamburg 1965, S.396.

⁴⁰ Ebd., S.278.

⁴¹ Vgl. Krabiel, Klaus-Dieter: „Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps“, Metzler, Stuttgart 1993, S.290 und S.295ff.

⁴² Vgl. Koller, Gerold: „Der mitspielende Zuschauer : Theorie und Praxis im Schaffen Brechts“, Artemis, Zürich 1979, S.30.

⁴³ Ebd., S.18.

Funktionalisierung der Kunst, denn auf die Erkenntnis der Veränderbarkeit soll die Lust auf eine reale Veränderung in der Wirklichkeit außerhalb des Theaters folgen: Die ZuschauerInnen sollen der Darstellung und dem Dargestellten gegenüber emanzipiert werden.

Die sogenannte zweite Avantgarde in der Postmoderne griff die Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Ansätze wieder auf. Das postmoderne Theater seit den 60er Jahren spielte jedoch verstärkt mit dem Modus des Zuschauens selbst und versuchte nicht, anders als es zum Teil PerformancekünstlerInnen zu derselben Zeit anstrebten, die Position des Publikums abzuschaffen.⁴⁴ Dennoch versprachen sich TheatermacherInnen auch hier – durch das partizipative Zuschauen – eine Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und Machtverhältnissen. Fischer-Lichte betont dabei den performativen Aspekt des Vollziehens, der in das postmoderne Theater Einzug gehalten habe:

So mannigfaltig die Strategien [...] auch sein mögen, sie haben eines gemeinsam: Sie sollen nicht nur – wenn überhaupt – Rollenwechsel, Bildung und Zerfall von Gemeinschaften, Nähe und Distanz darstellen und bedeuten. Sie bewerkstelligen vielmehr, daß Rollenwechsel tatsächlich vollzogen werden, Gemeinschaften sich bilden und wieder zerfallen, Nähe und Distanz hergestellt werden.⁴⁵

Seit den 60er Jahren seien Aufführungen, so Erika Fischer-Lichte, zu Experimenten geworden bezüglich der Fragen, auf welche Weisen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen aufeinander einwirken, und welche Rolle darin ästhetische und soziale Prozesse spielen.⁴⁶

Die Ko-Präsenz von AkteurInnen auf der Bühne und im Publikum und die Simultanität von Fiktion und tatsächlichem Körper, der affektiv auf die Körper der ZuschauerInnen wirke, stellt Fischer-Lichte als Faktoren heraus, die wiederum in der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren radikalisiert wurden.⁴⁷ Welche Rolle dabei Körperlichkeit, Bewegung und Sinnlichkeit in der Kunstproduktion und -rezeption spielten, trat verstärkt in performativen Tendenzen des Tanzes hervor, die auch in diesem Bereich zu neuen Methoden, künstlerischen Ansätzen und der Gründung von KünstlerInnengruppen führte. Wie LIGNAs *Tanz aller* es thematisiert, gab es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von KünstlerInnen initiierte LaiInnentanz-Bewegungen; Rudolf von Laban, einer der bekanntesten Vertreter des Ausdruckstanzes, entwickelte den Bewegungsschor.⁴⁸ Was Virtuosität und Technikbeherrschung im professionellen Tanzbereich bedeutet, wurde durch die

⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 1997, S.35.

⁴⁵ Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, S.62.

⁴⁶ Ebd., S.61.

⁴⁷ Ebd., S.167.

⁴⁸ Kerstin Evert: „Gemeinsam Tanzen“, in: Burri, Evert, Peters, 2014, S.39.

Annäherung an Alltagsbewegungen und die Abkehr vom abstrakten Expressionismus, der für apolitisch befunden wurde, befragt.⁴⁹ So auch im 1962 gegründeten Judson Dance Theatre in Greenwich Village in den USA, von dem aus die zweite Avantgarde in Tanz und Choreografie ihren Lauf nahm.⁵⁰ Die hier probenden, lehrenden und trainierenden ProfitänzerInnen und LaiInnen richteten sich gegen den Leistungsdruck, den Ballett und Modern Dance implizierten. Sie erkundeten den Körper und seine Bewegungsformen in neu entwickelten Techniken: „At Judson, the performers looked at each other and the audience, they breathed audibly, ran out of breath, sweated, talked things over [...] revealing what was thought of as deficiencies as well as their skills.“⁵¹

Körpertechniken der Bewegung spielen in Schauspiel und Tanz eine größere Rolle als in der Performancekunst, die aus der Bildenden Kunst heraus entsteht. In der Beschreibung deufert&plischkes Performance habe ich bereits angeführt, dass ich mich nicht mit Kollektivität auf Seiten der Produktion beschäftigen werde, dass aber der Probenprozess dennoch eine Auswirkung auf die spezifische Funktionsweise von Partizipation und die Bereitschaft des Publikums, sich auf diese einzulassen, haben kann. In der Theorie über Performancekunst – auch aktueller –, die körperlich wirken soll, scheinen mir die Möglichkeiten, die gemeinsames Proben bietet, oftmals unterschätzt. So lassen sich zwar kaum Beispiele finden, in denen das Publikum in Aufführungen des Judson Dance Theatres am Geschehen durch eigene Bewegung partizipieren sollte und konnte. Das Judson Dance Theatre bot durch gemeinsames Proben, kostenloses Training und gegenseitiges Präsentieren jedoch einen Rahmen, in dem die Positionen von Zuschauenden und Performenden sich ständig abwechselten. Körperliche und mentale Techniken wurden geübt und erschufen das Bewusstsein für das kinästhetische ‚Mitbewegen‘ in zuschauender Rezeption und für den responsiven Körper der Performenden. Sie förderten ein Verständnis von Partizipation und Kollektivität, das wesentlich auf choreografischer Ebene und in körperlicher Interaktion stattfand.

Im Bezug auf das amerikanische postmoderne Theater sind zwei Beispiele hervorzuheben: Malinas und Becks Living Theater und Richard Schechners Environmental Theater. Im Environmental Theater versuchte Schechner, die räumliche Trennung von Publikum und SchauspielerInnen – beziehungsweise in seinen Worten PerformerInnen – sowie die Trennung ihrer Rollen aufzuheben

⁴⁹ Vgl. Banes, Salle: „Democracy’s Body. Judson Dance Theater, 1962-1964“, UMI Research Press, Michigan 1980 und 1983, S.118.

⁵⁰ Dabei gab es eine enge Verbindung zwischen den KünstlerInnen und Institutionen des Minimalismus, des Tanzes und der Performancekunst: Unter anderem ein Schüler Cage’s war an der Gründung des Judson Dance Theatres beteiligt.

⁵¹ Burt, Ramsay: „Judson Dance Theatre. Performative traces“, Routledge, Oxon 2006, S.13.

und die Regeln der Theateraufführung durch die Partizipation der ZuschauerInnen zu hinterfragen. Um diese Ziele in den Aufführungen zu erreichen, wurde das Publikum direkt adressiert, Inszenierungen von den PerformerInnen unterbrochen, körperliche Nähe zum Publikum gesucht und Entscheidungsfragen an das Publikum gestellt. Ein weiterer Ansatz war die Aufteilung in ein Publikum, das an der ‚Echtzeit‘ teilnahm und dem regulären Publikum: Das erstere kam mit den PerformerInnen zusammen an und war involviert in alle Vor- und Nachbereitungsabläufe, wie dem Makeup und dem Aufräumen, und auch der Ankunft des regulären Publikums. Schechners Anliegen war „an attempt to make both performers and audiences aware of the overlapping but conceptually distinct realities of drama, script, theatre and performance“.⁵² Als bekannteste Aufführung gilt die Euripides-Bearbeitung *Dionysos in 69*, in der ekstatische Nackt-Tänze mit dem Publikum die rituelle Überschreitung vom ästhetischen zum sozialen Ereignis erreichen sollten.

Die Partizipation des Publikums wurde hier als explizite Politisierung – nämlich als Einübung von Demokratie – ausgelegt. Ziel der Partizipation sei es nicht, dass alle ein Stück spielen, sondern es nicht zu spielen, und damit von der ästhetischen Illusion zur aktuellen Solidarität zwischen Menschen zu gelangen.⁵³

Barbara Gronau schreibt in ihrem hier zitierten Artikel über die Performance Art Group, dass „mitspielen, delegieren, verweigern oder gehen“ kein wirkliches Angebot seien, sondern vielmehr Gebote, sogar „Taktiken der Nötigung“, die sich dagegen richteten, „das Tauschverhältnis ‚Kunst gegen Geld‘ aufrecht zu halten.“⁵⁴ Aber auch in umgekehrter Richtung wurde von Nötigungen berichtet: Schauspielerinnen in *Dionysos69* fühlten sich sexuell belästigt und wie Prostituierte behandelt.⁵⁵ Auch über Aufführungen des Living Theatre wird von sexuellen Übergriffen während einer kollektiven partizipatorischen Liebesorgie berichtet. Diese Übergriffe innerhalb der Aufführungen zeigen, dass nicht selbstverständlich von respektvollem Umgang ausgegangen werden kann. Rituelle Erzeugung kosmischer Harmonie und idealer Gemeinschaften von Partizipierenden sind in der Realität nicht so einfach umzusetzen. Dafür scheint die Reflexion der Regeln, die mit Partizipation einhergehen und wie sie in der konkreten Performance zum Tragen kommen, notwendig. Diese Reflexion muss, um auf Schechner zurückzukommen, sowohl auf der Ebene des Sozialen als auch des Ästhetischen stattfinden. Gerade die Verflechtung der sozialen mit ästhetischen und strukturellen Fragen zur Aufführung und dem Akt des Performens ist das

⁵² Schechner, Richard: „Essays on Performance Theory 1970-1976“, Drama and Book Specialists, New York 1977 zitiert in: Bennett, 1997, S.218.

⁵³ Gronau, Barbara: „Das Versprechen des Realen“, *nachtkritik*, 2013, http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8021:ueber-die-vorstellungen-von-wirklichkeit-im-theater-des-20-jahrhunderts&option=com_content&Itemid=84, letzter Aufruf: 27.11.15.

⁵⁴ Ebd., über die Aufführung der Inszenierung „Commune“ von 1970.

⁵⁵ Vgl. van Eikels, 2013, S.183.

politisierende Moment – eine Verflechtung, die das Happening und die Performance-Kunst beeinflusst hat. Gronau folgert aus Schechners Aussagen zur Partizipation – der Augenblick, da „the performance breaks down and becomes a social event“ –, dass das soziale Ereignis nicht den Zusammenfall von Kunst und Leben meine, sondern „nur die Inszenierung stoppt und die Aufführung geht weiter. Mit dem Ende der inszenierten Szenen ist keineswegs das Ende der Kunst erreicht – vielmehr beginnt sie erst hier, wirklich politisch zu werden“, nämlich als Prozess von Rollenwechseln.⁵⁶ Dabei lässt sich in Schechners, wie in denen der Happeners, ritualisierendem Ansatz eine choreografische Färbung ausmachen: durch den Umgang mit dem Raum und den Positionierungen der verschiedenen TeilnehmerInnen, durch die Aushandlung ihrer Rollen in einem räumlich-physischem *und* intellektuellen Prozess und durch körperlich intensive, non-verbale Erfahrungen.

3.1.2 Performance-Kunst und Happening

Ende der 1950er und Anfang der 60er Jahre entwickelten KünstlerInnen vielfältige Formate und Methoden, die heute zumeist unter dem Begriff Performance zusammengefasst werden. In verschiedenen Ländern gewann die performative Aufführung an Bedeutung, sowohl aus dem Bereich der Bildenden sowie der Darstellenden Kunst heraus. Performance bezeichnet ein Live-Event, in dem Personen und Objekte in erster Linie einfach sind, was sie sind, anstatt ein illusionistisches abgeschlossenes Narrativ zu erzeugen. Happenings entwickelten zumeist KünstlerInnen, die sich im Bereich der Bildenden Kunst verorteten. In diesen wurden verschiedenste in Zeit und Raum gegebene Elemente, einschließlich der ZuschauerInnen, in einer Art Aufführung einbezogen. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweiterten Dadaisten und Futuristen den Kunstbegriff, im Zuge dessen sie den Ort des Kunstgeschehens in die Stadt, auf die Straßen und auf kleine Variété-Bühnen verlagerten. Viele ihrer Aktionen gingen mit der Vorliebe für Absurdität, Schock und Provokation einher, was ihrer gesellschafts- und kunstkritischen Haltung entsprang. 1913 zählte zum Beispiel Filippo Tommaso Marinetti, der Verfasser des Futurismus-Manifestes, einige Methoden auf, anhand derer man im Publikum für Unruhe sorgen konnte – unter anderem indem man einen Sitzplatz an zehn Leute verkaufe oder Niespulver verstreue.⁵⁷ Diese viel

⁵⁶ Gronau, 2013, http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8021:ueber-die-vorstellungen-von-wirklichkeit-im-theater-des-20-jahrhunderts&option=com_content&Itemid=84. Hiermit wende ich mich gegen Fischer-Lichtes negative Bewertung dessen, dass die soziale Begegnung in Schechners Inszenierungen eine ästhetische Reflexion von Rollenverteilungen verhindert. Siehe: Fischer-Lichte, 1997, S.35 in Fußnote.

⁵⁷ Bishop, 2012, S.45.

zitierte Strategie zeigt deutlich, wie schon die AvantgardistInnen gegen das still kontemplierende Publikum vorgingen.

Auch Happenings und andere Formen der Aktionskunst zielten, nach der Zäsur der 1930er und 40er Jahre, auf eine Aktivierung der ZuschauerInnen. Interdisziplinäre Verfahren und ein offener Werkbegriff⁵⁸, wie er am 1933 in North Carolina gegründeten Black Mountain College unterrichtet wurde, bauen dabei unter anderem auf das Werkverständnis Marcel Duchamps, nach dem Interpretation und Kritik Teil des kreativen Aktes sind.⁵⁹ Schon dieser Vorgang kann als Partizipation bezeichnet werden. Inwieweit sie aber als Methode einer körperlich räumlichen Positionierung angewandt wird und welche Funktion sie dabei übernimmt, hängt neben zeitlichen auch von geographischen und kulturellen Faktoren ab⁶⁰ und ist auch in den 60er Jahren von Werk zu Werk, von KünstlerIn zu KünstlerIn und Format zu Format verschieden. Was also ist ein Happening, und was erhofften sich ihre AutorInnen von der Partizipation des Publikums?

Um das Format Happening zu definieren, kann man sich unter anderem in den Schriften der Happener selbst informieren.⁶¹ Ich nehme Bezug auf die Beschreibung Claus Bremers, wie sie in einer einführenden Lecture-Performance-artigen Lesung zu Beginn des Happenings *IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM* (1964) zu hören war:

Das Happening, dessen Kompositionsmethode einzelne Bestandteile unseres Alltags so zu kombinieren versucht, daß sie in ihrem Zusammenwirken an sich nichtig und transparent für das uns alle betreffende Ganze werden, ist eine nicht an bestimmte Elemente oder Räume gebundene Folge von aus vorgefundenen Materialien montierten dynamischen Bildern, denen die Betrachter nicht gegenüberstehen, sondern in die sie als lebendige Elemente mit einbezogen sind. Oder anders gesagt, nicht auf die bildende Kunst, sondern auf das Theater bezogen, [...] ist eine Folge von Szenen, die durch keinen Bühnenrahmen begrenzt, deren Ausdrucksmittel nicht überhöht und deren Zuschauer als Darsteller miteinbezogen werden.⁶²

Bremer grenzt die Rezeptionsweisen und die ästhetisch kompositorische Struktur des Happenings sowohl vom gängigen Ausstellungs- als auch vom theatralen Aufführungsdispositiv ab und zeigt

⁵⁸ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: „Das Rauschen der Sprache“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

⁵⁹ In seinem Vortrag *The Creative Act* von 1957 formuliert Duchamp, dass KünstlerInnen unfähig seien, ihre Intentionen in ein Werk zu übersetzen. Es bliebe immer eine Lücke zwischen dem Konzept und der Realisation. Das Werk besitze folglich die Unabhängigkeit, durch die die Rolle der BetrachterInnen als InterpretInnen deutlich werde. Zur Beschreibung und Bewertung des Vortrags siehe auch Kemp: „Der explizite Betrachter“, Konstanz University Press, Konstanz 2015.

⁶⁰ Bishop weist die Unterschiede auf, die zwischen den USA, Europa und der damaligen Sowjetunion herrschten, und zeigt somit unter anderem am Beispiel der sowjetischen Collective Actions Group, dass Partizipation auch dem Rückzug in private Kleinstgemeinschaften mit ausgewählten Mitgliedern dienen konnte und nicht ausschließlich einer Öffnung für die breite urbane Masse. Siehe: Bishop, 2012.

⁶¹ Zur Zeit ihrer Entstehung waren Happenings Kunstwerke jenseits von musealer Präsentation und Kunstmarkt, sodass sich ihre AutorInnen früh selbst um Dokumentation, Archivierung und Konzeptualisierung bemühten. Vor allem Allan Kaprow leistete theoretische Arbeit.

⁶² Aktionsvortrag von Bremer, 1964, abgedruckt in: Becker & Vostell, 1965, S.395/396.

vielfältige Bezugspunkte zu innovativen Kunst-Formaten auf. Aus diesen vielfältigen Bezugspunkten ergaben sich plurale Verständnisse dessen, was eine Performance sein konnte, und auch dessen, was ein Happening war: Es gab, wie Philip Ursprung es angibt, um die 1960er und 70er ungefähr 50 Happener und wohl genauso viele Definitionen.⁶³

Dennoch können einige grundlegende Charakteristika festgestellt werden: Happenings waren und sind zeitlich begrenzte, gesciptete Aktionen, die mal mehr, mal weniger Platz für Improvisation lassen und mal mehr und mal weniger auf schauspielerische Techniken der PerformerInnen bauen. Die PerformerInnen erschaffen keinen Charakter und stellen keine imaginierte Zeit im illusionistischen Raum dar, sondern vollführen – auf andere Akte reagierend – eine Aufgabe. Wie genau diese Reaktion ausfällt, ist dabei nur zu einem bestimmten Grad vorgegeben und somit immer auch improvisiert, aber nicht im Sinne der Improvisation als einer Schauspielmethode.⁶⁴ Es gibt kein übergeordnetes Narrativ, auf das sie sich beziehen. Happenings sind zusammengesetzt aus in sich abgeschlossenen und voneinander unabhängigen Einheiten, die keiner übergeordneten Logik folgen.⁶⁵ Bremer stellt die umfassende Verwendung von Materialien heraus, die auch die ZuschauerInnen umfasst.⁶⁶ Die sensorische Ebene im Umgang mit physischem Material ist essentiell, wird aber weder idealisiert noch abstrahiert, sondern beabsichtigt den konkreten Bezug auf die Welt der Alltagserfahrungen und Alltagsdinge.⁶⁷ Wenn die ZuschauerInnen „lebendige Elemente“ im „uns alle betreffenden Ganzen“ werden sollen, so beschreibt Bremer damit die Motivation, die ästhetische Kunsterfahrung näher an den Alltag des individuellen und kollektiven Lebens heranzubringen – mehr noch die Überzeugung, dass eine wirklich lebendige Kunsterfahrung nur als soziale Situation, an der die RezipientInnen beteiligt sind, aktiv *gemacht* werden kann.⁶⁸ Das Happening sollte also eine lebendige ästhetische Erfahrung durch Alltagsbezug

⁶³ Ursprung, Philip: „Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art“, Silke Schreiber, München 2003, S.98. Für einen Überblick über die Szene der Happeners in den USA und in Europa siehe Sanford, Mariellen R. (Hg.): „Happenings and Other Acts“, Routledge, Oxon 1995.

⁶⁴ Vgl. Sanford, 1995, S.8/9.

⁶⁵ Vgl. ebd., S.4, Anmerk. im Original.

⁶⁶ Wie viel Kontrolle ein Happener durch das Script ausübt, ob eher formelle Aspekte oder emotionale Konnotationen im Vordergrund stehen und ob es überhaupt ZuschauerInnen oder nur TeilnehmerInnen gibt, ist von Werk zu Werk verschieden – wobei Kaprow das Prinzip des Happening in der Eliminierung des Publikums fasst: „*It follows that the audiences should be eliminated entirely. All the elements – people, space, the particular materials and character of the environment, time – can in this way be integrated. And the last shred of theatrical convention disappears. [...] Movements call upon movements in response, wether in a canvas or in a Happening. A Happening with only an emphatic response on the part of a seated audience is not a Happening but stage theatre.*“ In: Kaprow, Allan: „Notes on the Elimination of the Audience“, 1966, in: Bishop, Claire: „Participation“, MIT Press, Cambridge 2006, S.103, Anmerkung. im Original.

⁶⁷ Vgl. Sanford, 1995, S.9f.

⁶⁸ Vgl. Interview mit Mercedes Guardao Olivenza Vostell, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, Museum Morsbroich, Leverkusen und Museo Vostell Malpartida, Kerber, Bielefeld 2010.

möglich machen, sowie die Transformation der alltäglichen Situation durch die Kunst. Das drückte sich im Bestreben aus, Kunst und Leben miteinander zu verschmelzen.

Vostell verwendete für dieses Verständnis des Happenings den Begriff *Décollage*, den er von den *Nouveaux Réalistes* übernahm und mit dem er sich von anderen Happening-Konzepten abgrenzte. *Décollage* „diente zwar der Sichtbarmachung ästhetisch wahrnehmbarer Phänomene im Alltagsraum, als *Dé-coll/age* aber auch als Verfremdungsprinzip, durch welches die Zeit, in der Vostell arbeitet, nur umso klarer in Erscheinung treten sollte.“⁶⁹ Gewissermaßen stützten sich seine Happenings auf das Prinzip einer dekonstruierenden, verräumlichten und verzeitlichten Assemblage. Im Zuge der Erlebnisse des Krieges und im Zuge der kaum stattfindenden gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit den Erlebnissen im Nationalsozialismus bezogen sich seine Happenings auch auf den Schrecken und die Zerstörung, die in der Alltagswelt anzutreffen waren. Happenings stellten für Vostell das Instrument zur Bewusstwerdung der Zeitphänomene und ihrer Ambiguität dar, entgegen der Unschuld und für das Hässliche des Istzustandes.⁷⁰ Komik und Tragödie, Dringlichkeit und formale Brüche der Struktur wechselten sich ab, immer jedoch hing das Gelingen eines Happenings von der Bereitschaft des Publikums ab, zu partizipieren, sich auf das Geschehen einzulassen, den Blick auf Existierendes zu verändern oder in den vorbereiteten Aktionsräumen zu agieren. Bremer bezeichnet dieses Mitwirken als eine „provozierende Unkontrollierbarkeit“⁷¹, die kein Talent, aber Bereitschaft erfordere. Durch Partizipation an einem Happening solle die individuelle Erkenntnis für das eigene Leben sowie Katharsis als Störung „normaler“ Denkprozesse erreicht werden.⁷²

So auch in *IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM*⁷³, das am 7. November 1964 an 24 verschiedenen Stellen in Ulm stattfand. Vostell entwickelte das Konzept auf die Einladung Bremers hin, des damaligen Dramaturgen des Ulmer Theaters, in Zusammenarbeit mit dem Ulmer Theater und dem Studio F sowie unter Mithilfe von Stadtverwaltung, Firmen und Privatleuten aus Ulm, die Grundstücke, Öffentlichkeitsarbeit und Technik zur Verfügung stellten. Aus der Auflistung der Materialien, aus dem halbstündlich getakteten Ablaufplan mit Angaben zu den Orten und den Aktionen und aus der Liste der Publikumsanweisungen wird deutlich, dass es sich um ein komplexes und aufwendiges Happening handelte. Zu den Mitwirkenden zählten neben dem

⁶⁹ „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, 2010, S.13.

⁷⁰ Vgl. ebd., S.15.

⁷¹ Aktionsvortrag von Bremer, 1964, abgedruckt in: Becker & Vostell, 1965, S.395.

⁷² Vgl. „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog 2010, S.16.

⁷³ Im Folgenden abgekürzt mit *ULM*.

Publikum und Claus Bremer auch der Ulmer Publizist Kurt Fried sowie 15 Mitglieder des Theaters und einige Studierende. Im Folgenden werde ich eine Zusammenfassung der Geschehnisse versuchen, wobei meine Informationsquellen auf Kataloge und Publikationen sowie veröffentlichte Zeitungsberichte beschränkt sind und mir hier keine explizite Betrachterinnen-Position möglich ist. Reaktionen von ZeitzeugInnen und Presse sowie Vergleiche zu anderen Happenings werden aber Vermutungen über die Eindrücke der TeilnehmerInnen zulassen.

3.2 Beschreibung: *IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM*

Fiel es mir in den Beschreibungen von *Niemandszeit* und *Tanz aller* aufgrund meiner eigenen Involviertheit in das unübersichtliche Geschehen schwer einzuschätzen, was genau ablief, so zeigt sich hier ein ähnliches Problem: Eine Aktion solchen Ausmaßes, mit großer Fülle an Materialien und Schauplätzen, lässt wohl kaum eine objektiv generalisierende Tatsachenbeschreibung dessen zu, was geschehen ist. Auch kann nicht unmittelbar vom Ablaufplan mit Uhrzeiten, Ansagen und Beschreibung der Aktionen darauf geschlossen werden, dass die Planung Vostells aufging. Ob die Zeitangaben – von 15:00 bis 22:00 Uhr – so strikt eingehalten werden konnten, ist fragwürdig, da aus Berichten von TeilnehmerInnen hervorgeht, dass Aktionen in Eigenregie verändert wurden – was von Vostell begrüßt und gewollt war.⁷⁴ Meine folgenden Informationen beziehe ich aber notgedrungen größtenteils aus den Ablaufplänen.

Das Happening *IN ULM, UM ULM, UND UM ULM HERUM* setzt sich aus Aktionen an dafür vorbereiteten Orten, dem Transport zwischen diesen Orten und den Anweisungen an das Publikum zusammen. Die Anweisungen forderten das Publikum dazu auf, die Aktionen mitzugestalten. Das Happening nahm seinen Ausgangspunkt im Ulmer Theater, in dem Bremer, Fried und Vostell einen Aktionsvortrag hielten. Ich habe den Vortrag weiter oben bereits zitiert und angemerkt, dass er eine Art Lecture-Performance in dem Sinne war, dass er behandelte, was sich in diesem Moment vollzog.⁷⁵ Bremer erklärte dabei nicht den folgenden Ablauf, sondern nahm eine generellere Bestimmung dessen vor, was ein Happening sein kann. Während Bremer den Text am Tisch sitzend las, mit den Füßen in einem Eimer Wasser stehend, sammelte Vostell die gelesenen und geworfenen Manuskriptseiten auf, die Fried in einem Mixer pürierte. Dem Publikum, das halbe Zeitungsseiten erhalten hatte, wurde die Anweisung gegeben: „Suchen Sie denjenigen, der die

⁷⁴ Vgl. Interview mit M.G.O. Vostell, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, 2010, S.172-179.

⁷⁵ Zum Format Lecture Performance siehe Peters, Sybille & Anton, Matthias: „The Art of Demonstration“, 2005, http://v2v.cc/v2v/Sibylle_Peters%3A_The_Art_of_Demonstration, letzter Aufruf: 07.12.15 und Jentjens, Kathrin (Hg.): „Lecture performance“, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Revolver Publ., Berlin 2009.

andere Hälfte der zerrissenen Annonce hat und stellen sie sich namentlich vor und nehmen sie zusammen in den Autobussen Platz.“ Die Transporte fanden fast immer in Form von Busfahrten statt, während denen ein Tonband abgespielt wurde, das eine textliche Collagen aus Werbeanzeigen und Nachrichten wiedergab. Vom Theater ging es zum Flugplatz Leipheim, an dem die TeilnehmerInnen auf Sitzreihen platziert bewundern sollten, wie Düsenjäger ihre Triebwerke aufheulen ließen. In der Autowaschanlage – „[...] schauen Sie alles an, was gelb ist und umarmen Sie den Menschen den sie gerne umarmen möchten“ – wurde ein Auto mit gelber Farbe überschüttet und immer wieder in der Waschanlage gewaschen. Zwischen diesen Vorgängen fuhr der Fahrer des Wagens gegen ein Tor, das mit Fleischstücken behangen war, was den zwei dahinterstehenden Rugbyspielern bedeutete, miteinander zu kämpfen. Währenddessen umarmten sich drei Frauenpaare und zerrissen dabei ihre Kleidung. In einer Tiefgarage sollten die TeilnehmerInnen eine Prozession mit Kinderwägen und Autoreifen bilden und zwischendrin die wie leblos daliegenden Menschen in Decken einwickeln und einsammeln, anschließend um ein Schwimmbecken stehend ein Lied summen und nach dem Besuch eines Klosters auf einem Ackerfeld, das mit Knochen bestückt war, bei Dunkelheit mit Kerzen umherlaufen und jemandem ihre Lebensgeschichte erzählen. Auf einem Müllablageplatz kam Vostells Anliegen zum Vorschein, in Happenings den Umgang mit Medien und Technologisierung zu thematisieren: Über dem Publikum hing ein Mikrofon, das dessen Geräusche verstärkte, und zwei Fernseher auf dem Schrotthaufen gingen in Flammen auf, während farbige Rauchbomben gezündet wurden. Einen Höhepunkt bildeten die Aktionen in einem Schlachthof: PerformerInnen spielten Karten und lasen Texte, und die TeilnehmerInnen zogen Nummern, anhand derer sie auf einem Fließband angebotenes Essen ausgegeben bekamen – worüber sie sich, einem Bericht zu folge trotz der Projektion vom Kennedy-Attentat und der Anwesenheit von geschlachteten Rinderkadavern, hungrig hermachten – immerhin dauerte die Aufführung schon mehrere Stunden an.⁷⁶ An dieser Stelle begann die Aufteilung der Beteiligten: Je nach gezogener Farbe der Nummern fuhren sie nun weiter in eine Sauna, schieden ganz aus oder fuhren mit Taxis zum Kino oder ins Theater, wo sie mit Freikarten versorgt wurden. Für die Menschen im Saunabad dagegen ging es weiter mit: „Nehmen Sie einen Fisch in den Mund. Stecken Sie die linke Hand in die Büchse mit Wasser. Denken Sie an die schönste Sache in Ihrem Leben.“, wonach das Happening mit der Busfahrt zum Theater endete. Die übrigen wurden schließlich auf die Fahrten zu einem Bauernhof und in den Wald zum Beobachten einer Maschine, die im Alleingang die Äste eines Baumes abschneiden konnte, aufgeteilt.

⁷⁶ Hagen, Karl Heinz im Artikel „Der Hindenburgleuchter von Ulm“, in: Becker & Vostell, 1965.

[REDACTED]

[REDACTED]

NIMMUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUMMUM
 UNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMH
 BRNUMMUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUMU
 MUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUMMUMNUMU
 IMHRNUMMUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUM
 UMNUMNUMIMHRNUMMUMNUMIMHRNUMMUMN

Wie auch bei den vorangegangenen Beispielen ist deutlich, dass Vostell eine Struktur schaffte, in die er bestimmte Weisen der Partizipation einbettete. Das Werk ohne die Mitwirkung der Beteiligten nicht zu machen, bot hier die TeilnehmerInnen die Möglichkeit, das Werk zu beeinflussen. Wie sehr waren die Anweisungen in ihrer Ausführung das Setting Abweichungen von den Anweisungen? Was sagt das über die Gesamtkomposition sprechen?

In *ULM* waren die TeilnehmerInnen nicht nur essentiell für die Durchführung der Aktionen, sie waren, vielmehr als bei *Tanz aller*, gleichsam selbst zu formendes Material in der Gesamtchoreografie der ablaufenden Ereignisse und Verwendung von Objekten – und in dem Sinne der Rolle der TeilnehmerInnen in *Niemandszeit* ähnlicher. Susan Sontag verstand diese Materialhaftigkeit der Personen als ein konstitutives Element von Happenings:

This preoccupation with materials, which might seem to make the Happenings more like painting than theatre, is also expressed in the use or treatment of persons as material objects rather than ‘characters’. The people in the Happenings are often made to look like objects, by enclosing them in burlap sacks, elaborate paper wrappings, shrouds and masks.⁷⁷

Sontag beschreibt, dass dem Publikum in Happenings einiges zugemutet wurde. Partizipierten die TeilnehmerInnen in *ULM* an Situationen, die sie gegen ihren Willen oder außerhalb ihrer Kontrolle in prekäre Zustände versetzte? Die Presse war empört und im Wirtschafts- und Werksausschuss des Ulmer Gemeinderats herrschte Aufregung.⁷⁸ In einem Artikel der Süddeutschen Zeitung wurde von einer eher belustigenden „Fahrt ins Blaue“ gesprochen: „Das war Robinsonspielplatz – Vergnügen und Luftschutzübung zugleich.“ Während manche TeilnehmerInnen aus Angst davor, zurückgelassen zu werden, in den Bussen sitzen blieben, hätten andere sich ungezwungen

⁷⁷ Sontag, Susan: „Happenings: an art of radical juxtaposition“, von 1966, TEXT, <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>, letzter Aufruf: 27.11.15.

⁷⁸ Dies zeigt, wie sehr Partizipation im Falle der Happening über den Rahmen der im Moment der Aufführung Teilnehmenden hinausreichen sollte. Vgl. Becker & Vostell, 1965, S.386-415 und „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, 2010, S.180f.

amüsiert.⁷⁹ Aus solchen Berichten entsteht das Bild eines Erlebnisses, das die RezipientInnen durchaus affektiv erreicht hat, aber entgegen allem Ernst und möglichen Assoziationen mit Krieg und Zerstörung auch Platz zum Spiel und zum Vergnügen ließ. Wie entstand dieser Platz und war er so vorgesehen oder der Selbstbestimmung der TeilnehmerInnen geschuldet?

Die Vorgaben in *ULM* waren, wie in den meisten Happenings, geplant und wenig improvisiert. Ähnlich wie in *Niemandszeit* wurde das Regelwerk anhand der zeitlichen Abfolge der Aktionen spürbar. Dennoch scheint die gewisse Absurdität der Aktionen, mehr noch ihre a-logische Verknüpfung, ein spielerisches Verhalten innerhalb der Struktur erzeugt zu haben. Vostell selbst zielte auf die Momente der Verweigerung gegen den vorgegebenen Ablauf ab und betonte die Freiheit der Publikumsreaktionen:

Beim Happening gibt es keine Vergleiche. Jedoch ist die Qualität (die Stärke) eines Happenings abhängig von den Publikumsreaktionen, die niemals festgelegt oder eingeengt werden sollten, seien sie negativer oder positiver Art. Ich fabriziere Ideen und ihre grobe Struktur ihrer Zusammenhangslosigkeit vor, das Publikum muß sich *sein* lassen. Jedes Happenings ist die Summe von Ja-Nein-Entscheidungen.⁸⁰

Auch wenn klare Ja-Nein-Entscheidungen an meine Beschreibung der Struktur von *Tanz aller* erinnern, so beurteile ich die Publikumsanweisungen in *ULM*, so wie auch in *Niemandszeit*, als Einladungen, die durch die Atmosphäre der Gesamtchoreografie, in die sie eingebettet sind, Freiheiten zulassen. Und nicht nur dadurch: Die Mehrdeutigkeit, Widersprüchlichkeit und Absonderlichkeit der Inhalte zwang die TeilnehmerInnen geradezu zur individuellen Auslegung. „Bilden Sie eine Prozession, nehmen sie einen Kinderwagen, ein Fahrrad oder einen Autoreifen und folgen sie dem Zuge“ beispielsweise enthielt viele Möglichkeiten und verknüpfte Begriffe miteinander, deren Zusammenstellung man keinen direkten Sinn entnehmen konnte. „Laufen Sie auf dem Acker herum und erzählen Sie jemandem ihre Lebensgeschichte“ wiederum verband zwei Aufgaben miteinander, wobei die eine recht einfach zu vollführen war, die andere an Unmöglichkeit grenzte. Diese Unmöglichkeit könnte eine klare Nein-Entscheidung als Folge gehabt haben, oder auch zu hinterfragen, was eine Lebensgeschichte denn aus und erzählbar macht. In jedem Fall verlangte der Moment, sich zuallererst einzulassen, „*sein*“ zu lassen. Die Unübersichtlichkeit der vielen Einzelereignisse und simultan ablaufenden Aktionen lässt vermuten, dass auch hier, wie in

⁷⁹ Jenny, Urs im Artikel „Pop-Ulk in und um Ulm“ in der Süddeutschen Zeitung, Münchner Kulturbericht, in: Becker & Vostell, 1965, S.386-415.

⁸⁰ Beuckers, Klaus Gereon & Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): „Wolf Vostell. Dé-coll/age als Manifest – Manifest als Décoll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays“, edition text+kritik in Richard Boorberg, München 2014, S.37.

Niemandszeit, keine genaue Überprüfbarkeit des Grades der Partizipation oder der Befolgung der Anweisungen gegeben war.

Dass das Publikum sich einließ und partizipierte, war eines der Ziele Vostells und integraler Bestandteil vieler Happenings. Partizipation und Hingabe wurden aber nicht durch willkürliche, nach ihrer Effektivität ausgewählte Aktionen erreicht, wie *ULM* deutlich zeigt: Das Happening zeichnet sich durch eine Komplexität an Materialverwendung, körperlichen Aktionen und möglichen Assoziationen aus, mit der dem Publikum Partizipation auf eine bestimmte Weise und in einer bestimmten Situation anboten wurde.

3.3.1 Material und Wirkung

Ob das Happening gelang oder misslang hing somit nicht nur davon ab, *ob* das Publikum partizipierte, sondern auch davon, *wie* es partizipierte. Einlassen hieß Verantwortung übernehmen für die Handlung und die eigene Position als Bestandteil der Szenen.⁸¹ Vostell sagte, dass seine Ideen Initiative zünden und mit dem Willen der TeilnehmerInnen zusammentreffen würden – „Meine Happenings sind eine Begegnung zwischen meinem EGO und dem EGO des Publikums.“⁸² Ziel war also nicht, dass sich alle gleich verhalten, sondern eine Situation zu erschaffen, die nicht misslingen *konnte*, wenn die Grundideen sich nur nah genug am Leben und seinen Beziehungsgeflechten und Dingwelten selbst orientierte.⁸³ Auch in *Niemandszeit* und *Tanz aller* wird der Bezug zur Lebenswelt der TeilnehmerInnen fokussiert: In der Vermischung von Persönlichem und historischen Ereignissen sowie in der Frage, in welchem Sinne ein öffentlicher Platz eine Bühne ist. *ULM* unterscheidet sich von diesen Performances jedoch in ihrer Dauer und Struktur, die durch die Unterteilung in Einzelaktionen gekennzeichnet ist, sowie durch die Art der Aktionen und den Umgang mit Materialien. Diese Faktoren zeigen, dass die Frage, wie Kunst mit Leben zusammenhängt, mit größerer Dringlichkeit gestellt wurde als in *Niemandszeit* und *Tanz aller*. *ULM* als Décollage sollte den TeilnehmerInnen durch Neuaufteilung von aus dem Leben gegriffenen Elementen diese bewusst und eine Neuzusammensetzung

⁸¹ Vgl. u.a. García, José Antonio Agúndes: „Eine Reise in die Utopie“, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, 2010, S.60.

⁸² Becker & Vostell, 1965, S.37.

⁸³ Wenn die Grundideen, die der Künstler konzipiert hat [...], gut sind, wird es keinen Irrtum geben, [...]. Da Happening als Umsetzung des Lebens wird immer wieder zum treuen Spiegel seiner selbst: Es irrt nicht. Zwar gibt es tragische Dinge im Leben, das schon, aber es irrt nicht.“, in: García, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, 2010, S.60.

möglich machen. Nicht die Zerstörung im Sinne eines Autounfalls, so Vostell, sei Thema der *Décollage*, sondern:

Vielmehr interessiert mich die Aufklärung des Publikums durch die *Décollage*, die jene Zumutbarkeiten und Absurditäten zur Diskussion stellt, indem tägliche Vorgänge aus ihrem Zusammenhang genommen werden und dadurch neue Verhaltensweisen entstehen, die das Publikum durch Nachdenken und Schocks, die später wirken, zum Reagieren bringen.⁸⁴

Nicht nur die Konfrontation mit Entscheidungen hat dafür eine Rolle gespielt, sondern auch die körperliche Ebene der Aktionen. Das Spielerische, das Vergnügen und auch der Schock zeichneten sich in *ULM* durch reflektierte Selbstbestimmung aus und durch die physische Tätigkeit, die wiederum die zu treffenden Entscheidungen beeinflusste. Blieben die TeilnehmerInnen im Bus sitzen, so entzogen sie sich mittels einer abwägenden Überlegung. Beim Wandern über den Acker wurden die einen oder anderen vielleicht durch den Flow des Spiels mitgerissen, Dinge zu tun, von denen sie sonst lieber abgesehen hätte. Und beim Einsammeln der Körper in der Tiefgarage wurden manche TeilnehmerInnen vielleicht erinnert an Ereignisse, die sich in den noch nicht allzu lange zurückliegenden Kriegsjahren zugetragen haben könnten – Vostells Happening *YOU*, dass 1964 in New York stattfand, kommentierte der Teilnehmende Al Hansen:

Ich hatte den Eindruck, dass alles, was darin war, eine schwere Bedrohung war, die auf jenem gesamten Ort lastete, als ob man mich gegen meinen Willen geschnappt hätte, um ein KZ zu besuchen, als ob man mich sehen lassen wollte, wie Menschen tyrannisiert werden, und das war noch nicht alles: Ich ging mit dem merkwürdigen Verdacht weg, dass man entdeckt hatte, dass ich Jude war.⁸⁵

So kann nur vermutet werden, dass all die Einzelereignisse in *ULM* auf intellektueller und körperlich wahrnehmender Ebene, trotz allem spielerischen oder auch belächelnden Abstandes, eine intensive Wirkung für die TeilnehmerInnen erzielten.

⁸⁴ Vostell, Wolf: „Was ist *Décollage*?“, in: Beuckers & Friedrich, 2014, S.23.

⁸⁵ Al Jansen zitiert in: García, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog 2010, S.57.

III PROBLEMATISIERUNG UND POTENZIAL

Die Gegenüberstellung der Werke hat gezeigt, dass es in partizipativen Performances sowohl Momente der Intensität als auch der kritischen Reflexion geben kann. Die Beispiele zeigen, dass KünstlerInnen durch die Methode Partizipation nicht immer Intensität erreichen wollen, sondern dass Intensität auf verschiedenen Ebenen stattfinden kann. Sie lassen erahnen, dass es sehr verschiedene Formen und Funktionen der Methode Partizipation gibt und sie werfen Fragen auf, deren Dimension ich als Problematisierung und Potential in der folgenden Analyse jeweils anreißen werde. So weise ich anhand der konkreten Werke und der Untersuchung dessen, welche Funktion die Methode Partizipation jeweils in ihnen hat, auch auf allgemeinere Aspekte hin, von denen sich wiederum Fragen an die konkrete Analyse zurück stellen lassen. Dabei bleibt *Niemandszeit* weiterhin der Hauptuntersuchungsgegenstand dieser Magisterarbeit. Ich werde mich zusätzlich auf das Werk *Dionysos in 69* von Richard Schechners Performance Art Group beziehen, um die Möglichkeiten dessen, welche Funktion Partizipation haben kann, noch stärker zu kontrastieren.

Das erste Unterkapitel behandelt die *gesellschaftspolitische* Dimension von Partizipation in Performancekunst. Hier geht es vor allem um die Frage, woran partizipiert wird – welche Art von Gemeinschaftsbegriff liegt den Auffassungen von Partizipation zugrunde? Sind die ersten Unterkapitel vor allem der historischen Entwicklungen von Ideen der Gemeinschaft gewidmet, untersuche ich daraufhin aktuelle Theorien auf ihr Verständnis von Kollektivität und Zeitlichkeit hin. Im anschließenden Unterkapitel werde ich den *choreografischen* Blick auf die Methode Partizipation des Publikums vertiefen und auf die Differenzierung der Wahrnehmung des sich bewegenden und empfindenden Körpers eingehen, wobei *körperpolitische* Fragestellungen eine Rolle spielen. Ich gehe außerdem auf die Verquickung von ästhetischen Kategorien mit denen der Identität, Macht und Authentizität ein, da der hohe Grad an körperlicher Involvierung in den Arbeiten choreografischer Performance-Kunst verdichtend zum Vorschein bringt, dass bewegende und handelnde Körper von Vorschriften determiniert sind. Dabei bleiben der theoretischer Ansatz der Performativität, dem zufolge Partizipation erst in der konkreten Gesamtchoreographie als Methode untersucht werden kann, sowie die Frage, ob diese eine kritische Praxis hervorbringt, von Bedeutung.

1. Partizipation woran?: gesellschaftspolitische Dimension

Wie die historischen Positionen es verdeutlichen, gingen und gehen KünstlerInnen partizipativer Performances zumeist davon aus, mittels ihrer Kunstwerke hermeneutisch ins gesellschaftliche

Gefüge eingreifen zu können, beziehungsweise in ihrer Kunstproduktion von der Gesellschaft betroffen zu sein und folglich reagieren zu müssen. Was die Sicht auf die Gesellschaft auszeichnet und wie genau der Eingriff aussehen kann, unterscheidet sich von Werk zu Werk sowie im Verlauf der Jahrzehnte. Wenn die KünstlerInnen sich fragen sollen, „was sie von den Partizipierenden (nehmen) wollen“¹, muss auch gefragt werden, vor welchem Hintergrund der historischen und aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen die KünstlerInnen agieren. Diese gesellschaftspolitische Dimension der Partizipation des Publikums betrifft das Woran der Partizipation: die Erschaffung von Gemeinschaft, Ritual und Identitätsstiftung durch Bewegung, Nähe und durch einen choreografierten Score. Ist dabei eine gemeinsame Identität ein wünschenswertes Ziel? Steht die Differenz der einzelnen Individuen dem gefährdend entgegen? Wie ist das kritische Potenzial partizipativer Performance-Kunst aus der Perspektive heutiger Zeitdiagnosen, die ein Spektakel der Intensität und Mobilität konstatieren, zu bewerten? Zudem ist zu klären, welches Versprechen mit der Partizipation an Gemeinschaft einhergehen kann.

1.1 Gemeinschaft zwischen Permissivität, Identität und Differenztheorie

Im historischen Rückblick findet sich die Verknüpfung von ästhetischem und sozial-politischem Programm in den meisten Performanceansätzen, die mit Partizipation arbeiten. So auch in den Aktionen und Theorien der Situationistischen Internationale rund um Guy Debord. Dessen Erschaffung von Situationen diente der Kritik am Verlust der Lebendigkeit und des Vergnügens in der alltäglichen sozialen Sphäre.² Situationen als partizipative Spiele sollten dabei helfen, das soziale Band wieder herzustellen und neue soziale Realitäten zu erschaffen.³ Mit Methoden wie dem *dérive* oder der Psychogeographie verfolgte die Situationistische Internationale das Ziel, die urbane Umgebung zu einem Ort der Selbstbestimmtheit und Aneignung zu machen.⁴ Im öffentlichen Raum sollte „die Rolle des – wenn nicht passiven, so doch zumindest als bloßer Statist anwesenden – ‚Publikums‘ [public] ständig verringert werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler [acteurs], aber in einem neuen Sinn des Wortes Lebemänner

¹ Van Eikels, 2015, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2015/07/02/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis/>.

² Vgl. Bishop, 2012, S.86.

³ Bishop, 2006, S.13. Das Zitat zeigt, dass Bishop Brechts Schaustücke – wohl weniger seine Lehrstückidee – von den Debord'schen Situationen differenziert. Brecht – in Schau- und Lehrstück – und Debord bezogen sich jedoch beide auf Methoden wie die Verfremdung mit dem Ziel einer Bewusstseinsweiterung der TeilnehmerInnen. Gemeinsam ist Lehrstück und Situation außerdem, dass sie einer Hierarchie benötigten, der Spielleitung; die Situation fand allerdings im öffentlichen Raum statt und besaß meistens keinen klar zu bestimmenden Anfang- und Endpunkt.

⁴ Vgl. Bishop, 2012, S.86/87.

[viveurs] genannt werden könne.“⁵ Partizipation versprach hier also die Intensivierung von Lebendigkeit, die in der von Debord diagnostizierten und viel zitierten kapitalistischen Gesellschaft des Spektakels abhanden gekommen sei und die alle Bereiche, Personen und Beziehungen in der Maschinerie der wirklich gewordenen Repräsentationen einverleibt habe. Aktive körperliche Teilnahme solle der passiven Entfremdung der Menschen und somit dem Realitätsverlust entgegenwirken, der durch die gängige ökonomische Produktions- und Konsumweise herbeigeführt worden sei.⁶ Die subversiven Techniken, die die aktive Teilnahme evozieren sollten, galten der Situationistischen Internationale dabei weniger als Kunst denn als soziale Erforschung authentischer Kommunikation und authentischer Gemeinschaft entgegen der Technik des Spektakels, Getrenntes nur imaginär⁷ zu vereinen. Der imaginäre Schein sollte gebrochen werden, indem beispielsweise das *dérive* durch einen körperlich gestischen Umgang die übliche Nutzung des Ortes Straße – die Fortbewegung – zu einem des Verweilens und Beobachtens machte.⁸

Ich führe Debords Standpunkt hier an, um beispielhaft aufzuzeigen, dass KünstlerInnen partizipatorischer Werke meist die Ansicht verbindet, *dass* überhaupt an etwas partizipiert werden soll. Den Einsatz der Situationistischen Internationale für authentische Sozialität in einer entfremdeten Gesellschaft passiv statischer Zuschauer möchte ich nun problematisieren, um auf den der sozialen Gemeinschaftsidee inhärenten Zwang zu Identität hinzuweisen. Anschließend werde ich Positionen heranziehen, die Kollektivität und Partizipation trotz dieser Problematisierungen aufwerten und umdenken.

Slavoj Žižek konstatiert in *Die politische Suspension des Ethischen* einen Wandel der kapitalistisch geprägten westlichen Gesellschaft. In dieser walte die ungehemmte Permissivität: nicht die Unterdrückung innerhalb der Disziplinargesellschaft, sondern die Erlaubnis, alles zu konsumieren, alles zu haben und an allem teilzunehmen. Während Debord aktive Teilnahme der passiven Entfremdung der Menschen entgegensetzte, um das soziale Band zu erneuern, versteht Žižek hingegen die heutige Gesellschaft als eine des Spektakels, das sich die Debord'sche Kritik einverleibt habe. Laut André Eiermann sei „es gerade dieser Topoi der Beteiligung, den das

⁵ Debord aus „Rapport“, zitiert in: Ohrt, Roberto: „Phantom Avantgarde“, Lutz Schulenburg, Hamburg 1990, S.176, Anmerk. in Klammern im Original.

⁶ Vgl. Ohrlisch, Max Jakob: „Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehung und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957-1972)“, transcript, Bielefeld 2011, S. 123.

⁷ Vgl. ebd., S.125 und S.127.

⁸ Vgl. ebd., S.139.

Spektakel mittlerweile für sich entdeckt hat.“⁹ Die heutigen gesellschaftlichen Mechanismen hätten das Bemühen um physische Partizipation an einem sozialen Band der Kritikfähigkeit beraubt. Eiermann führt an, dass das Spektakel heute vielmehr den aktiven Teilnehmer als den passiven Zuschauer wolle.¹⁰

Was ist die Konsequenz daraus? Žižek fordert, „[...] daß man jede Attitüde des Ausdrucks seiner selbst, des Zur-Schau-Stellens der eigenen Wünsche und Träume sowie des innersten emotionalen Aufgewühltseins radikal verwerfen sollte.“¹¹ Žižeks Vorgehen gegen emotionalen Exhibitionismus wendet sich dagegen, frühere Konzepte von Authentizität in der Kunst, wie man sie zum Teil in Schechners und auch Debords Auffassungen von Sozialität und Partizipation an Gemeinschaft ausmachen kann, ohne Weiteres auf heute zu übertragen.¹² Der Aspekt der Authentizität ist in der Betrachtung von Partizipation an Gemeinschaft relevant, da das Versprechen der Gemeinschaftserfahrung sich häufig gegen ein vermeintlich unechtes, entfremdetes Dasein in der Gesellschaft richtet.

Gemeinschaft ist bis heute ein Begriff, der sich zumindest in Europa durch seine Unterscheidung von dem der Gesellschaft definiert.¹³ Vor allem in Deutschland ist Gemeinschaft ein ambivalentes Konzept, weil es sich zwar gegen die negativen Implikationen von Gesellschaft richtet, aber zugleich an diese erinnert: kapitalistisch ökonomisches Denken, Massenarmut der proletarischen Gesellschaftsschicht, Zerstörung von Tradition und viele weitere. Zugleich besitzt der Begriff Gemeinschaft spätestens seit dem Nationalsozialismus und Sowjet-Sozialismus eine negative Konnotation¹⁴ und ruft Ängste vor rauschhaftem Selbstverlust hervor – ähnlich der Ängste, die im kleinen Maßstab in der Kritik an den rituellen Orgien der Performance Art Group und des Living Theatre wirken. Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts erstarkte die Diskussion um posttraditionale Gemeinschaften, in der Gemeinschaft als substanzielles statisches Denkmodell dem der dynamisch prozeduralen Vergemeinschaftung gegenüber gestellt wurde.

⁹ Eiermann, André: „Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste“, transcript, Bielefeld 2009, S.141.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Žižek, Slavoj: „Die politische Suspension des Ethischen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S.12.

¹² Solche Konzepte stehen in einer vornehmlich europäischen kulturkritischen Tradition, in der jegliche Form von Theatralität negativ konnotiert war. In der amerikanisch liberalen Tradition zu Zeiten von Kaprows Happenings ist Theatralität jedoch vielmehr als Voraussetzung von demokratischen Prinzipien verstanden worden, wie dem der Partizipation.¹⁷ Diesen Ansatz kennzeichnet auch Sennetts soziologischen Ansatz zu Thearealität.

¹³ Diese Unterscheidung wurde im wissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts geprägt und geht vor allem auf das Werk Ferdinand Tönnies zurück. Siehe hierzu: Gertenbach, Laux & Rosa, 2010.

¹⁴ Vgl. ebd., S.10.

Innerhalb dieser Debatte um den Begriff von Gemeinschaft richten sich aktuellere Positionen in dekonstruktivistischer Denktradition gegen den Zwang eines identitären Gemeinschaftsverständnisses: dagegen, dass alle einzelnen Mitglieder sich mit einer Idee identifizieren müssen, um zu einer Gemeinschaft dazuzugehören.¹⁵ Diese soziologischen und philosophischen Positionen sind an dieser Stelle von besonderer Relevanz, da auch künstlerische Positionen aus Theorie und Praxis häufig dekonstruktivistischer Argumentation folgen, gerade wenn sie Partizipation und Kollektivität auf- und umzuwerten versuchen. Laut dieser Denkansätze gründet Gemeinschaft nicht auf Konzepten, die Menschen zur Identifikation mit denselben Ideen anhalten, sondern auf selbstgewählter freiwilliger Zugehörigkeit zu einer Pluralität an Meinungen.¹⁶ An solche Überlegungen knüpft Jean-Luc Nancys Philosophie¹⁷ an, um so gegen identitäre Gemeinschaftsideen ein „differenztheoretisches, relationales Gemeinschaftsdenken zu begründen.“¹⁸ Dazu entwickelt er die Ontologie des Mit-Seins, die als Existenzweise dem Individualismus vorgängig ist und in der Subjekte weder getrennt voneinander noch in einer bestimmten Gemeinschaft eingebunden sind.¹⁹ Folglich ist nach Nancy auch die Gegenüberstellung von Gemeinschaft und Gesellschaft eine Illusion. Gemeinschaft sei nichts Ursprüngliches, sie könne weder hergestellt, verloren oder wiedergewonnen werden, noch ermögliche sie die Verschmelzung der Einzelnen zu einer harmonischen Einheit. Die Einswerdung sei unmöglich, „da sie [die Gemeinschaft] alle internen Differenzen [der Einzelnen] negieren oder auslöschen müsste.“ Dieser totalitäre Wille sei vor allem da anzutreffen,

wo Gemeinschaft eine weitgehend konfliktfreie und differenzlose innere Harmonie verspricht; wenn Gemeinschaft also als etwas erscheint, was aus sich heraus homogen, nicht problematisch und nicht different ist und entsprechend nur von außen her gestört oder infrage gestellt werden kann.²⁰

Gemeinschaft sei stattdessen in einer Form der Mit-Teilung erfahrbar. Diese Mit-Teilung sei nicht in einer einmal festgelegten Form von Partizipation zu bestimmen, sondern müsse immer wieder situativ befragt werden. Dekonstruktivistische Denktradition zielt darauf ab, das Politische neu zu bestimmen und in die Debatte rund um die Gemeinschaft wieder einzuführen, sodass diese von ihrer primär administrativen Funktion befreit werden kann.²¹

¹⁵ Vgl. ebd., S.157ff.

¹⁶ Vgl. ebd., S.156.

¹⁷ So auch Maurice Blanchot, Giorgio Agamben und Roberto Esposito.

¹⁸ Gertenbach, Laux & Rosa, 2010, S.158.

¹⁹ Hiermit radikalisiert er Martin Heideggers Ontologie des Seins: Dieses sei immer schon Mit-Sein. Vgl. ebd., S.161.

²⁰ Ebd., S.166.

²¹ Vgl. ebd., S.171.

Bisher habe ich aufgezeigt, dass aktive Teilnahme in ihrer Funktion, ein soziales Band wieder herzustellen, hinterfragt und auf ihr politisches Potenzial in der heutigen Gesellschaft des permissiven Hyper-Spektakels hin untersucht werden muss. Denn der Kurzschluss von Gemeinschaftlichkeit mit Aktivität baut auf der Dichotomie von Gemeinschaft und Gesellschaft auf und offenbart darin das Bild von identitärer Gemeinschaft.²² Gemeinschaft kann demgegenüber verstanden werden als etwas generell nicht zu Vollendendes, und die Implikationen ihrer Entstehung als etwas immer wieder aufs Neue zu dekonstruierende, damit die Anerkennung der in ihr enthaltenen Differenzen stattfinden kann.²³

ULM und Dionysos in 69: Analyse Nr.1

Alle in dieser Magisterarbeit näher besprochenen Performances verbindet die Ansicht, dass das Woran, an welchem partizipiert werden soll, aus einer Gruppe von aktiv Teilnehmenden besteht. Das Happening sollte diese Teilnehmenden sogar als konstitutives Moment von Kunst begreifbar machen: Durch die Vermengung der einzelnen künstlerischen Disziplinen „liquidiert es auch die Distanz zum außerhalb dieser Bereiche stehenden Publikum. Indem es die Realität zu seiner Stätte macht, macht es zugleich den Menschen in dieser Realität zu seinem konstituierenden Element“²⁴, schreiben Becker und Vostell. Das Happening wurde für sie zum Mittel, die für Menschen und Kunst soziale, sinnliche und potentielle Realität in ihrer Ursprünglichkeit greifbar zu machen – als eine verdeckte Wahrheit, die es wieder zu entdecken, zu artikulieren und zu verändern galt. Solch ein Ansatz ist der romantischen Auffassung nahe, das soziale Miteinander aller Teilnehmenden im Ergebnis der Kunst als etwas eigentlich Gegebenes anzusehen, das wiederhergestellt und wieder bewusst gemacht werden muss. Die Gesellschaft, die Krieg und Kapitalismus vorantreibt und davor die Augen verschließt, ist in Vostells Werk das, was es zu hinterfragen gilt – um zu der wirklicheren Energie zu gelangen: die der décollagierenden Aktion. Das Prinzip der Décollage zeigt jedoch zugleich an, dass Vostell den Strukturen des Urbanismus auch positiv gegenüberstand, da er zum Ziel hatte, Zugang zu den Strukturen inhärenten Kräften zu ermöglichen. Schaut man auf das Dokumentationsmaterial von ULM, so scheint es, dass solch ein Zugang im Happening durch sinnliche, laute und irritierende Aktionen stimuliert werden sollte. Was genau sich aber dann als wiederentdeckte Wahrheit zeigen,

²² Hiermit behaupte ich nicht, dass Debord solche Auffassungen von Gemeinschaft verfolgte. Sein Verständnis von Spektakel und Situation diene vielmehr dazu, die Verquickungen von ästhetischen Strategien und sozialer Gemeinschaft darzustellen.

²³ Vgl. Gertenbach, Laux & Rosa, 2010, S.168/169.

²⁴ Becker & Vostell, 1965, S.14.

was das Ergebnis der Handlungen der Teilnehmenden für sie selbst und den Ort werden sollte, war nicht fest vorgegeben. Aus welcher Auffassung von Ursprünglichkeit sich Vostells Konzepte auch speisten, plante er keine Identität der Gemeinschaft im Vorhinein, die es zu erfüllen gegeben hätte. Vielmehr stimulierte er und stieß an, um im Spielerischen der Abläufe dann aber nicht zu kontrollieren, wer und was sich zeigen, was erscheinen²⁵ würde.

Auch in *Dionysos in 69* der Performance Art Group Schechners war die konkrete Form der Partizipation nicht im Vorhinein geplant, sondern deren Einberechnung in die Konzeption der Aufführung habe sich, so Schechner, aus den Proben ergeben.²⁶ Immer wieder habe das Publikum spontan teilgenommen, so zum Beispiel beim Nackttanz in der Szene des „Death Ritual“. Schechner schildert das Geschehen interessanter Weise so, dass Partizipation nicht nur als ein Angebot von der Performance Group ans Publikum funktionierte, sondern er beobachtete auch den Wunsch vonseiten des Publikums, Teil einer Gemeinschaft zu sein. Es habe zum Teil geglaubt und projiziert, dass die Performance Art Group mehr als eine Theatergruppe, nämlich eine Art religiöse Gemeinschaft und *Dionysos in 69* nicht nur ein Stück, sondern tatsächlich ein religiöses Ritual gewesen wäre. Auf der Suche nach einer solchen Gemeinschaft, „joining in *Dionysos* – like declaring for Christ at a revival meeting – was an act of the body publicly signaling one’s faith.“²⁷ Schechner bestätigte den Eindruck des Publikums aber auch: „The opportunity for authentic interaction with the performers made it true that *Dionysos* was not an orthodox play [...] but life (an organic, unfinished thing, an open event).“²⁸ Dies ist, wie Philipp Schulte zeigt, darauf zurückzuführen, dass Schechner die im Stück zu gewinnene Identität als authentischen Wesenskern des Individuums auffasste. Er sei somit auch vom authentischen Zustand der Gemeinschaft ausgegangen: Schechner sei es beim Theaterspiel um die Findung des Selbst gelegen gewesen, die Rolle habe nur einem Selbst-Ausdruck und nicht der Erschaffung einer überzeugenden DarstellerInnen-Identität gedient.²⁹ Nur aber, wenn diese Rollenidentität und die den

²⁵ Siehe Rebentischs Begriff vom Erscheinen der Körper im Theaterraum, in: Hirsch, Nikolaus & Miessen, Markus: „What Is Critical Spatial Practice?“, Sternberg Press, Berlin 2012.

²⁶ Vgl. Schechner, Richard: „Environmental Theatre“, MIT Press (Original aus *The Drama Review: TDR* Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, 1968), S.41, http://www.jstor.org/stable/1144353?seq=1#page_scan_tab_contents, letzter Aufruf: 27.11.15.

²⁷Ebd., S.43. Schechner weist darauf hin, dass sich der Gruppe schließlich nicht mehr nur die Frage stellte, ob sie vornehmlich ein Theater oder Gemeinschaft seien, sondern auch die, ob man bereit wäre, sich den Fantasien des Publikums hinzugeben und den gewohnten Moment der Illusionserzeugung also herumzudrehen. Nach gemeinsamer Gruppentherapie wurde Partizipation schließlich außenvorgelassen.

²⁸ Ebd., S.43.

²⁹ Vgl. Schulte, Philipp: „Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne“, Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 2011, S.124.

PerformerInnen eigene Identität gleich überzeugend dargeboten seien, könne die Irritation des Publikums³⁰ stattfinden – durch die sie in dekonstruktivistischer Manier darauf hingewiesen werden, dass Identitäten im Werden und kein Ausdruck von Ursprünglichkeit sind.³¹ Partizipation benötigte für Schechner hingegen ein „undoing“ des Schauspiels, um ein „shifting the focus from art-and-illusion to the potential or actual solidarity among everyone in the theatre, performers and spectators alike“³² zu ermöglichen. Dementsprechend habe *Dionysos in 69*, so Schulte, einer rauschhaften Orgie der Einheitlichkeit und harmonischen Verschmelzung geglichen, weil – und vielleicht versprochen sich die ZuschauerInnen durch ihre Teilnahme auch deswegen Gemeinschaftszugehörigkeit – die Selbstfindung der/des Einzelnen nicht das letztendlich angestrebte Ergebnis gewesen sei:

Die Überwindung der Rollenidentität ist Mittel und Voraussetzung zur Darstellung einer Performeridentität, die als wahrhaftig angenommene Performeridentität gilt es aber dann, selbst wiederum in einem rauschhaften Gruppenerlebnis auszuschalten.³³

Und selbst wenn Schechner und die Performance Art Group die totale Vereinnahmung der Beteiligten nicht vorgesehen hatten, sondern eher die „in-and-out experience“³⁴, so begünstigte die den Stücken inhärente Konstruktion von Authentizität und Identität die Erwartung der harmonischen, rituellen Verschmelzung. Und deren Gefahr besteht nach dekonstruktivistischer Denkweise darin, auf die repressive Vorstellung von Natürlichkeit zu rekurrieren. Dies wiederum stellt Schechners Behauptung, das Environmental Theatre könne ein unabgeschlossenes und somit dem Leben nahes Ereignis entstehen lassen, als eine recht oberflächlich auf das Format, aber nicht die Performativität der einzelnen Erlebnisse bauende Feststellung heraus.³⁵ Wie kann die Partizipation an Gemeinschaft in Performance-Kunst als eine solche erfahren und verstanden werden, die keine Identifikation mit einer gemeinsamen Ursprünglichkeit verspricht?

³⁰ Vgl. ebd., S.108ff.

³¹ Auf die Rolle der individuellen Identitätskonstruktion durch Partizipation werde ich in Kapitel III, 2.3.2 nochmals eingehen.

³² Schechner, http://www.jstor.org/stable/1144353?seq=1#page_scan_tab_contents, S.45.

³³ Schulte, 2011, S.125.

³⁴ Vgl. Schechner, http://www.jstor.org/stable/1144353?seq=1#page_scan_tab_contents, S.18.

³⁵ Im Nachklang der 1960er und 1970er Jahre fand eine Re-Theatralisierung statt, da KünstlerInnen das Versprechen auf das Reale in Performance-Kunst verwarfen und stattdessen den Apparat theatraler Aufführungen zu hinterfragen suchten. Vgl. Cvejic, 2015, S.92.

1.2. Kai van Eikels: zerstreute und nicht-identitäre Choreografie

An die dekonstruktivistischen Ansätze sowie an die Überlegungen zu dynamischen Formen postmoderner Vergemeinschaftung anschließend, möchte ich im Folgenden mit van Eikels Ideen zum Kollektiven und zur Kollektivität das Erschaffen von Gemeinschaften mittels Partizipation des Publikums in Performance-Kunst versuchen anders zu denken – weder als zwanghaft identitäre Harmonie, noch als den selbstbestimmten Willen des Individuums gefährdend. Van Eikels nimmt eine Aufwertung der Partizipation vor. Das Anliegen seiner Texte und vor allem seines Buch *Die Kunst des Kollektiven*, auf die ich mich im Folgenden beziehe, ist eine umfassende Untersuchung dessen, was heute performative Kunst hinsichtlich Kollektivität leisten kann. Van Eikels unternimmt eine kritische Betrachtung, die nach dem politischen Potenzial von Kunst fragt und der Prämisse folgt, dass Werke dann politisch und auch künstlerisch wertvoll sind, wenn sie Selbstermächtigung, Entscheidungsfreiheit und Autonomie der Beteiligten ermöglichen.³⁶

Organisation ist für van Eikels innerhalb der Kunstproduktion und -rezeption notwendig, erscheint aber auch verdächtig, da künstlerische Organisationsformen in beispielsweise ökonomisches Effizienzdenken überführt und ihrem Kontext *entnommen* werden können. Eine verdächtige Nähe zur hierarchischen Dienstleistung wird von Theater- und TanzwissenschaftlerInnen gerade in Stücken darstellender Kunst ausgemacht: SchauspielerInnen arbeiten für die Idee der RegisseurInnen und PerformerInnen und TänzerInnen verausgaben sich für ChoreografInnen.³⁷ Im Tanz ist die seit der Postmoderne zunehmende Reflexion auf den Status der TänzerInnen und ihrem mitbestimmenden, sozusagen partizipativen und produzierenden Verhältnis zum Score und der/dem ChoreografIn festzustellen, die mit der Reflexion von Virtuosität und körperlichen Trainingsmethoden einhergeht.³⁸ Auch partizipative Kunst erliegt dem Verdacht der Arbeitsausbeutung: Eigentlich sollte dem Publikum doch etwas geboten werden, nun soll es sogar noch mitarbeiten an der Entstehung des Werkes, für dessen Rezeption es meist Eintritt gezahlt hat. Organisationsstrukturen gemeinschaftlicher Partizipation müssen, so van Eikels, diese Implikationen des Choreografischen mitbedenken: Das Potenzial von Kunst, so van Eikels, liege nicht im Erproben parlamentartiger Organisationen und nicht im Erschaffen geschützter Orte von „togetherness“, sondern darin, dass in ihnen mit den Organisationsformen umgegangen wird, die

³⁶ Vgl. van Eikels, 2013, S. 15f und S.140f.

³⁷ Lepecki, 2012, S.15.

³⁸ Vgl.: „Im zeitgenössischen Tanz entwickelt sich zu Beginn der 1990er-Jahre eine Tendenz zum selbstreflexiven Umgang mit Choreografie, Tanz und Tanzgeschichte.“, in: Evert, in: Burri, Evert & Peters, 2014, S.40.

die Gesellschaft und auch sie selbst prägen – Strukturen der Mitteilung und kollaborativen Vernetzung, Spontanität und Kreativität. Er sagt, dass Organisationsformen, in denen Kulturen sich immer schon befinden, zwar ausgeführt und reflektiert werden können, sich aber nicht vollends beherrschen lassen.³⁹ Ähnlich wie Nancy den Begriff des Mit-Seins versteht van Eikels Kollektivität als etwas, was immer schon – performativ – wirkt. Dadurch wird die Prämisse, dass Individuum und Kollektiv entgegengesetzte Begriffe sind, hinfällig. Kollektivität muss folglich nicht als Repräsentation, die als „überindividuell verfasstes Ganzes das Handeln der Einzelnen“ integriert, sondern als „eine *Wirklichkeit der Praxis*“ gedacht werden.⁴⁰ Die Unbeherrschbarkeit der Wirklichkeit, Unsicherheit und Fragilität vollziehenden Handelns haben Performance-KünstlerInnen seit den 1960er Jahren verstärkt in den Blick genommen. In diesem Fokus sei den Einzelnen aber keine Entscheidungskompetenz mehr gegeben, denn „die *Zäsur der Präsenz in der Gegenwart*, die es dazu bräuchte, ist immer schon übergangen.“⁴¹ Van Eikels dahingegen möchte Fragilität und Flüchtigkeit als etwas verstehen, das der auf Ko-Präsenz basierenden Gemeinschaft abhanden kommt:

Ja hieße Flüchtigkeit als Zeitlichkeit ernstzunehmen, nicht einräumen, dass *jeder* Anwesende das flüchtig sich Ereignende *teilweise versäumt*, wie aufmerksam er auch hinschaut, wie hingebungsvoll er auch miterlebt? [...] Wäre „Performance ist flüchtig“ nicht zu übersetzen mit: Die Anwesenheit anderer, die ein Performen erst wirklich werden lässt, bringt immer schon fremde Teile, *ungemeine* Teile in die Gegenwart mit?⁴²

Die fremden Teile der Kollektivität des Publikums vermögen performative Kunst in ihrer Flüchtigkeit hervorzubringen. Das Publikum konstituiert sich, so van Eikels, nicht durch eine ordnende Repräsentation, die die Performancepraxis vornimmt, sondern „gerade vom Moment der äußersten Unsicherheit her, *welche* Rolle für den Einzelnen zu spielen wäre, welche Rolle dem Publikum zukommt, was es überhaupt nun heißt, eine Rolle zu spielen.“⁴³ Van Eikels sieht das Potenzial von Kollektivität in performativer Kunst heute – vielmehr als in der Erzeugung von Einheit – in dem Effekt der *Trennung*. Er grenzt somit Kollektivität der Performance von den historischen Implikationen der Gemeinschaft des ritualisierenden Theaters⁴⁴ z.B. Schechners ab.

³⁹ Vgl. van Eikels, 2013, S.31.

⁴⁰ Ebd., S.11.

⁴¹ Ebd., S.140/141, Anmerk. im Original.

⁴² Ebd., S.142/143. Van Eikels bezieht sich auf die Position Fischer-Lichtes. Er beleuchtet – und kritisiert – besonders ihren Terminus der Ko-Präsenz: die gleichzeitige körperliche Anwesenheit von AkteurInnen und ZuschauerInnen. Fischer-Lichtes Idee der Ko-Präsenz behauptet, so van Eikels, eine Gemeinschaft für alle kraft des Jetzt, der Präsenz der Körper.

⁴³ Ebd., S.130.

⁴⁴ Ebd., S.25.

Die Fundierung des Politischen liege nicht im Sozialen, politische Subjektivierung sei nicht an die Wiederherstellung eines zerstörten sozialen Bandes geknüpft, sondern gerade Distanz, Dehnung und Gleichgültigkeit solle Beachtung geschenkt werden.⁴⁵

Innerhalb dieser Bestimmung von Kollektivität verortet van Eikels auch das Prinzip der Partizipation und wertet es auf. Auch er sieht, wie Žižek, im Prinzip Partizipation eine Nähe zu kapitalistischen Mechanismen von unbedingter *Teilhabe* an einer Reproduktion des Systems. Er sieht das Potential von Partizipation aber gegeben, wenn sie nicht als *Teilhabe* an einem zuvor Festgelegten – einer Vorstellung von identitärer Gemeinschaft – verstanden wird. Der Blick sei auf Partizipation als einer bestimmten Weise von *Teilnahme*, als einer Praxis und einem Gebrauch vom Geteilten der Performance, zu richten.⁴⁶ In Performances Schechners und andere KünstlerInnen der 1960er und 70er Jahre sei die Frage nach Partizipation eigentlich eine nach Besitz gewesen – wem gehört welcher Teil am Ganzen, am Aufführungsgeschehen, wer bringt ihren/seinen Körper ein usw. – und somit habe eine bestimmte Vorstellung von Kollektivität die Auseinandersetzung mit der Gruppe stärker gelenkt als das Interesse für die konkreten Partizipationsvorgänge.⁴⁷ Van Eikels fordert jedoch, anders herum, Partizipation nicht vorab von dem her zu bestimmen, woran partizipiert wird.⁴⁸ Das Publikum sei in kollektiven Verfahren bereits kompetent, es werde nicht erst durch die Aufführung zum Kollektiv. Die Aufgabe von Performances sei es, diese vorhandenen Kompetenzen aufzuspüren.⁴⁹ Und Partizipation *sei* es wert, Zerstreuung zu bestärken, da sie im „Abstand zwischen getrennt Handelnden einen Freiraum darstellt, durch den die Handlungen sich synchronisieren und in ihren Wirkungen einander unterstützen.“⁵⁰

Nach van Eikels kann in Performances Partizipation an Kollektivität so stattfinden, dass letztere nicht als identitäre Gemeinschaft funktioniert, sondern als im Werden begriffener Zustand im Sinne Nancys. Partizipation dient dann weder einem politischen Repräsentationsverfahren noch einem identitätsstiftenden Ritual, sondern nimmt Bezug auf die Weisen des Zusammenseins in Raum und Zeit, die die Lebenswelt des Publikums auch sonst bestimmen.

⁴⁵ Ebd., S.87.

⁴⁶ Vgl. ebd., 2013, S.145.

⁴⁷ Vgl. ebd., S.178.

⁴⁸ Vgl. ebd., S.185.

⁴⁹ Ebd., S.156.

⁵⁰ Ebd., S.12.

NiemandzeitNiemandzeitN
iemandzeitNiemandzeitNie
mandzeitNiemandzeitNiem
andzeitNiemandzeitNema
ndzeitNiemandzeitNiem
andzeitNiemandzeitNema
ndzeitNiemandzeitNiem
andzeitNiemandzeitNiemand

Die Lebenswelt hat sich, so schwerlich individuelle Lebensformen auch zu subsumieren sind, im Vergleich zu der Situation, aus der die Performancekunst in den 1960er Jahren ihren Ausgang nahm, stark gewandelt. Wer also ist das Publikum? Formale Prinzipien zu Kollektivität lassen sich zwar abstrakt besprechen, trotzdem ist es im Bezug auf Partizipation und Erfahrungen des Kollektiven wichtig zu beachten, wer denn da eigentlich in welchem Rahmen und an welchem Ort teilnimmt.

Die Aufführung von *Niemandszeit*, an der ich teilgenommen habe, fand in den Uferstudios in Berlin statt. Der Ort ist innerhalb des spezifischen Feldes der Performancekunst bekannt, allerdings ist dieser Kreis auch recht überschaubar – man schaut oder bewegt sich immerzu mit den gleichen und man diskutiert danach wiederholt mit diesen gleichen Menschen. Die aufgeführte und rezipierte Kunst und die Diskussionen zeichnen sich durch ein konzeptuelles Interesse an Choreographie und Theater aus. Schon deshalb handelt es sich bei der Idee der Partizipation in *Niemandszeit* nicht um eine unreflektiert übernommene Position der historischen Avantgarde, denn die ProduzentInnen wie RezipientInnen haben ein theoretisches und historisches Bewusstsein dafür, dass es solche Formen im avantgardistischen Theater und Tanz gegeben hat. Zudem sind deufert&plischke vornehmlich in diesem Kreis bekannt, ihr Name lockt über ihn hinaus wenig Publikum an. Das hat nicht nur zur Folge, dass viele Beteiligte sich kennen, sondern darüber hinaus sind die meisten mit Tanz und Theater vertraut. Das ist an der Qualität der ausgeführten Bewegungen und der Körpersprache sowie an der Bereitschaft, in die Mitte des Raumes zu gehen, zu erkennen. Hier kann also kaum die Situation erzeugt werden, dass das Publikum sich, geschockt davon, als Publikum adressiert zu werden, überwinden muss und durch diese Überwindung so sehr verunsichert wird, dass aus dieser Erfahrung heraus ein Überdenken der eigenen Handlungen gewonnen werden kann. Natürlich sind Verunsicherung und Überwindung immer noch mögliche Mittel, aber nicht primärer Sinn und Zweck der Performance. Das partizipatorische Konzept von deufert&plischke ist mehr als die Einladung zum Vollzug – wie bereits gezeigt verlangt die Idee von Choreographie in *Niemandszeit* nach einer Verbindung von Vollzug *und* Reflexion. Zur letzteren gehört auch, die historische Ebene während der Performance nicht auszublenden. Das historische Bewusstsein für verschiedene Theaterformate und verschiedene Modi der Partizipation, für verschiedene Umgangsweisen mit dem Theaterraum usw. bewirkt, dass nicht nur Teilnahme stattfindet, sondern auch die Darstellung von Teilnahme. Es genügt nicht, die in *Niemandszeit* gemachten Versprechungen einer geteilten Zeit dahingehend zu untersuchen, ob die *spezifische*

Methode Partizipation Selbstbestimmung oder Gehorsam generiert, ob sie eher als Einladung oder Folge des Gruppenzwangs funktioniert, um dann zu beurteilen, ob Partizipation gut oder schlecht angewendet wurde. Stattdessen weise ich hier darauf hin, dass das Konzept der Partizipation als solche sichtbar und spürbar und somit Teil der Reflexion wird. Indem die ZuschauerInnen teilnehmen oder nicht, durch ihre Variationen der Aufgabenstellungen und Reaktionen aufeinander, zeigen sich nicht nur, ob sie sich gerne bewegen, gerne „auf die Bühne gehen“, ob sie gewillt sind, eine Gruppe zu werden oder nicht. Insofern sie theoretisches Wissen über vergangene Theaterformen besitzen, zeigen die TeilnehmerInnen auch, wie sie über die Idee von Partizipation im Kunstraum denken bzw. wie sie sich in diesem Moment auf diese Idee einlassen.

Der Grad, in dem sich die TeilnehmerInnen einlassen, kann genauso wenig wie der der empfundenen Intensität an äußerlicher Aktivität gemessen werden. Stillstand bedeutet keine größere reflexive Leistung, die Quantität der physischen Bewegungen weist nicht darauf hin, wie sehr sich das Publikum einer Erfahrung hingibt. Es kann hierfür keine empirische Messung geben, weder individuell noch kollektiv.⁵¹ Die Aufführung von *Niemandszeit* offenbart daher nicht, wie gerne das Publikum sich einlässt, sondern eher, dass es sich zur Idee der Partizipation und zum vorgegebenen Score verhält. Entsteht durch dieses physisch vollzogene Verhalten als Choreographie ein bestimmter Dialog und somit eine bestimmte Kollektivität, die mit dem Verständnis van Eikels korreliert?

In der überfordernden Gleichzeitigkeit der ablaufenden Prozesse und Erzählstränge erhält *Niemandszeit* durchaus den Charakter von Zerstreuung. Es ist unmöglich, alles zu erfassen – versäumt wird im Sinne van Eikels allerhand. Trotz des Fokus auf Zeitlichkeit vergeht diese, wie erwähnt, für mich weder unangenehm stressig noch mit überschwänglichen Begreifen des Jetzt, sondern wie während eines Spiels mit laufender Sanduhr, in das man versunken ist und die Zeit vergisst, obwohl die Zeit doch den Takt angibt. Was der andere tut ist mir dabei nur insofern wichtig, als ich darauf reagiere sowie umgekehrt. Dies grenzt auch die Einladung zum Spiel ab von einer effizienten Arbeitsstruktur, auch wenn wir als Partizipierende gewissermaßen körperlich dafür arbeiten, die Aufführung entstehen zu lassen. Wer wir letztlich als performendes Kollektiv sein werden, ist nicht festgelegt. Van Eikels Forderung, dass sich durch die Ereignisse des Theaterabends für das Publikum erst zeigen wird „was es für sie in diesem Fall heißen haben wird, Publikum gewesen zu sein“⁵², erfüllt sich zu einem gewissen Grade trotz der Vertrautheit vieler TeilnehmerInnen mit einander und mit der aufgeführten Materie. Unsere synchron ablaufenden

⁵¹ Vgl. Ruhsam, 2011, S.153.

⁵² Van Eikels, 2013, S.129.

Handlungen lassen eine Choreografie entstehen, die von unseren Handlungen, unseren Auslegungen der Instruktionen angetrieben und geformt wird und zugleich eine Eigendynamik entwickelt – die aber auch nicht sonderlich im Risiko begriffen ist, zu misslingen, wie ich mit meinen Überlegungen dazu, wer an deufert&plischkes Aufführungen teilnimmt, gezeigt habe. Dass nicht nur wir uns untereinander, sondern auch das Performancekonzept sich mit dem synchronisiert, was dem Publikum schon an kollektiven Kompetenzen inhärent ist, fällt somit vielleicht sogar zu leicht, ist zu wenig widerständig. Zu leicht, da all diejenigen ungehört bleiben, die eben doch aus einem anderen Kontext kommen. Und zu leicht, da ein wenig mehr an Überwindung eine Spannung erzeugen würde, deren Fehlen nicht durch den – zudem doch eher schwachen – Flow ausgeglichen werden kann.

Dennoch nehmen die ZuschauerInnen in *Niemandszeit* nicht an einer geschlossenen harmonischen Gemeinschaft von sich in kommunikativer Eindeutigkeit begegnenden und gleichberechtigten Individuen teil. In meiner Beschreibung habe ich aufgezeigt, dass zwei sich miteinander verwindende Choreografien im Raum entstehen: Der Score, dem Plischke und Deufert folgen, ist für die ZuschauerInnen nicht nachvollziehbar, sodass ihre eigenen Choreografien nicht mit der deufert&plischkes unter eine Idee subsumiert sind. Während der Aufführung habe ich die Überforderung, nicht allen Choreografien gleichzeitig folgen und sinnvoll miteinander verbinden zu können, durchaus als störend empfunden. Den Kontrast zwischen meiner Rolle als handelnder, eigenverantwortlicher Performerin auf der einen und als uneingeweihter Zuschauerin auf der anderen Seite sehe ich im Nachhinein allerdings als Potenzial dieser anfänglich als inkonsequent empfundenen Uneinsichtigkeit in die Elemente der Performance: Partizipation in *Niemandszeit* ist kein Versprechen absoluter Gleichberechtigung der Anwesenden. Laut Martina Ruhsam machten deufert&plischke 2009 die Aussage, dass Partizipation nur möglich sei, „wenn die Arbeit bis zu einem gewissen Grad kryptisch und hermetisch bleibt und dadurch die Mitarbeit der Beobachtenden in der Sinnkonstitution erfordert.“⁵³ Innerhalb der Instruktionen ist in *Niemandszeit* kaum Kryptisches auszumachen – es scheint, als sei die Position des Künstlerzwillings eine gewollt einladende geworden. Dennoch liegt das Kryptische zu einem Teil in dem Nicht-Wissen der TeilnehmerInnen, die nicht komplett in den Produktionsprozess mit einbezogen, nicht AutorInnen des Ganzen sein können. Erst diese Lücken bieten Raum und Zeit, in denen das je eigene Erleben der Partizipation stattfinden und zu einer gemeinsamen Situation beitragen kann – ohne dieses Erleben auf eine übergeordnete Sinnebene übertragen zu müssen. Es kann und soll keine Verschmelzung mit einem in sich indifferenten Kollektiv stattfinden, dafür fehlt die Dringlichkeit,

⁵³ Ruhsam, 2011, S.145.

das Kollektiv gemeinsam auf gleiche Weise zu erfahren. Stellt der schwache Flow die Möglichkeit dar, mit den ritualisierenden, rauschhaften Authentizitätsversuchen der historischen Avantgarde zu brechen? Geht es genau um Schwäche, die ich schon weiter oben im Zuge der fehlenden Spannung angesprochen habe? Ist die Unaufgeregtheit ein Mittel gegen identitäre Gemeinschaftsvorstellungen? Florian Malzacher spricht in Zuge einer Kritik an Richard Schechner von der notwendigen Enttäuschung, von einer Praxis,

[...], die ein körperliches Bewegen des Zuschauers ausprobiert, ohne doch damit auf eine zeremonielle und spirituelle Vereinigung von Zuschauern und Akteuren hinarbeiten. Im Gegenteil – gerade in der Durchbrechung der gewohnten Distanz spielt sich jene Enttäuschung ab, die vielleicht das eigentliche Risiko (und auch die Chance) vieler aktueller Projekte an den Rändern des Theaters ausmacht.⁵⁴

Trotzdem bleibt der Eindruck, dass es sich beim schwachen Flow in *Niemandszeit* nicht um diese notwendige Enttäuschung handelt – ein Eindruck, den ich noch nicht genauer begründen kann. Zunächst werde ich die Idee, dass Unaufgeregtheit ein Potential von Performancekunst beinhaltet, näher beleuchten.

1.3 Bojana Kunst: Partizipation in ungeplanter Zeitlichkeit

In seiner differenzierten Analyse, die hier nur verkürzend dargestellt werden konnte, begreift van Eikels Flüchtigkeit und Getrenntsein bei fortwährender synchroner Vernetzung sowohl als problematische Situation der aktuellen westlichen Gesellschaft als auch als kompetente und potentielle Fähigkeiten, die in partizipativen Performances unterstützt werden können. Um diesen Zwiespalt näher zu betrachten, werde ich ergänzend die Beobachtungen Bojana Kunsts heranziehen. Wenn die Problematisierungen von Partizipation dazu führen, die möglichen Weisen der Partizipation dahingehend zu überdenken, die Rezipierenden zu eigenverantwortlichen ProduzentInnen zu machen, so rücken diese künstlerische Verfahren erneut nahe an problematische gesellschaftliche Entwicklungen heran: Bojana Kunst kritisiert die Modi von Zeitlichkeit und Zusammenarbeit besonders im Bereich kreativer Arbeit und bezeichnet Kollaboration und vernetzende Kommunikation als fetischisierte Bereiche.⁵⁵ Sie fordert jedoch zwischen verschiedenen Formen der Zusammenarbeit und des Zusammenseins zu unterscheiden.

⁵⁴ Malzacher, Florian: „There is a Word for People like you: Audience“, in: Deck, Jan & Sieburg, Angelika (Hg.): „Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater“, transcript, Bielefeld 2008, S.90.

⁵⁵ „We can say that collaboration, communication and connection belong to the most fetishized fields of the present day.“, in: Kunst, Bojana: „Prognosis on Collaboration“, 2009, <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/29/prognosis-on-collaboration/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Partizipation und Begegnung seien nicht von vorneherein positiv zu bewertende Zustände, es müssten verschiedene Ausformungen auf ihre subversiven Möglichkeiten hinterfragt werden.

So how are we to produce a counterstrategy and avoid dead resistance? How are we to participate in the connections, which are becoming our main mode of being and yet resist to the monolithic reality of the connecting procedure? How are we to get out but, at the same time, always be active and stay alive?⁵⁶

Bojana Kunst sieht das Problem darin, dass die vielen Beziehungen und geteilten Prozesse zwar multiple Ebenen der eigenen Persönlichkeit fördern können, diese aber letztlich im Zuge ökonomischer Effizienz der Arbeitswelt auf ein Ziel hin ausgerichtet werden müssen. Das komplexe Beziehungsgefüge münde in eine organisierte Zeitlichkeit, die Bojana Kunst „projective temporality“ nennt: Sie lasse die Menschen ihre Zukunft als ein bereits festgelegtes und geplantes Projekt empfinden und ihre Gegenwart in ständiger und sich beschleunigender Aktualisierung dessen begreifen, welche Gestalt sie annehmen muss, um sich gezielt weiterzuentwickeln.⁵⁷ Formen der Vernetzung und Organisation sieht Bojana Kunst durchaus nicht als genuin negativ an, sondern voller Potential, Prozesse des Teilens und Teilnehmens als solche des Austausches von Differenzen und Innovationen zu verstehen, die jenseits hierarchischer Aufteilung von Aufgaben liegen. So fragt sie, wie eingangs zitiert, ob Partizipation in Projekten und Kollaborationen in einer anderen Form von Zeitlichkeit stattfinden, und welche Rolle Performance-Kunst dabei spielen kann – wobei ich ihre Beobachtungen zu Kollaboration auf Prinzipien der Partizipation des Publikums in performativer Kunst übertrage.

Bojana Kunst sieht das Potenzial performativer Kunst darin, eine Art und Weise der Nähe und Verbindung zwischen den AkteurInnen herzustellen, die sie mit Agamben als „ease“⁵⁸ beschreibt: leicht, ungezwungen und ‚freizeitlich‘, sodass ein Zustand entsteht, der körperlich intensiv aber auch offen ist für Imagination. Performance müsse sich dafür von der Obsession mit dem gegenwärtig erlebten Jetzt befreien, was eines der Hauptinteressen der Performance Kunst im 20. Jahrhundert war. Die Bedeutung von Performance liegt nicht darin, den Moment, das Jetzt auszuschöpfen. Diese Obsession bringt Performance Kunst sonst nah an die zwanghafte Nähe des Hyper-Spektakels, die Eiermann beschreibt, und an die Mechanismen der projektiven Zeitlichkeit.

⁵⁶ Kunst, Bojana: „Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics“, Vortrag auf der Konferenz „Ohne Schnur, Art and Wireless Communication“ in Cuxhaven, 2004, <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-wraep.html>, letzter Aufruf: 27.11.15.

⁵⁷ Kunst, Bojana: „The Politics of Time“, in: Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Hg.): „Dance [and] Theory“, transcript, Bielefeld 2013, S.170 und „Their chaotic and multilayered experience has to be rationalised with the operative and effective procedures which necessarily subjugate subjective experiences to the common goal.“, in: Kunst, Bojana: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/29/prognosis-on-collaboration/>.

⁵⁸ „Working together is a time constellation which opens a spatial potentiality for proximity, something which appears as a neighbouring space, a space that is added. Agamben writes about an example of such constellation, which he terms ‘ease’ (peace, contemplation, delight).“, in: ebd.

Niemandszeit und Tanz aller: Analyse Nr.3

Niemandszeit. Diese Zeit gehört uns nicht! Nicht dir und nicht mir, nicht euch und nicht uns, auch wenn wir alle dafür bezahlen. Zeit ist eben nicht Geld und vielleicht wollen wir sie gar nicht besitzen. Lasst uns gemeinsam die Zeit verbringen, verplempern, auf den Kopf hauen. Sprengt die Theaterräume in die Luft, so dass die Brachen entstehen die die Theater in der Stadt sein sollen. Schickt die Darsteller in die Wüste und begeben euch selbst mitten in das Geschehen. Es gibt noch alles zu tun: gemeinsam und durch-ein-ander.⁶⁰

⁶² „Much like in knitting, where holes are connected with holes, where the materiality of the thread enables the emptiness of the hole.“, in „Who we are“, <http://www.deufertandplischke.net/>.

Performances, „für eine Form der Produktivität, die nicht auf einen Urheber, eine Autorität oder eine abgeschlossene Bedeutung zurückzuführen ist und die in der endlosen Vervielfältigung aus scheinbar Altbekanntem Neues entstehen lässt.“⁶³ Der Produktionsprozess einer multiplen Autorschaft macht dem Publikum die Performance als eine Struktur bewusst, in der Elemente immer wieder neu angeordnet werden.⁶⁴

Die Öffnung auf diejenigen Elemente hin, die durch das Performancekonzept vorgegeben sind und auf die, die während der Aufführung entstehen – die Materialien, die einzelnen Bewegungsabläufe, die verschiedenen Erzählstränge – ist in *Niemandszeit* spürbar. Sie erzeugt die spielerische ungezwungene Atmosphäre, in der sich die Elemente fügen, obwohl nur zu einem Teil feststeht, wie sie sich zu fügen haben. Unter den TeilnehmerInnen findet ein unaufgeregter Austausch statt, den ich mit Bojana Kunst als „ease“ bezeichne – auch, da nicht vorgegeben ist, worauf der Austausch abzielt. Ein „common goal“, nach dem sich die Vollzüge in effizienter Organisation zu richten hätten, ist nicht auszumachen, da dem Publikum die Dynamik seiner eigenen Choreografien sowie das Konzept deufert&plischkes, aber auch deufert&plischke die Choreografien des Publikums nicht vollends verständlich sind.

Das Erproben dessen, wie es ist, ein Bewegungschor zu sein, ist dagegen ein klarer gefasstes Ziel. Die Stimme auf dem Tonband in *Tanz aller* gibt Informationen darüber, welche Bewegungen womit assoziiert werden können und welche Choreografie nachvollzogen wird. Sie macht Vorschläge, wie diese zu erleben ist und welche Gedanken man sich dazu machen könnte. Das Ziel des Erprobens aber bleibt auch hier im Dunkeln: Weder ist es ein genaues Reenactment eines Bewegungschors, noch werden die erstrebten Wirkungen der historischen Choreografie – wie Aktivierung der Beteiligten, immersive Gemeinschaft und Menschwerdung – versucht zu erzeugen, noch handelt es sich um ein rein kunstpädagogisches Projekt – dafür ist der Außenraum als Durchführungsort zu störend und desorientierend. Die Methode Partizipation zeichnet sich auch hier, wie in *Niemandszeit*, durch Mittel aus, die alle Teilnehmenden prinzipiell beherrschen und sie herausfordern und dadurch das Potenzial haben, Vergnügen zu bereiten: Nachempfinden von Bewegung, Wahrnehmung von Raum, Zeit und Rhythmus sowie Konzentration und Variation geschehen, ohne dass deutlich wäre, was damit erreicht werden soll – keine Revolution, kein Rausch, keine Bloßstellung. Van Eikels stellt das Potential dieser Art von Partizipation in seiner

⁶³ Dreyse, Miriam: „How to knit my own private political body“. Modelle gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst“, in: Röttger, Kati (Hg.): „Welt – Bild – Theater“, Band 1: „Politik des Wissens und der Bilder“, Narr Francke Attempto, Tübingen 2010, S.10.

⁶⁴ „Diese Mobilität im Probenprozess öffnet auch die Aufführung, die kein abgeschlossenes Werk sondern vielmehr eine Struktur ist, in der sich die einzelnen Elemente immer wieder neu zueinander verhalten.“, in: ebd., S.11.

Analyse von *Radioballett* innerhalb dessen heraus, dass die Gestik der Bewegungen plötzlich mehr in den Vordergrund tritt als die Intention der Bewegung. Bekannte Bewegungen von ihren Intentionen zu lösen und in ihrer Gestik zu erfahren, trägt zu einem unaufgeregten und spielerischen Umgang miteinander und mit der Situation bei. Der starke historische Bezug und die beständige Notwendigkeit, sich auf das Gelingen der Abläufe zu konzentrieren, macht diese Ablösung von intentionalem Handeln in *Tanz aller* allerdings schwieriger. Ich hatte wenig Aufmerksamkeit für das Erleben meiner eigenen Choreografie, die abseits der Anweisungen entstand, übrig. Wird laut van Eikels im Spiel der Gestiken in *Radioballett* ein performativer Überschuss kollektiver Bewegung deutlich, dessen Flow sogar wirkungsmächtiger als zähe kollektive Verhandlungen über Handlungsschritte sei⁶⁵, so befinde ich mich in *Tanz aller* eher in einem Spannungsverhältnis zu den intendierten Bewegungen. Van Eikels kritisiert den Mehrwert, der Handeln im Vergleich zur reinen Bewegung meist zugesprochen wird – nämlich Verantwortlichkeit, die aber auch immer einer/eines Verantwortlichen und damit der Repräsentation benötigt. Dieser Mehrwert ist für mich in der anleitenden Stimme präsent, obwohl und gerade weil die Künstler selbst nicht anwesend sind und obwohl die Stimme ihre Macht auf uns Ausführende thematisiert.

Bedeutet der wirkungsmächtige Flow aber nicht auch Beschleunigung? Sind wir als dynamischer Schwarm in einer Beschleunigungslogik begriffen, die unsere gesellschaftliche Situation in der westlichen Hemisphäre kennzeichnet, an der wir sowieso schon immer partizipieren? Hieße, sich dieser zu Logik verweigern, im Sinne Žižeks nicht zu partizipieren? Was würde das für partizipative Performance-Kunst und Choreografie bedeuten, die auf Formen der Zeitlichkeit reagieren und Platz für unaufgeregte, im Werden begriffene Begegnungen lassen will? Wenn Bojana Kunst feststellt: „The projective temporality of work and activity is intertwined with the acceleration of that same activity, where the unexpected happens only because of the outburst of crisis, exhaustion and withdrawal“⁶⁶ – bedeutet dies, dass Partizipation an zerstreuter Kollektivität, dass Partizipation als umgehende Praxis mit dem Geteilten keine explizit körperlich Bewegende sein kann, wenn sie dieser Logik entkommen will? Sind *Niemandszeit* und *Tanz aller* also einer veralteten Vorstellung von gemeinsamem Tanz verhaftet, da sie Körper mobilisieren? Oder gibt es eine vermeintlich echte materielle Ebene des Realen⁶⁷, eine Körperlichkeit, die durch Partizipation aktiviert werden muss?

⁶⁵ Vgl. van Eikels, 2013, S.203.

⁶⁶ Kunst, Bojana in: Brandstetter & Klein, 2013, S.170.

⁶⁷ Diese vermeintlich echte Ebene spricht auch Rosa an: Wir befänden uns in einer Krisenzeit als Zeitkrise, „in der sich paradoxer Weise das Gefühl ausbreitet, hinter der permanenten dynamischen Umgestaltung sozialer, materialer und kultureller Strukturen in der ‚Beschleunigungsgesellschaft‘ verberge sich in Wahrheit ein tiefgreifender struktureller und kultureller Stillstand, eine fundamentale Erstarrung der Geschichte, in der sich *nichts Wesentliches* mehr ändere, wie schnell auch immer sich die Oberflächen wandelten.“, in: Rosa, Hartmut: „Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne“, suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S.16.

2. Der choreographische Blick: ästhetisch performative Dimension

Diese Fragen führen an die körperpolitische Dimension und die Dimension performativer Identität innerhalb von Partizipation. Ich habe die Vorstellung von Partizipation, in der sie zur Errichtung des sozialen Bandes dient, mit Žižek und Eiermann problematisiert: Wollten sich die historische Avantgarde und die Situationistische Internationale mittels der Methode Partizipation gegen die Konventionen des kapitalistischen Systems richten und sich daher außerhalb davon positionieren, *verlangt* das Hyper-Spektakel heute mittendrin zu sein und ‚mitzumachen‘. Ich habe gezeigt, dass die Diskussionen um Gemeinschaft und Gesellschaft von Vorstellungen von Identität geprägt sind, um mit dekonstruktivistischen Positionen, van Eikels und Bojana Kunst dafür zu plädieren, Kollektivität nicht als Zwang zu Einheitlichkeit und Nähe zu verstehen und Partizipation nicht als Methode zu einer solchen Auffassung von Gemeinschaft. Eröffnen sich diese Themen in einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive, sind Analogien zu performativer Kunst und deren Potentialen möglich, da gesellschaftliche Strukturen und Kunst sich – besonders in postfordistischer Kreativarbeit – beeinflussen und da in beiden organisierende, choreografierende Prinzipien walten. Van Eikels wendet sich gegen eine reine Krisendiagnose für die aktuelle Gesellschaft und postuliert, die Bedingungen der Lebenswelt in performativer Kunst anzuerkennen und umzuwerten. Partizipation in performativer Kunst soll somit eine Methode sein, gegenseitigen Austausch zu bewirken – wobei sich die Frage stellt, wie dieser Austausch aussieht: eher verstreut, „at ease“, platzlassend, eher aktiv bewegend oder passiv beobachtend? Was heißt das für körperliche Aktivität? Das Zitat aus dem Einführungstext zu *Niemandszeit* – „Sprengt die Theaterräume in die Luft, so dass die Brachen entstehen die die Theater in der Stadt sein sollen. Schickt die Darsteller in die Wüste und begeben euch selbst mitten in das Geschehen. Es gibt noch alles zu tun [...]“ – bezeichnet die Partizipation an der Performance als aktive, und das in zweierlei Hinsicht: Da es keine DarstellerInnen mehr gibt, obliegt das Zustandekommen der Performance dem Publikum selbst. Zudem geht es um ein ‚Tun‘, um aktives physisches Teilen. Da ich mich mit dem choreografischen Blick auf partizipative Kunst, mit aktiver Positionierungen von Körpern im Raum beschäftige, stellt sich die Frage, was Differenz-ankennende Begegnung, was Identitäts- und Differenzstiftung sowohl im individuellen als auch im kollektiven Sinne, auf körperlich sinnlicher Ebene in Performances bedeuten kann. Um mich diesen Fragen zu widmen, werde ich kritische tanzwissenschaftliche Positionen heranziehen, die Bewertungen des bewegenden Körpers hinterfragen. Mit Rancière werde ich die Dichotomie aktiv/passiv problematisieren und

anschließend argumentieren, dass in expliziter aktiver Partizipation Affekte, die von Bewegung und Begegnung ausgelöst werden, berücksichtigt werden sollten.

In Choreografie, Tanz und auch Performance-Kunst ist der Körper sowohl der Performenden als auch der Zuschauenden oder Partizipierenden künstlerisches Material – das habe ich in historischen Rückblicken gezeigt. TänzerInnen und PerformerInnen heute beweisen ihre Virtuosität nicht unbedingt durch die Beherrschung klassisch tänzerischer Techniken, sondern durch Aufmerksamkeit für die und Responsivität und Flexibilität bezogen auf die MitperformerInnen, die Umgebung und das Publikum. In partizipativen Performances soll das Publikum selbst, aktiviert und in Bewegung gebracht, Bewusstsein für die sinnlich räumliche Situation entwickeln.⁶⁸ Positionen in Performancetheorie, Tanzwissenschaft und Philosophie, die zeitgenössischen Tanz und körperlich aktive Partizipation bewerten, beschreiben die real körperliche Anwesenheit in Bewegung entweder „als hyperrealistische Anpassung und/oder widerständige Verweigerung“⁶⁹. Marie-Luise Angerer bezeichnet dies als den gedoppelten Status des sich bewegenden Körpers: Flexibel und mobil kann er sich allen Anforderungen fügen, gleichzeitig ist er der ‚Gegenspieler‘ der Gesellschaft, da die Konzentration auf sinnliche Wahrnehmung inmitten von Spektakel und ökonomischem Effizienzdenken die vermeintlich echte materielle Ebene des Realen einbrechen lässt. Auch in den von mir angeführten historischen Positionen ist solch ein Denkansatz präsent – so sah zum Beispiel Schechner das innere, zu offenbarende Selbst weniger als Seele, denn als Körperkern.⁷⁰

Angerer kritisiert beide Positionen dahingehend, Körperlichkeit ‚an sich‘ entweder überzudeterminieren oder, in romantischer Manier, außerhalb des Kapitalismus zu verorten und Bewegung ‚an sich‘ als schlecht oder gut zu deuten.⁷¹

⁶⁸ Vgl. unter anderem Erin Mannings *Slow Clothes* (2006-2009), William Forsythes *You Made Me a Monster* (2005) und die Beschreibung der Performanace durch Kirsten Maar: „Unheimliche Verbindungen: William Forsythes choreographische Installation“, in: Fischer-Lichte, Erika & Wihstutz, Benjamin (Hg.): „Politik des Raumes. Theater und Topologie“, Fink, Paderborn, München 2010.

⁶⁹ Angerer, Marie-Luise: „Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper“, in: Angerer, Marie-Luise; Hardt, Ivonne & Weber, Anna-Carolin (Hg.): „Choreographie, Medien, Gender“, Diaphanes, Zürich 2013, S.80.

⁷⁰ Schulte, 2011, S.124.

⁷¹ Vgl. Angerer, in: Angerer; Hardt & Weber, 2013, S.83.

2.1 Körperpolitik in Bewegung

Auch André Lepecki zeigt in *Exhausting Dance* auf, wie verschieden Bewegung und Mobilität verstanden werden und konnotiert sein können. Choreografie und Modernität seien zwei zur gleichen Zeit erfundene Konzepte und mit beiden sei der Körper zur Bewegung diszipliniert worden: Choreografie habe das Erfüllen von vorgefertigten, scheinbar aber spontanen Bewegungen bedeutet und die Moderne habe die Idee einer sich scheinbar selbstantreibenden, ihre kolonialen Hintergründe ignorierenden Mobilität befördert.⁷² Lepecki stellt Mobilität als ein Hauptprinzip der Moderne heraus und befragt zeitgenössische Choreografie nach einem angemessenen Umgang mit diesen Verflechtungen. Sogenannte *still-acts* in zeitgenössischem Tanz fordern seiner Untersuchung zufolge heraus, was Tanz überhaupt sein kann – wenn dieser also nicht mehr notwendigerweise mit Bewegung und Flow verknüpft ist. Dadurch würden TänzerInnen nicht nur eine kritische Position gegenüber Mobilität im Tanz initiieren, sondern auch „of his or her participation in the general economy of mobility that informs, supports, and reproduces ideological formations of late capitalist modernity.“⁷³ Lepecki erklärt, dass dieser kritische Standpunkt der konkreten *Ausführung* des Politischen bedarf, und dass diese konkrete Praxis ebenfalls mobile, aktive Bewegung sei. Somit könnten Bewegung und Partizipation auch Gegenbegriffe zur Reproduktion der gängigen Mobilitätsmechanismen sein.⁷⁴

Diese Widersprüchlichkeiten machen deutlich, dass Bewegung nicht nur als Transition von Körpern im Raum, sondern auch allgemeiner als Veränderung von körperlichen und mentalen Zuständen verstanden werden kann. Sowohl innerlich als auch äußerlich, sowohl emotional, physisch als auch reflektierend kann Partizipation in Bewegung wirken und wechselseitige Beziehungen und Kommunikation ermöglichen.⁷⁵ Bojana Kunst bestimmt Bewegung im Allgemeinen zuallererst relational zur Umwelt, zu der der bewegende Mensch sich verhalten muss. Diesen Gedanken haben TänzerInnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgt, indem sie alltägliche Bewegungen, wie zum Beispiel das Gehen, erforschten. Heute jedoch, so Bojana Kunst, seien Menschen keine kinetischen Maschinen der Disziplinargesellschaft mehr. Die heutige gesellschaftliche Choreografie behaupte reibungslose organisierte Bewegung, die keine

⁷² Lepecki, 2006, S.15ff.

⁷³ Ebd., S.16.

⁷⁴ Ebd., S.12ff. Lepecki bezieht sich hier auf Randy Martin.

⁷⁵ „Mit Blick auf *bewegen* als künstlerischem Verfahren kann die Teilhabe an einer Aufführungssituation als gemeinsamer performativer Weg aller in der Situation Anwesenden verstanden werden, der sich als Wechselverhältnis von bewegen und bewegt werden darstellt.“, in: Evert, <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Bewegen>.

Unterbrechung zulasse. Nur wenn Menschen mobil seien, können sie „actually become visible in the present where they constantly add to the contemporary flow of money, capital, and signs.“⁷⁶ Daraus folgert Bojana Kunst, dass Tanz sich den gängigen Mechanismen von äußerer körperlicher und innerlicher Bewegung entziehen muss. Folglich muss es auch die Methode Partizipation, mit der das Publikum in Bewegung gesetzt werden soll. Wie kann performative Kunst diese kritische Position erreichen?

Die Betrachtung von Partizipation innerhalb performativer choreographischer Kunst, in der ich sie als aktive Positionierung der Publikums-Körper verstehe, fördert grundlegende problematische Aspekte verdichtet zu Tage. Der tanzende, in weiterem Sinne bewegende Körper verspricht subversiven, gemeinsamen Widerstand. Er fungiert aber auch als Sinnbild für die mobile, allzeit flexible Arbeitskraft im westlichen Neoliberalismus. Die *sinnliche* Involvierung in gesellschaftliche und künstlerische Prozesse ist Machtdiskursen ausgesetzt. Im Folgenden geht es mir nicht darum, mich einer Romantik des materiellen Körpers anzuschließen: Als sei die Erinnerung daran, dass unser Menschsein auch aus fühlender Masse besteht, die dem Intellekt seine Schranken aufweist, eine Garantie für eine reale handfeste Veränderung der kapitalistischen rationalen Gesellschaftssituation. In dieser Logik wäre das Mehr an Körper, das Mehr an Aktivität die Lösung. Trotz der kritischen Haltung gegenüber dem Prinzip der Mobilität können Tanz, Performance und Partizipation bewegter Körper künstlerisches kritisches Potential zugesprochen werden. Sonst wäre ein Denken in Dichotomien am Werk, welches, wie ich im folgenden Kapitel ausführen werde, Rancière in seiner Beschreibung der Aufteilung des Sinnlichen kritisiert. Mit ihm werde ich deutlich machen, dass es wichtig ist zu differenzieren, was unter partizipativer Bewegung und was unter Aktivität und Passivität verstanden wird sowie die Wertungen zu hinterfragen, die damit einhergehen.

2.2 Jacques Rancière: Differenzierung von Wahrnehmung

Anhand Rancières Definition von politischer, heißt kritischer Kunst lässt sich zeigen, dass Partizipation als künstlerisches Verfahren in performativer Kunst mit einer Vorsicht davor, was als aktiv und was als passiv gilt, angewendet werden muss. Denn die Zuteilung solcher Qualitäten wie aktiv und passiv zu Tätigkeiten und Verhaltensweisen beschreibt er mit der *Aufteilung des Sinnlichen*.

⁷⁶ Kunst, Bojana, in: Siegmund & Höscher, 2013, S.64.

Mit dem Sinnlichen oder auch der Wahrnehmung meint Rancière nicht subjektive sensuelle Erfahrungen, sondern er umfasst damit begrifflich die Gesamtheit der Funktionen, Tätigkeiten und Sprechweisen der Menschen.⁷⁷ In der Aufteilung des Sinnlichen werde diese Gesamtheit – das Gemeinsame der Menschen – unterteilt. Die Qualität und Quantität der Teilhabe am Sinnlichen bestimmt den Zugang, den ein Mensch zum Sinnlichen hat: zum Sichtbaren und Sagbaren. Der Zugang bestimmt seine Möglichkeit von Artikulation. Rancière knüpft politische Teilhabe somit an die Möglichkeit von Artikulation im Sinne des Zugangs zum Sichtbaren und Sagbaren. Diese Teilhabe entscheide darüber „was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus“⁷⁸.

Der strukturelle Ort der Kunst innerhalb der politischen Aufteilung des Sinnlichen liegt für Rancière im Bereich des Ästhetischen. Ästhetik in Rancières Sinne ist eine spezifische Aufteilung des Sinnlichen, die in die gegebene eingreift. Diese spezifische Aufteilung sei das Politische im Bereich des Ästhetischen. Politische Kunst ist für Rancière keine, die die Botschaften der Real- oder aktivistischen Politik vermittelt oder repräsentiert. Dagegen sei das künstlerische Eingreifen in die gegebene Aufteilung des Sinnlichen das der Ästhetik eigene Moment des Politischen, das die Ästhetik als solche erst konstituiert.

Das Verhältnis der gängigen Aufteilung des Sinnlichen zu der der Ästhetik beschreibt Rancière in zwei Logiken. Moderne Kunst liege zwischen diesen Positionen: zwischen Nicht-Kennen und Kennen, zwischen der Verweigerung jeglicher wiedererkennbarer Darstellung und dem Versuch, Kunst und Leben im Alltäglichen miteinander zu vereinen.⁷⁹ Im Vorwort zu *Die Aufteilung des Sinnlichen* verortet Maria Muhle kritische Kunst in der Verhandlung zwischen den beiden Positionen: „Sie [kritische Kunst] ermöglicht einerseits die Lesbarkeit einer politischen Bedeutung und andererseits einer sinnlichen Erfahrung, die genau jener gewonnenen Bedeutung widerstreitet.“⁸⁰ Der Widerstreit, die Gegenüberstellung sei das Moment des Politischen, das Rancière an der Ästhetik ausmacht. Das Politische bestimmt er somit als Dissens im Gegensatz zur

⁷⁷ Vgl. Rancière, Jacques: „Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, b-books, Berlin 2006, Vorwort, S.10.

⁷⁸ Ebd., S.26/27.

⁷⁹ Am deutlichsten manifestieren sich diese Logiken in der Gegenüberstellung von der Abstraktion des L'art pour L'art und Künstlerkommunen. Vgl. Rancière, 2006, S.87.

⁸⁰ Ebd., Vorwort, S.13.

Idee einer Konsenskunst – wie sie beispielsweise die Theorie der relationalen Ästhetik Bourriauds als Praxis der vermeintlich egalitären Harmonisierung betreibt.⁸¹

Nach Rancière ist die Kritik am illusionistischen Theater in gängigen Aufteilungen des Sinnlichen verhaftet geblieben. Denn diese Kritik schließe Annahmen über die Wahrnehmungsweisen der ZuschauerInnen mit ein: einE ZuschauerIn zu sein sei schlecht, denn in ihrer/seiner optisch passiven Position bedeute es, „zugleich von seiner Fähigkeit zur Erkenntnis und von der zur Handlung getrennt zu sein“⁸². Rancières Definition von kritischer Kunst und somit auch kritischem Theater verlangt, die Analogie von aktiver Gemeinschaft als *Lebensform* in Spannung zu setzen zur Autonomie der dem Theater eigenen *ästhetischen* Erfahrung. Was also eigentlich aufgezeigt werden müsse, sei die Aufteilung des Sinnlichen im ästhetischen Regime der Bühnenkunst, die erkenne, dass es die Distanz des passiven Publikums selbst erst zum Problem macht.⁸³ Nach Rancière sollten die Vorannahmen dazu, wie sich Passivität und Aktivität im teilnehmenden Engagement des Publikums an der Theaterraufführung definieren lassen, hinterfragt werden; genauso die „Gleichsetzungen von Theaterpublikum und Gemeinschaft, von Blick und Passivität, Äußerlichkeit und Trennung, Vermittlung und Trugbild“ und die „Entgegensetzungen des Kollektivs und des Individuellen, des Bildes und der lebendigen Wirklichkeit, [...] des Selbstbesitzes und der Entfremdung“⁸⁴. Diese Vorannahmen zu hinterfragen sei Teil der Emanzipation der AkteurInnen im Theater. Emanzipation sei dann möglich,

[...] wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt, wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.⁸⁵

Rancière zeigt, dass man, wenn man über das Ästhetische spricht, auch in Bezug auf Aufführungs- und Rezeptionsformate über das Politische sprechen muss. Vielmehr, gerade dann: Denn laut Rancière besteht zwischen den Künsten und der Gesellschaft ein analoges Verhältnis.⁸⁶ Gerade performative Aufführungsformen, deren Grundlage das gemeinsame Zusammenkommen ist,

⁸¹ Vgl. Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, October, 2004.

⁸² Rancière, 2009, S.12.

⁸³ „Aber könnte man nicht das Problem umdrehen und sich fragen, ob nicht gerade der Wille, die Distanz abzuschaffen, erst die Distanz schafft?“, in: Rancière, 2006, S.22.

⁸⁴ Das Theater als „exemplarische Gesellschaftsform“ impliziere „eine Idee von der Gemeinschaft als Selbstgegenwart“, im Gegensatz zur distanzierenden Illusion – die doch eigentlich das Theater kennzeichnet. Diese paradoxe Lage beschreibt Rancière: „Wenn das Theater somit die lebendige Gemeinschaft verkörpert im Gegensatz zur Illusion der Mimesis, dann wird man nicht erstaunt sein, dass der Wille, das Theater auf sein Wesen zurückzubringen, sich gerade auf die Kritik des Theaters stützen kann.“, in: Rancière, 2009, S.16ff.

⁸⁵ Rancière, 2009, S.23.

⁸⁶ Vgl. Rancière, 2006, S.39.

Wenn Teilnahme an einer kollektiven Praxis von Tätigkeiten und Verhaltensweisen auf der Ebene sozialer und politischer Verteilung von Wahrnehmungsmöglichkeiten entschieden werde, dann, so folgert Rancière, müsse infrage gestellt werden, ob Zuschauen passiv sei. Dies sei notwendig, damit das Theater nicht unbemerkt die gleiche sinnliche Aufteilung vornehme, wie sie die Machtverhältnisse der Gesellschaft prägen. Rancière zeigt so auf, dass ‚schon‘ und vielleicht vor allem das distanzierte Beobachten eine emanzipierte Rezeptionshaltung ist. Für meine Betrachtung dessen, was die Methode Partizipation in Performance-Kunst als kritische Praxis sein kann, stellt sich somit dezidiert die Frage, was die Aktivierung des Publikums vor dem Hintergrund der Vorannahmen, die Rancière hinterfragt, bedeutet.

ULM Niemandzeit ULM Niemandzeit ULM Niemandzeit Ich habe gezeigt, dass in Werken der historischen Avantgarde die Verknüpfung von körperlicher Bewegung mit sinnlicher, sozial wacher Wahrnehmung meist nicht hinterfragt wurde. Auch die konzeptuelle Verbindung von passiver Rezeption mit sowohl kontemplativer als auch desinteressierter oder weltfliehender Haltung wurde vorausgesetzt. Von der Malerei über das Action Painting kommend wollten viele Performance-KünstlerInnen Formate entwickeln, in denen die BetrachterInnen zur Bewegung angeregt wurden, da diese mit einer selbstbestimmten, entscheidungsfreudigen Rezeptionsweise verbunden wurde. Mit Rancière muss allerdings gefragt werden, ob gesellschaftliche Entfremdung tatsächlich mit partizipativer Aktivität des Publikums entgegensetzen ist – vielmehr, Rancière macht deutlich, dass dies kein absolutes Prinzip darstellen kann, sondern immer wieder auf seine Wirksamkeit geprüft werden muss. Sonst steuert Partizipation dem Sichtbarkeitsregime der Künste bei und greift nicht in die Aufteilung des Sinnlichen ein.

81

Aktionen und durch die Vielfalt an persönlichen Interpretationen gekennzeichnet, die Anlass zu Widersprüchlichkeiten, Spiel und Spaß, zu intensiver angenehmer und unangenehmer Erfahrung geben. Nicht oder nicht in vorgesehener Weise zu partizipieren war, so den Konzepten Vostells zufolge, erhofft. Dennoch ging es um Ja-Nein-Entscheidungen, um die Erziehung des Publikums zu *aktivem* Bewusstsein – denn das Bewusstsein verändere das Verhalten der Partizipierenden⁸⁷: sie sollten Verantwortung übernehmen für die Szenen, aber auch für die gesellschaftliche Situation. Die Funktion der Methode Partizipation war in *ULM* somit eindeutig mit aktivem Handeln und aktivem Treffen von Entscheiden verknüpft. Vostell war sich aber der vereinnahmenden Macht des Spektakels bewusst. In diesem seien systematisch

spielwiesen eingerichtet auf denen narrenfreiheit bejubelt wird [...]. außerhalb des systems mit den spielwiesen stehen die originalhappenings und die originären fluxus aktivitäten die niemals zur unterhaltung werden können da sie sich ausser dem neuen inhalt neuer darstellungsformen und zeitkonzepten bedienen die von der masse nicht akzeptiert und deshalb gottseidank nicht goutiert werden können.⁸⁸

Vostell war davon überzeugt, dass Kunst sich dem Spektakel entziehen und dass er durch Kunst dem Publikum eine authentische Partizipation an einem authentischen Ereignis bieten könnte. Ich habe jedoch darauf hingewiesen, dass KünstlerInnen in ihrer Suche nach solch einem Ereignis nicht davon ausgehen dürfen, dass Intensität und Interaktion ‚an sich‘ Authentizität hervorbringen – ein Vorgehen, dass Schechner und dem Living Theater vorzuwerfen ist, sobald sie in ihrer Gemeinschafts-Performance außer Acht lassen, dass Intimität nicht nur gute Absichten ans Tageslicht fördert. Dass es Schechner in den Stücken der Performance Art Group eher um eine Demokratisierung des Formats als um die Stücke selbst ging, feite nicht vor Übergriffen durch das Publikum. Schechner verknüpfte jedoch seine gesellschaftspolitischen Fragen mit ästhetischen: Die aktiven Handlungen des Publikums sollten nicht nur das Theater als ursprünglichen Ort der Zusammenkunft offenbaren. Die Aushandlungen von Rollen und der Dialog über den verunsicherten Status der Teilnehmenden waren aktive Interventionen in die je Stück-eigene Aufteilung des Sinnlichen.

Im Stück Schechners und dem Happening Vostells gingen Kunst und Alltagsleben nicht ineinander auf, sondern ästhetische und gesellschaftliche Fragen von Teilnahme wurden nahe gerückt und die Rollenverteilung von AkteurInnen und ZuschauerInnen destabilisiert. Die möglichen Analogien von Strukturen der Gesellschaft und Strukturen der Kunst, die Rancière in seiner Theorie zur Aufteilung des Sinnlichen darlegt – die kunsttheoretisch und -praktisch

⁸⁷ „Ich möchte dem Menschen bewußt machen, in welcher Zeit er lebt [...]“, in: Vostell in: Beuckers & Friedrich, 2014, S.49

⁸⁸ Vostell: „Ereignis ist Architektur“, Aktionsvortrag 1967 in Aachen, in: ebd., S.77.

altbekannte Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben – ist in allen hier analysierten Werken im Bezug auf die Funktion der Partizipation präsent. Die Anfänge des Formates Performance-Kunst waren davon geprägt, der Logik des Nicht-Kennens, der Verweigerung der Repräsentation zu folgen und Kunst und Leben durch die Partizipation des Publikums zu verschmelzen beziehungsweise die Unmöglichkeit der Verschmelzung zu gestalten und zu nutzen.⁸⁹ Waren für Vostell die psychischen Strukturen von Masse und Gesellschaft, die Scheinhaftigkeit von Unschuld und Idylle der Kunst dringliche Fragen⁹⁰, ist heute die Scheinhaftigkeit intimer konsensueller Vernetzung und Mobilität prägender für das Thema Partizipation.

So üben auch deufert&plischke in *Niemandszeit* anhand der Methode Partizipation offensichtlich Kritik am heutigen Zustand der Kunst, genauer des Theatermachens, und praktizieren eine idealistischere Position. Das wird deutlich, wenn Deufert im während der Performance gelesenen Text das Theater mit einem Flughafen, an denen die Menschen unberührt und desorientiert organisiert sind, vergleicht⁹¹, wenn das ‚artist twin‘ im zitierten Einführungstext die Sprengung der Theaterräume fordert und daran anschließt: „Feiert zusammen mit uns das Neue Epische Theater.“⁹² Mit diesem Begriff nehmen deufert&plischke Bezug auf das epische Theater Brechts. Dessen Intention, die ZuschauerInnen zur selbstständigen Beurteilung zu erziehen und somit zu Mit-ProduzentInnen des Stücks zu machen, greifen deufert&plischke in der Weise auf, Partizipation als Methode zur Emanzipation der ZuschauerInnen anzuwenden: Die ZuschauerInnen sollen zur Lust an der Bereitschaft erzogen werden, Zeit miteinander zu teilen und zu erleben, statt Zeit möglichst sinnvoll auszunutzen. Das „Neue Epische Theater“ sei eine Verquickung von theatraler Realität, Kollektivität und dem individuell Erlebten. Es solle keine Interpretation einer Szenenabfolge liefern, denn was zähle seien die persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen.⁹³ Wie Cecilie Ullerup Schmidt, die für deufert&plischke in früheren Werken performte, angibt, verbinden sich für deufert&plischke, wie schon für Brecht und das Theater der Avantgarde, die Thematiken des

⁸⁹ Vgl. Rodenbeck, Judith F.: „Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings“, MIT Press, Cambridge 2011, S.251.

⁹⁰ Vostell dienten Happenings als „Experimentierfeld für Erscheinungen der Massenpsychose, welche durch die Kriegsbegeisterung und die kollektive Brutalität in der Vergangenheit ausgelöst wurden.“ in: Lange, Marie-Luise: „Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance“, Ulrike Helmer, Königstein, Taunus 2002, S.161.

⁹¹ Vgl. deufert&plischke: „Spending Time/Pasando el tiempo“, 2014 im Rahmen des Festivals „quepuedeuncuerpo“, Madrid, <http://quepuedeuncuerpo.com/2014/06/18/spending-timepasando-el-tiempo-deufertplischke/>, letzter Aufruf 30.11.15.

⁹² Ufer Studios. für zeitgenössischen Tanz: „Niemandszeit“, 2014, <http://www.uferstudios.com/index.php/archiv/veranstaltungen/event/1020>.

⁹³ deufert&plischke, <http://www.deufertandplischke.net/>.

Kunstraums mit denen des alltäglichen Lebens: „How do we want to live? In deufert&plischke’s utopian spaces in the real world, this question is explored in several hours of woven togetherness.“⁹⁴ Was sowohl das von deufert&plischke geforderte „Neue Epische Theater“ als auch das Brechtsche epische Theater kennzeichnet, ist somit kein Zusammenfallen von Kunst und Alltagsleben, wohl aber die Überzeugung, dass Kunst relevante Wirkungen auf andere Bereiche des Lebens haben kann – und diese Wirkung soll durch Partizipation erzeugt und verdeutlicht werden. In Walter Benjamins Worten zum epischen Theater: „Denn was hier angegriffen wird, ist die Basis, die Anschauung, daß Kunst nur ‚streifen‘ dürfe, und daß die ganze Breite der Lebenserfahrung zu betreffen nur dem Kitsch zukomme [...]“.“⁹⁵ Das Format des Theaters, erweitert auf das der Performance, sehen deufert&plischke als den Ort realen Erlebens und der Reflexion realen Erlebens an, sowie als Ort idealistischer Einflussnahme auf das Leben außerhalb der Aufführung.

Damit Kunst in Rancières Sinne kritisch sein kann, damit sie zwischen den zwei Logiken – Kunst als Leben und Kunst als abgeschlossener autonomer Ort – eine Spannung aufbauen kann, muss in das Kunstereignis das Alltagsleben gewissermaßen einbrechen können. Diese Antwort gibt van Eikels auf die Frage, was KünstlerInnen mit Partizipation erreichen wollen:

Partizipative Kunst ruft Menschen aus der Fremde des sog. wirklichen Lebens zu Hilfe, um den Teil der Profanierung zu übernehmen, den zu leisten ihr nicht freisteht, sofern sie Kunst sein und bleiben will und somit gehalten ist, sich als Kunst die Treue zu halten.⁹⁶

Wer aber bricht da ein, in *Niemandszeit*? Während ich im Studio 14 sitze, denke ich an die Backsteinmauer, die das Gelände der Uferstudios umgibt. Dieser Ort ist verrufen, ein Insider-Platz zu sein. Selbst Leute, die ihn gezielt suchen, finden ihn oft nicht auf Anhieb. Handelt es sich also um eine elitäre Vereinigung? Muss nicht die Frage gestellt werden, wer *nicht* an dieser Aufführung partizipiert? Wer nicht teilhat am hier Sicht- und Sagbaren und wer nicht artikulieren kann? Worauf sonst, wenn nicht auf Gleichberechtigung als politisches und gesellschaftliches Ideal könnten deufert&plischke mit Partizipation an Kollektivität in performativer Kunst abzielen? In *Niemandszeit* ist allen Anwesenden die Teilnahme möglich: Die Bewegungen verlangen keine komplexen Kenntnisse und das Durcheinander der Erzählstränge lädt ein, die Ausführungen der Aufgaben nicht als mehr oder weniger korrekt, sondern als improvisatorisches Spiel zu begreifen.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater?“, 1931, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UaxlbYUOFHAJ:theater-marburg.com/tm/public/upload/Materialien_DerGuteMenschVonSezuan.pdf+&cd=3&hl=de&ct=clnk&gl=it, letzter Aufruf: 27.11.15.

⁹⁶ Van Eikels, 2015, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2015/07/02/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis/>.

Durch diese Unüberprüfbarkeit ist die Möglichkeit, *nicht* zu partizipieren nicht nur gegeben, sondern kann unbemerkt vollzogen werden, weshalb sie so einfach wie unspektakulär ist. Unbemerkt bleiben zudem große Teile des Produktionsprozesses: Dadurch entsteht, wie ich hervorgehoben habe, keine Gleichberechtigung aller Teilnehmenden. Trotzdem findet in *Niemandszeit* keine Verhandlung von gegensätzlichen Meinungen statt, es sind kein Antagonismus oder Unwohlsein spürbar, die die Teilnehmenden aushalten müssen. Die Fragen zur Vermischung von ästhetischen, sozialen und politischen Dimensionen, mit denen ich das Kapitel I begonnen habe, werden nicht unmittelbar thematisiert: Es geht nicht darum, wer partizipiert und wer nicht und ob alle beteiligt sind, die beteiligt sein sollten, alle ethischen und ökonomischen Gruppen der Gesellschaft, die affirmativen sowie die kritischen Positionen. Ob das Publikum in *Niemandszeit* aus einer tanzerfahrenen elitären Gruppe besteht und dadurch die Hemmschwelle abgebaut wird oder nicht, das ist nicht Thema. In solchen demokratisch prinzipiellen Wertungen ist *Niemandszeit* nicht zu deuten. Aus welchem Grund wählen deufert&plischke aber dann die aktive partizipatorische Form der Performance?

Die Funktion, die deufert&plischke der Methode Partizipation in ihrer Choreographie zuschreiben, ist der soziale und – im ästhetischen Sinne – politische Versuch, Zeit miteinander zu verbringen. Sie tun dies im Hinblick auf die Ebene physischer partizipatorischer Choreographie, auf der der Dialog über Spannungen in der Gruppe und ihrer Verhaltensweisen stattfindet. Wie begreife ich dabei sinnlich und reflektierend, wie begreife ich, welche Entscheidungen und Interaktionen von mir ausgehen, welche von Anderen? Wie sich diese Begegnungen auf das auswirken, als was ich mich und die Gruppe im darauffolgenden Moment begreife? Trete ich im Spiel aus dem heraus, was ich als kohärent agierenden Körper mit kohärenter Erzählung verstehe, und wo verlaufen die Konturen der Körper und Erzählungen? Aktive Bewegung hat in *Niemandszeit* auch die Funktion, die sinnliche Festschreibung dessen, was ein anatomischer, sich positionierender, räumlicher Körper ist und sein kann, *in Bewegung* zu bringen und somit zu verunsichern.

Beobachten *und* körperliche Bewegung können Partizipation bedeuten, beide können aktive und passive Haltungen erzeugen, beide lassen nicht auf den Grad an innerlicher Involviertheit schließen. Mit diesen Überlegungen unterstütze ich Angerers Kritik an Positionen, welche Bewegung ‚an sich‘ als gut oder schlecht ansehen. Wertet Rancière das Beobachten als emanzipierte Rezeptionsweise auf, so heißt dies nicht, dass Partizipation als Positionierung von Körpern im Raum, wie sie mich in dieser Magisterarbeit interessiert, nicht auch in emanzipierter Form Anwendung finden kann. Wie

dies geschieht, hängt von den Elementen und dem Verlauf der Gesam choreografie ab und ist nicht nur von Werk zu Werk, sondern sogar von Aufführung zu Aufführung zu bestimmen. Was Partizipation als Methode sein kann, hängt von der Wirklichkeit der Praxis ab und lässt sich nicht mit den konzeptuellen Überlegungen Rancières allein definieren. Denn er fragt nicht, wie van Eikels, danach, inwieweit es sich für das Publikum durch die Ereignisse des Theaterabends erst zeigt, „was es für sie in diesem Fall geheißen haben wird, Publikum gewesen zu sein.“⁹⁷ Für diese Identitätsfrage darf der Einfluss körperlicher Teilnahme nicht ohne Weiteres mit der Unterwerfung unter gängige Machtstrukturen abgestempelt werden – das würde die Bekräftigung der Dichotomien bedeuten, das Festzurren der gängigen Aufteilung des Sinnlichen. Der Fokus auf die eigene körperliche Aktion als auch die Bewegung Anderer eröffnet Potentiale für die Methode Partizipation: im Bewusstwerden für das, was konkret stattfindet, trotz und gerade durch die Vorsicht vor aktiv/passiv Dichotomien.

2.3 Die sinnliche Ebene performativer Identität

Der choreografische Umgang mit Partizipation, die Positionierung und Bewegung von Körpern im Raum, kann einen solchen Fokus auf die eigene und die fremde körperliche Aktion erzeugen. Die so generierte Aufmerksamkeit ist nicht nur sinnlicher Art, sondern auch eine Reflexion: Wie bewegt man sich selbst, wie die Anderen? Als wen begreift man sich in der Begegnung, und wie beeinflussen die Bewegungen diese gegenseitige Identifizierung und Differenzierung? In Kapitel I habe ich mit Rebentisch gefragt, ob Partizipation als Methode, die eine kritische Kunstpraxis ermöglichen soll, einen Verhandlungsraum innerhalb der Gesam choreografie eröffnen kann: Ob sie Raum und Zeit bietet, damit die Partizipierenden sich zu Instruktion, Struktur und ihrer Ausführung, zu sich selbst und zueinander verhalten können. Partizipation würde dann ermöglichen, Konventionen – von Verhaltensweisen, Körperbildern⁹⁸, Rezeptions- und Produktionweisen in Kunst *und* Alltag – zu erleben und zu hinterfragen, vielleicht gar zu verändern. Sie würde Identitäten in Frage stellen. Die choreografische Perspektive auf die Interaktion von Körpern als Tanz betont die Rolle von Körperlichkeit und Affekten und das Verhältnis von Sinnlichkeit, Artikulation und Reflexion. Meine Annahme ist dabei, dass im partizipierenden Kollektiv Raum entstehen kann für Differenzen, Individualität und Begegnungen.

⁹⁷ Van Eikels, 2013, S.129.

⁹⁸ Das Körperbild ist im Unterschied zum Körperschema mehr als die Verbildlichung des Körpers und schließt das, was als Körper erfahren wird, mit ein. Siehe Angerers Beschäftigung mit Helmut Hartwigs Definitionen, in: Angerer: „Die Haut ist schneller als das Bild: Der Körper – das Reale – der Affekt“, in: Angerer, Marie-Luise & Kirps, Henry P.: „Der andere Schauplatz: Psychoanalyse - Kultur - Medien“, Turia und Kant, Wien 2001.

2.3.1 Affekte informierter Aufmerksamkeit

In Performances herrscht das Bewusstsein dafür, dass die Performenden nicht nur oder gar nicht als schauspielende Figur, sondern als sie selbst agieren, durch einen Fokus auf die Körper der Performenden.⁹⁹ Die Wirkungen, die von Körpern ausgehen und diese beeinflussen, wurden und werden durch Verletzungen, extreme physische Bedingungen, durch die Betonung der jeweiligen physischen Eigenarten, Verfremdungseffekte und Alltagshandlung, den direkten Umgang mit dem Publikum, architektonisch installative Raumgestaltungen und viele weitere Mittel untersucht.¹⁰⁰ Besonders im Tanz kehrt sich die sinnliche, nicht-sprachliche Ebene körperlicher Bewegung und auch gegenseitiger Berührung hervor – aber es bedarf keiner unmittelbaren Berührung des Körpers, um Wirkung zu erzeugen. Empathie, Resonanz und Kinästhesie sind in Performance- und Tanztheorie zunehmend verwendete Begriffe, um die Wechselwirkungen von Performenden untereinander und von PerformerInnen und Publikum als Wahrnehmung von Körperlichkeit zu beschreiben und zu erklären. Mit Körperlichkeit meine ich hier die emotionale und kinetische Wahrnehmung des eigenen Körpers in Relation zu anderen Körpern.¹⁰¹ Wibke Hartewig zum Beispiel beschreibt die beobachtende Wahrnehmung von Körperlichkeit zwischen TänzerInnen und RezipientInnen als eine von Leib zu Leib. Sie erklärt dies anhand des somato-sensorischen Systems, in dem die Sinnesleistungen stattfinden, die zur Wahrnehmung eigener oder fremder Körperbewegung benötigt werden.¹⁰² Diese Wahrnehmung bezeichnet man mit dem Begriff Kinästhesie: Das eigene Bewegen wird wahrgenommen und die Bewegungen anderer, die daraufhin wiederum eigene Bewegungen auslösen können.¹⁰³ Das Nachempfinden von Bewegung dient Hartewig nicht als Argumentation dafür, der sinnlichen Wahrnehmung von Körpern eine – weil nicht-sprachlich begriffene – authentische Ursprünglichkeit zuzuschreiben, die sozialer Determination und Konvention entgeht beziehungsweise vorangeht. Auch die sinnlich körperliche Ebene von Kommunikation ist keine fehlerfreie, reine Kommunikation und auch sie bedarf der Codierung. Körperlichkeit kann somit zwar als „Einbruch des Realen“¹⁰⁴ verstanden werden, dabei ist Körperlichkeit jedoch ein diskursives Phänomen: Die Gestalt und Gestaltung des Körpers, wie

⁹⁹ Fischer-Lichte, 2004, S.139ff.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. und Vergine, Lea: „Body Art and Performance. Body as Language“, Skira Editore, Milan 2000.

¹⁰¹ Vgl. Körperlichkeit, in: Schanze, Helmut & Pütz, Susanne (Hg.): „Metzler-Lexikon Medientheorie - Medienwissenschaft: Ansätze - Personen - Grundbegriffe“, Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.166.

¹⁰² Vgl. Hartewig, 2007, S.25.

¹⁰³ Vgl. ebd., S.28.

¹⁰⁴ Vgl. Schulte, 2011, S.152 ff, der Hans Thies-Lehmanns Formulierung aufgreift.

der Mensch seinen eigenen Körper und die anderer wahrnimmt und reflektiert, was er imaginiert zu sein – all das läuft nicht getrennt voneinander, sondern als diskursiver Prozess ab. Körperlichkeit wird „zum Indikator für soziale und politische Codierungen, die Vorstellungen vom Körper als Hort der Natürlichkeit und Authentizität unterwandern“.¹⁰⁵ Auch sinnliche Erfahrung, auch der rezeptiv offene Körper ist von Machtdiskursen bestimmt. Es stellt sich also die Frage, inwieweit in sinnlicher Interaktion Handlungsfreiheit gegeben ist. Genauso wenig wie Körperlichkeit authentischer ist, so wenig ist sinnliche Erfahrung und Kommunikation innerhalb einer Performance jedoch rein sensorisch zu verstehen. Mit ihrem Begriff der kinästhetischen Imagination macht Dee Reynolds deutlich, dass zur Performance, neben der Ausführung von Bewegung, die *Vorstellung* von der Bewegung und dem ausführenden Körper gehört. Erleben und Interpretation von Bewegung finden in einem Austausch statt, der sowohl Genuss, Anstrengung, als auch Reflexion erfordert. So bedeutet kinästhetische Imagination „both a response and an active resistance to constraining patterns of energy usage that are culturally dominant, and that shape the kinesthetic experiences and habits of individual subjects.“¹⁰⁶

In der Verbindung aus Einlassen, Unvorhersehbarkeit, Aktion und Reaktion, Sinnlichkeit und Reflexion sieht auch Bojana Kunst das subversive Potential von Genuss und Freude im Tanz und in körperlicher Bewegung gegeben. Das Vergnügen müsse bewusst gemacht werden und in den Bewegungen und Choreografien des Alltags Einzug finden, um eine Veränderung der „forces of life, temporal dynamics and materiality of space“¹⁰⁷ zu ermöglichen. Um Bewegung als kontinuierliches Werden und Verändern wahrzunehmen, sei es jedoch notwendig „to slow down and become attentive, since the space is full of movement which moves us: only in that way it is possible to embrace the change that is happening“.¹⁰⁸

Informierte Aufmerksamkeit – ein reflektierendes, aufmerksames Beobachten von sinnlichen Erfahrungen – wird in Probenprozessen und Aufwärmphasen als auch in verschiedenen physischen Übungen im Schauspiel, Tanz und in choreographischen Performances praktiziert. In solchen Bereichen ist die Kenntnis von den Auswirkungen gemeinsamen oder individuellen Probens

¹⁰⁵ Körperlichkeit, in: Schanze & Pütz, Metzler Lexikon Medientheorie, 2002, S.166.

¹⁰⁶ Reynolds, Dee: „Rhythmic Subjects. Uses of Enery in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham“, Dance Books, Hampshire 2007, S.1.

¹⁰⁷ Kunst, Bojana: „Working Out Contemporaneity. Dance and Post-Fordism“, in: Siegmund & Höscher, 2013, S.69/70.

¹⁰⁸ Ebd., S.62.

zugegen.¹⁰⁹ Das muss nicht immer die Form annehmen, die LIGNAs *Tanz aller* mit dem Bewegungsschor thematisiert. Wurde dieser in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Mittel zur Erziehung des Menschen und der Massen angesehen, begegnet man der Beeinflussung großer Menschenmengen seit den Massenspektakeln zu Zeiten des Nationalsozialismus sowie auch des Sowjet-Sozialismus mit Vorbehalt. Trotz der Vorsicht vor Massendynamiken ist, wie ich aufgezeigt habe, die Wirkung von Affekten auf nicht-sprachlicher sinnlicher Ebene innerhalb der Methode Partizipation entscheidend.

Tanz aller und Niemandszeit: Analyse Nr.5

In *Tanz aller* werden die Wirkungen, die die Aufmerksamkeit auf die eigenen Bewegungen und die Anderer haben kann sowie deren politische Potenziale versprochen. Haben aber die Ausführungen der Bewegungsanweisungen durch die Teilnehmenden selbst solche Wirkungen? Auch wenn ich während der Performance Momente des Flows erlebe und es genießen kann, meine Bewegungen und die Interaktionen der Anderen zu beobachten, so ist das Gefühl im Vordergrund, Information didaktisch vermittelt zu bekommen. Es ist aber wichtig zu beachten, wo die Performance stattfindet: nicht im geschützten Rahmen einer Übungsstunde, sondern in der Öffentlichkeit des Römerbergs. Was in der Zerstreuung über diesen Platz an Kollektivität entsteht, wird durch das zweite Publikum vorbeikommender Passanten verdeutlicht. Das zweite Publikum wird zur Vergleichsgröße der Steigerung des Kollektiven, die man quantitativ nicht messen kann, es dient dazu, „die Differenz zwischen organisierter Zerstreuung und klebrig-isolierter Massennormalität zu eröffnen“¹¹⁰. Bleiben die Affekte der spezifischen Bewegungen also recht schwach, so sind die Effekte auf die eigene Bewegung und die Interaktion mit Anderen dadurch, dass man gewissermaßen vor ZuschauerInnen auftritt, für mich deutlich spürbar. Ist in performativer Kunst immer ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit gegeben, da das Geschehen für den Aufführungsmoment geprobt und das

¹⁰⁹ Das Erforschen von Körpertechniken hat eine lange Geschichte in Schauspiellehre, Gymnastik, und medizinisch therapeutischen Bewegungen, vgl: Pfaff, Walter; Keil, Erika & Schläpfer, Beat: „Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie“, Zürich Museum für Gestaltung; Alexander, Berlin 1996 und: „Übungen, die die wechselseitige Aufmerksamkeit stimulieren und wachhalten, die rhythmische Gemeinschaft herstellen, die die Interaktion der Gruppe stärken, wenn die Einzelne deren Handeln verändert und das Handeln aller die Einzelne. In solcher Probenpraxis werden Tun und Geschehenlassen eines, entsteht eine plurale Form gegenseitiger Ein- und Wechselwirkung. Es ergibt sich die Subjektlosigkeit eines Geschehens, an dem viele Subjekte teilhaben.“ in: Kurzenberger, Hajo: „Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften, theatrale Kreativität“, transcript, Bielefeld 2009, S.20.

¹¹⁰ Van Eikels, 2013, S.249.

Publikum mit einer Erwartungshaltung kommt¹¹¹, sehe ich mich in *Tanz aller* mit einem überraschten unfreiwilligen Publikum konfrontiert. Was ist das Ergebnis?

In *Tanz aller* wird in einem gewissen Maße der Vollzug von Handlungen als Gesten spürbar, welche zwischen meinen eigenen Bewegungen und denen aller TeilnehmerInnen vermittelt und eine Verbindung erschafft, die auch nach außen hin für ein uneingeweihtes Publikum erkennbar wird. Es geht nicht um das Erlernen richtiger Darstellungen von Bewegungschören. Es geht hier eher um ein Üben als um ein Lernen.¹¹² In *Tanz aller* bewegen wir uns miteinander, sind aktiv und schwitzen in der Sonne, ohne dass es etwas bringen würde – wir werden kein revolutionärer Chor. Ähnlich der Happenings Vostells bringt der öffentliche Raum stattdessen den Alltag ins Spiel, der bewusst macht, dass in der Öffentlichkeit Gewohnheiten und Regeln walten. Sie werden durch *Tanz aller* irritiert: Bewegungsfreiheit wird ausgetestet und es wird deutlich, dass Bewegungen keine neutralen Träger sind. Der öffentliche Raum wird erfahrbar als antagonistischer, als einer des Erscheinens von Gegensätzen.¹¹³ In *Tanz aller* entsteht durch die Gesten der TeilnehmerInnen eine zweite Ordnung von Regeln. Dennoch entlang einer festeren Struktur¹¹⁴, sodass die Auswirkungen des künstlerisch choreografischen Schwarmverhaltens wenig spürbar sind. Das Vergnügen, das die alltägliche Bewegung durch die informierte Aufmerksamkeit bieten kann, ist in *Tanz aller* limitiert; ich fühle mich kaum zum spielerischen Umgang eingeladen, sondern klar angewiesen, eingeschüchtert oder einfach im Üben begriffen – und, abgesehen von der Fülle an inhaltlichen Informationen, so ganz ohne Lernen durchaus auch etwas orientierungslos.

Eine Ablösung des Lernens vom Üben zu postulieren, steht scheinbar im Gegensatz dazu, das Proben von Techniken zur körperlich sinnlichen Wahrnehmung zu berücksichtigen. Es geht jedoch nicht darum, die Funktion von Partizipation in Aufführungen als Methode zum Erlernen dieser Techniken darzustellen; stattdessen weise ich darauf hin, dass eine informierte Aufmerksamkeit Einfluss auf die Aufführung hat. Wenn auch in der Performance nicht dargestellt oder thematisiert, beeinflussen die Körperpraktiken den Umgang der PerformerInnen mit dem Raum und miteinander und somit auch die Situation, in die das Publikum eintritt und agiert. Eine choreografisch räumliche

¹¹¹ Vgl. Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko & Zubarik, Sabine (Hg.): „Touching and Being Touched. Kinesthesia an Empathy in Dance and Movement“, De Gruyter, Berlin/Boston 2013, S.151f.

¹¹² Diese Unterscheidung von Üben und Lernen analysiert van Eikels in LIGNAs Werk *Radioballett* dahingehend, dass in ihm das Erproben von Bewegungsoptionen stattfindet. In: Van Eikels, 2013, S.251.

¹¹³ Für den antagonistischen Ansatz politischer Theorie, vgl.: Mouffe, Chantal: „Agonistik. Die Welt politisch denken“, suhrkamp, Berlin 2014.

¹¹⁴ Eine Struktur, die allerdings, anders als in *Radioballett*, keinen entschieden inhaltlichen Bezug zum Aufführungsort aufbaut.

Situation kann dahingehend geprobt werden, dass eine bestimmte Art von Partizipation des Publikums angeregt wird – sodass eine Einladung zur Teilnahme oder auch ein Abstand zur Instruktion und zur Situation eröffnet wird, in der das Publikum als aktiv handelndes Element sich verhalten *möchte*.

Dieser choreografische Ansatz ist in *Niemandszeit* verfolgt. Er eröffnet den Performenden die Möglichkeit, im *physischen* Vollzug der Regeln eine reflektierte Distanz zu den Regeln zu gewinnen. In ihrem *gedanklichen* Vollzug werden physische Distanzen in Raum und Zeit erfahren. Diese Verbindung von mentalen und körperlichen Reflexionen und Erfahrungen wird in der aktuellen Literatur immer wieder als das spezifische Potenzial von Choreografie herausgestellt¹¹⁵. Choreografie ist somit ein Begriff für Konstellationen, in denen Relationen auf verschiedenen Ebenen wirken und wahrgenommen werden. In einem Artikel von Kerstin Evert zu deufert&plischkes Performance *Entropisches Institut*, welche in ihrem Ablauf große Ähnlichkeit zu *Niemandszeit* aufweist, heißt es, dass aus den Aktionen und Reaktionen eine „komplexe, mal dynamischere, mal langsamere Choreographie [entsteht], die Ensemble-Situationen, Solos, Trios, partnerbezogene Handlungen und Duos herstellt“.¹¹⁶ Auch in *Niemandszeit* erschaffen die TeilnehmerInnen durch die physische Umsetzung der Aufgaben auf den Zetteln Bewegungskorrespondenzen und erfahren nicht nur die Anderen, sondern auch sich selbst in körperlicher Bewegung. Die Performance ist Tanz durch die erlebte Körperlichkeit: Die konstante Aufmerksamkeit für die nicht darstellenden und doch simplen Bewegungen und Begegnungen lässt das Publikum die Ausdehnung und Konzentration von Raum und Erzählung als etwas Körperliches erleben.

¹¹⁵ Vgl. u.a. Kruschkova, Krassimira: „Einige Manifeste weniger *oder* Der Widerstand gegen die Theorie“, Theater der Zeit, Oktoberausgabe 2013 und Joy, Jenn: „The Choreographic“, MIT Press, Cambridge 2014.

¹¹⁶ Evert, <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Bewegen>. Ich lasse im Aspekt der Affekte körperlicher Interaktion den Bezug auf eine psychologische Sichtweise, wie sie Lacans Theorie intersubjektiver Differenz bietet, außen vor.

Die Möglichkeit der Distanznahme bei gleichzeitiger Umsetzung in Bewegung bezeichnen deufert&plischke als Zwischenraum und verweisen damit auf das Bild des Strickens: durch das Verknüpfen von Material Leerstellen zwischen dem Material zu schaffen. Dieser Zwischenraum ist in deufert&plischkes Verständnis von Choreografie von zentraler Bedeutung:

Our work and work processes are based on rules, and each work comes with different rules. Each rule is there to open up a space, to mark the distance to another rule, to the situation, to people present, so that a space in-between can come into existence [...]. Everybody is invited to set and perceive the distance between the rules, oneself, others, the material and the situation. This is already choreography to us.¹¹⁷

Choreografie bedeutet für deufert&plischke also die Bewegung durch und die Wahrnehmung von Struktur, sowie das Verhalten zu dieser Struktur. Für Choreografie ist in diesem Sinne keine virtuose tänzerische Leistung erforderlich, wohl aber eine gewisse Bereitschaft, sich auf einen Prozess einzulassen. *Niemandszeit* als Performance ist keine *Ausführung* eines festgelegten Scores, beziehungsweise nur zu einem Teil: Sobald die TeilnehmerInnen den Score vollziehen, performen sie nicht nur, sondern choreografieren in den Zwischenräumen der Struktur auch selbst.

2.3.2 Performative Identität

Die entstehende Choreografie impliziert sowohl Vergnügen als auch das Erfordernis, Entscheidungen zu treffen. Können auf diese Weise Konventionen dessen, was die eigene und was die kollektive Identität sind, hinterfragt werden?¹¹⁸ Im Folgenden werde ich darstellen, dass Partizipierende durch informierte Aufmerksamkeit und deren Affekte erfahren können, dass Identitäten, singuläre und plurale, im Werden und situativ sind.

Rebentisch zeigt in ihrer Bestimmung kritischer Kunst auf, dass in der ästhetischen Erfahrung nicht nur die Reflexion der Bedeutungszuschreibungen im Bezug auf das Objekt möglich wird: Zu sich selbst Distanz einzunehmen,

[...] sich selbst eine Rolle spielen zu sehen, bedeutet mithin, diese nicht als natürliche Gegebenheit, sondern als Produkt einer eigenen subjektiven Hervorbringung zu begreifen. Eine solche Distanzierungsfähigkeit impliziert mit anderen Worten Performanzbewußtsein.¹¹⁹

Die Performanz der BetrachterInnen besteht laut Rebentisch darin, sich im Bezug auf das ästhetische Objekt als hervorbringend zu erfahren. Die Rolle von Performativität in der

¹¹⁷ deufert&plischke, <http://www.deufertandplischke.net/>, von 2014.

¹¹⁸ Es ist mir im Rahmen meiner Magisterarbeit nicht möglich, innerhalb dieses Aspekts und der folgenden Analyse die inhaltliche Dimension der Performances zu betrachten – auch wenn es lohnenswert wäre, die mythologische Auseinandersetzung mit Fragen der Identität in *Dionysos in 69* und *Niemandszeit* zu untersuchen.

¹¹⁹ Rebentisch, 2003, S.69.

Wahrnehmung der eigenen und kollektiven Identität wurde unter anderem von Judith Butler in ihrer dekonstruktivistischen Sicht auf Geschlechtsidentität herausgestellt.¹²⁰ Sie macht klar, dass das Subjekt „performativ hervorgebrachter Effekt einer diskursiven Macht [ist], der durch ein beständiges, nicht intentionales Re-Inszenieren geltender Normen erzeugt wird.“¹²¹ Es gebe kein der Performance von Identität vorgehendes, authentisches Subjekt, im Handeln keine Referenz auf einen echten inneren Wesens-Kern, der expressiv hervorgebracht wird. Die Existenz einer natürlichen Identität sei ein Schein, in dem sich Normen materialisieren – auch im Körperbild. Körper sei demnach keine unbesetzte Materie, sondern Teil einer dynamischen Idee von Körper, Selbst und Identität – dennoch sei der Körper ein gewissermaßen unfertiges Material, das sich nie ganz den Normen fügt.¹²²

Dies könne künstlerisch genutzt und so Authentizitäts-Fiktionen entblößt werden. Philipp Schulte, den ich im Bezug auf Identitätsfragen in Performance-Kunst bereits angeführt habe, weist allerdings darauf hin, dass es sich hierbei trotzdem nur zu einem Teil um intentionale Akte handelt. Vielmehr gelte es in Kunstformen das Einbrechen des Unplanbaren zu ermöglichen. Ein Mittel dazu ist, wie ich im vorangegangenen Kapitel gezeigt habe, die informierte Aufmerksamkeit von miteinander körperlich agierenden PerformerInnen. Performance wird somit als zweideutiger Begriff offenbar: Er verweist sowohl auf die beständige Wiederholung von Norm und die Hervorbringung von Identität, macht aber auch deutlich, dass Identität performt werden *muss*, um als Subjekt überhaupt handeln und hinterfragen zu können und so auf das Unplanbare des eigenen Handelns Bezug zu nehmen. Schulte spricht von einem neuen postsouveränen Subjekt¹²³ als einem, welches „trotzdem handelt: nämlich einerseits trotz der Unmöglichkeit, dem Diskurs zu entkommen und sich nicht nach seinen Vorgaben zu richten, andererseits trotz der Unerreichbarkeit eben jener diskursiven Ideale [...]“.“¹²⁴

¹²⁰ Auch wenn Butler sich hauptsächlich mit der sprachlichen Dimension diskursiver Geschlechteridentität beschäftigt, sind ihre Konzepte auch für das Nachdenken über Körperlichkeit ausschlaggebend.

¹²¹ Schulte, 2011, S.61.

¹²² Vgl. ebd., S.279ff.

¹²³ Dieses Verständnis von Identität korreliert mit Fischer-Lichtes Beobachtung, dass in heutigen Aufführungen die performative Funktion von Handlungen denen einer referentiellen gegenüber überwiegt. Dies verknüpft Fischer-Lichte außerdem mit der Beobachtung, dass solchen performativen Aufführungen offene Körperkonzepte zugrundeliegen: Sie führt aus, dass Wirkungsästhetik auch davon abhängt, ob der Körper als prinzipiell offen und empfindsam für Reize verstanden wird. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie. Präsenz und kultureller Wandel“, Attempto, Tübingen 2000, S.21ff.

¹²⁴ Schulte, 2011, S.417.

Partizipation als Methode aufzuwerten, heißt von solch einem „trotzdem“ auszugehen: Trotz der Widerstände gegen eine bewegende, intensive Aktivierung des Publikums einen Raum zu eröffnen, in dem Begegnungen verdichtet werden. Partizipation als kritische Methode meint nicht die Rückkehr zur authentischen Gemeinschaft, sondern dass gemeinsames Handeln notwendig ist. Durch sie wird nicht festgelegt, wer die Teilnehmenden innerhalb der Performance sein sollen, den Individuen wird aber genügend Struktur geboten, um sich zu zeigen: Strukturen, die nicht vorgeben, sich den gängigen alltäglichen Strukturen von Kommunikation und Vernetzung zu entziehen, sondern diese nutzen, sodass die Teilnehmenden als Experten dieser Strukturen sich zu ihnen verhalten können.

Dionysos in 69, ULM, Tanz aller und Niemandszeit: Analyse Nr.6

Dionysos in 69, ULM, Tanz aller und Niemandszeit Unter den VertreterInnen der historischen Avantgarde war die Auffassung verbreitet, dass man in unmittelbarer körperlicher Erfahrung unverstellt authentisch miteinander kommunizieren könne. In den 1960er Jahren haben KünstlerInnen sich dieser „Utopie des Authentischen“ angeschlossen und gaben dem sinnlichen Erleben Vorrang vor dem gedanklichen.¹²⁵ Dagegen begreifen aktuelle medientheoretische Ansätze den Körper als Medium in dem Sinne, dass er kein neutraler Träger und auch Choreografie als Positionierung von Körpern somit von Kulturtechniken bestimmt ist.¹²⁶ Die Aussagen Schechners zur körperlichen Raumerfahrung können vor dem Hintergrund der historischen Auffassung vom reinen Körpermedium gelesen werden:

I believe there is an actual, living relationship between the spaces of the body and the spaces the body moves through; that human living tissue does not abruptly stop at the skin. Exercises with space are built on the assumption that human beings and space are both alive. The exercises offer means by which people communicate with space and with each other through space; ways of locating centers of energy and boundaries, areas of inter-penetration, exchange, and isolation, 'auras' and lines of energy.¹²⁷

Diese Auffassung von der Kontinuität und Kommunikation von Körperraum und Umraum beschreibt aber auch die Phänomene von Resonanz und informierter Aufmerksamkeit, die ich im vorgehenden Kapitel geschildert habe. Schechner weist somit ebenfalls auf die Wichtigkeit der Probenprozesse für die Aufführung und der in ihnen stattfindenden Partizipation des Publikums hin.

¹²⁵ Vgl. Zeller, Christoph: „Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970“, De Gruyter, Berlin/New York 2010, S.135.

¹²⁶ Vgl. Angerer; Hardt & Weber, 2013, S.17.

¹²⁷ Schechner, http://www.jstor.org/stable/1144353?seq=1#page_scan_tab_contents, S.12.

Die Übungen, die Schechner für seine Performance-Gruppe entwickelt, gleichen denen der Bewegungschöre: Enges Zusammenballen im Zentrum des Raumes und plötzliche Explosion in alle Richtungen sollten die Energien des eigenen Körpers und der Beziehungen zu Anderen im Raum erfahrbar machen. Schechner forderte zudem, das Publikum am gesamten Prozess der Aufführung teilnehmen zu lassen oder zumindest im Hinblick auf eine Analyse der Wirkungsweisen von Performance den Gesamtprozess in den Blick zu nehmen: von Trainings und Workshops über Warm-up, der Vorstellung selbst und schließlich dem Ausklingen und der Nachbereitung.¹²⁸ Dadurch zeigt sich Schechners Interesse für die Konstruktion verschiedener Rollen und Identitäten im Dispositiv des Theaters. Ein Interesse, das er mit Happening-KünstlerInnen teilte, wenn diese es auch des Öfteren radikaler formulierten: „Jeder, der einem Happening begegnet, spielt mit. [...] Es gibt keine ‚Funktion des Zuschauers‘ mehr, auch keine wilden Tiere hinter Gittern, wie im Zoo. Keine Bühne, keine Dichterrolle, keinen Beifall.“¹²⁹

Im Zuge dessen legte Vostell oft zu Beginn seiner Happenings dem Publikum sehr klar und nüchtern dar, was passieren würde oder lud durch Vorträge wie den Bremers in *ULM* dazu ein, über das Format und die Möglichkeiten dessen, was geschehen könnte, nachzudenken.

Vostell war sich der Medialität der Materialien, die er verwendete, bewusst. Fernseher und Zeitungen thematisierten sowohl die technologisierte als auch nicht-neutrale Mittelbarkeit der alltäglichen Umwelt. Inwieweit *ULM* zeigt, dass Vostell auch Körperlichkeit zu dieser Medialisierung hinzurechnete, lässt sich nicht eindeutig festlegen – eine Gleichsetzung von Materialien und Körpern in *décollagierender* Manier lässt dies aber erahnen. Der Glaube an Kunst, die dem Menschen Zugang zu seiner authentischen Kraft verschafft, steht dem Verständnis von exzess-haftem Selbstausdruck näher als einer dekonstruktivistischen Auffassung von performativer Identität. Dem Exzess in Performance und Partizipation stehen zeitgenössische Kunstwerke, auch die hier besprochenen, oft ablehnender gegenüber.

Niemandszeit verspricht keine Suche nach Authentizität des Selbst, keine Erfahrung von ‚wirklichem‘ Selbst und ‚wirklicher‘ Gemeinschaft zu bieten. Die Reflexion des Konzeptes der Partizipation und das Verhalten zum choreografischen Score ermöglichen es den ZuschauerInnen, ein Verständnis von sich als teilnehmenden Subjekten und vom Publikum als Kollektiv zu entwickeln, das sich von solchen idealistischen Versprechungen entschieden absetzt. Partizipation

¹²⁸ Vgl. Schechner, Richard: „Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich“, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg 1990, S.26ff.

¹²⁹ Jean-Jacques Lebel, zitiert durch Vostell und Becker in: Becker & Vostell, 1965, S.12/13.

in *Niemandszeit* ähnelt eher einem Spiel in dem Sinne, dass es dazu einlädt, sich zu den Regeln der Aufführung zu verhalten, ohne dabei vollbringen zu müssen, dass dieses Verhalten ‚echter‘ ist als anderes Verhalten. In der Tanzgeschichte wurde das performende Subjekt lange Zeit als autonomer, in sich abgeschlossener Körper verstanden, der die choreografische Vorschrift inkorporiert hat. In *Niemandszeit* kommen keine festgeschriebenen Subjekte zum Einsatz. Die kontinuierliche Konstruktion von Subjektivität erfolgt auf eine Art und Weise, in der die TeilnehmerInnen sich dieses Vorgangs spielerisch bewusst werden.¹³⁰ Choreografie bedeutet, bezogen auf die altgriechische Wortherkunft, das gemeinsame Schreiben von Tanz: Nicht der Karten, auf denen die Instruktionen stehen, nicht des Texts Deuferts – obwohl ja auch dieser zuvor in einem kollektiven Prozess entstanden ist, sondern der Vollzüge im Raum.

Wie bereits erwähnt hinterfragt deufert&plischkes choreografischer Ansatz von Partizipation somit auch, was ein Körper ist und sein kann – so wie auch Schechners Modell von fließenden Grenzen zwischen Körperraum und umgebendem Raum. Diese performativen Ansätze machen deutlich, dass es eine Fiktion ist, den Körper als gleichbedeutend mit unserem anatomischen Bild von ihm zu denken. Physische Transformationen können solche symbolischen Ordnungen in Bewegung bringen. Die Partizipation an Performance kann in der Kommunikation mit den Anderen, im Einlassen und im Rückzug die Grenzen dessen, was als Körper festgelegt ist, aufzeigen: Wird das Publikum zu einem kollektiven Körper aus vielen Gliedern, den die verschiedenen Positionen im Raum erst erschaffen? Kann der Raum auf nicht-visueller Ebene wachsen, wenn der Platz für Verweigerung und Variation und Nicht-Kontrolle gegeben ist? Wie viele Erzählstränge kann der Körper aufnehmen, aus welchen Narrativen bauen wir ihn? Welche Pluralität an authentischen „Leibern“ tritt in Erscheinung?

Auch in Tanz aller wird ausprobiert, was ein Körper sein kann. Der Satz „Beginnen Sie [gemeinsam] zu gehen – wie ein Körper. Ganz langsam“ versucht zum Beispiel einen kollektiven Körper zu erzeugen. Zu einem anderen Zeitpunkt sollen wir mit pendelartigem Schwingen den Initiationspunkt körperlicher Bewegung und die Erschaffung von Raum untersuchen:

Was ist pendeln? [...] Denken Sie, Sie seien irgendein Etwas, ein Unpersönliches, das von zwei Punkten im Raum vor und hin-und hergesendet wird – jeder treibt sie wieder dem anderen zu. Nicht ich, nicht dieser Leib erlebt den Raum – nicht jener dort – sondern der Raum wird geschaffen durch magische Raumbeziehung aller Wesen.

¹³⁰ Vgl. Zimmermann, in: Müller-Schöll, Schallenberg & Zimmermann, 2012, S.183. Zimmermann folgt in ihrer Kritik des Subjektbegriff derjenigen André Lepeckis, welche sich mit der Butlers trifft.

Die Stimme auf dem Tonband bringt hier also eine historische Übung näher, die auch unserem laienhaften Nachvollzug in der prallen Sonne eine Idee davon gibt, wie gewohnte Sichtweisen umgedacht werden können. Weder in *Tanz aller* noch in *Niemandszeit* ist diese Erfahrung für das Publikum mit authentischer Identitätsfindung verbunden. Choreografie sehen deufert&plischke als Möglichkeit, einfache Dinge zu üben, damit der Eindruck, ein Exzess sei nötig und die Idee einer verlorenen Authentizität gar nicht aufkommen müssen.

3. Zusammenfassung: Problematisierung und Potenzial

In diesem Kapitel habe ich verschiedene Aspekte beleuchtet, die mit der Methode Partizipation des Publikums in choreografischer Performance-Kunst einhergehen. Ich habe herausgestellt, dass die Methode und die Idee der Partizipation innerhalb von Kunst zum einen der Problematisierung auf gesellschaftspolitischer Ebene bedürfen, da ihnen Konzepte von Gemeinschaft und Gesellschaft, sozialer Begegnung und Kommunikation inhärent sind. Zum anderen habe ich in meiner Betrachtung auf ästhetisch performativer Ebene gezeigt, dass Wahrnehmungsweisen von Rollen, Körpern und Handlungen sowie die Beurteilungen dieser Wahrnehmungsweisen hinterfragungswürdig sind. Partizipation als Methode innerhalb performativer Kunst gibt somit verdichtend zu erkennen, dass Fragen der Gesellschaft mit denen der Ästhetik verwunden sind – wodurch sich nicht nur die Problematisierung dieser künstlerischen Strategie anbietet, sondern auch nach ihrem Potenzial gefragt werden kann. Dies habe ich anhand des choreografisch performativen Blicks auf Kollektivität und Partizipation durchgeführt.

Von der Einführung in historische Positionen kommend habe ich die Idee, dass Partizipation ein intensives sinnliches und soziales Erlebnis generieren kann, mit Debords und Žižeks sowie Eiermanns Standpunkten weitergeführt. Alle drei verbinden ästhetische Forderungen mit politischen, die Gesellschaft betreffenden, in dem sie die ästhetischen Forderungen aus einer politischen Zeitdiagnose ableiten. Während Debord am sozialen Band durch Teilnahme aktivierter Individuen gegen die dem kapitalistischen Spektakel innewohnende Passivität anarbeitete, sehen Žižek und Eiermann diese Kritikmöglichkeit vom Spektakel inkorporiert. Es muss gefragt werden, welcher Begriff von Gemeinschaft der Verschränkung von künstlerischen mit sozialen Ansprüchen zugrunde liegt. Gemeinschaft und Partizipation zeigen sich dabei als ambivalente Termini, weil sie sowohl mit Rückkehr zum vor-gesellschaftlichen authentischen Zustand, dem Festhalten an sozialen Traditionsformen auf der einen und Massenmanipulation, Scheinautonomie und zwanghafter Identifizierung auf der anderen Seite verknüpft werden. Ich habe deutlich gemacht,

dass Gemeinschaft in dekonstruktivistischer Manier als etwas situatives, im Werden begriffenes verstanden werden kann, das keine Ursprünglichkeit und kein geschlossenes harmonisches Ganzes repräsentiert, sondern von Differenzen geprägt ist – und habe diese Denkweise mit van Eikels und Bojana Kunst auf künstlerische Verfahren der Kollektivität und Partizipation übertragen. Meiner Grundfrage folgend, ob Partizipation eine kritische Kunstpraxis hervorbringen kann, habe ich Kollektivität als zerstreut betrachtet. Ich habe Partizipation als eine Methode, die Kompetenzen des Publikums erkennt und Performance-Kunst als diese unterstützende, unaufgeregte Tätigkeit bestimmt. Ich habe sodann die Frage gestellt, wie Partizipation als explizite körperliche Aktivität diese Bestimmung erfüllen kann – da der sich bewegende, im weiteren Sinne tanzende Körper wiederum, ähnlich des Verständnisses von Gemeinschaft, eine ambivalente Stellung inne hat. Er kann sowohl als negatives Sinnbild des flexiblen moderne Menschen verstanden werden als auch der Vorstellung eines vermeintlich genuin authentischen, körperlichen Ausdrucks Vorschub leisten. ChoreografInnen partizipatorischer Kunst laufen einmal mehr Gefahr, eine ausbeuterische Arbeitsverteilung zu betreiben, in dem sie einen Score ausführen lassen. Mit Rancière habe ich gegen die festgeschriebene Dichotomie von Aktivität und Passivität und für eine Neuaufteilung des Sinnlichen durch konfrontierende, nicht-konsensuelle kritische Kunst plädiert. Das performative Verständnis von Identität sowie der choreografische Blick auf die Begegnungen des anderen und des eigenen Körpers im Raum haben gezeigt, dass aktiv körperliche Partizipation solch eine Neuaufteilung vornehmen kann und dabei nicht zwischen intensiver Involvierung und reflexiver Distanzierung steht, sondern beides verbindet. Die Bedeutung von Proben und kinästhetischen Techniken zeigen, dass Partizipation körperliche, sinnliche und soziale Aktivierung im Dispositiv performativer Aufführungen hinterfragen kann. Explizite Partizipation kann das herbeiführen, weil sie sowohl die überblickende Orientierung und das umfassende Verstehen der Situation verhindert, als auch die totale Versenkung in sie – weil sie Irritation als auch Widerstände und produktive Verunsicherung stiftet.

Diese Befunde habe ich in den Analysen der Performances aufgezeigt, aber auch, dass sich in der Verwendung des mit Bewertungen und Konnotationen überladenen Konzeptes der Partizipation Schwierigkeiten ergeben. Was also sind die Ergebnisse meiner Analyse der Funktionen der Methode Partizipation?

IV ERGEBNISSE UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Ich werde abschließend die Resultate meiner Analyse der künstlerisch praktischen Beispiele herausstellen: Ich habe Partizipation als Methode explizierter Positionierung im Raum enger gefasst, dennoch ihre je konkrete Definition nicht vorausgesetzt. Ich werde nun zusammenfassend darstellen, welche Form sie im jeweiligen Werk an- und welche Funktion sie in der Gesamtchoreografie einnimmt. Ob die jeweilige Funktion von Partizipation einer kritischen Kunstpraxis zuträglich ist, werde ich anhand meiner gestellten Kriterien und vordergründig an *Niemandszeit* klären. Wie schon in der Einführung angemerkt, ist dies nicht nur anhand des Grades zu untersuchen, in dem Partizipierende autonom Entscheidungen treffen können: ich berücksichtige zudem performativ entstehende Affekte. Außerdem greife ich van Eikels Frage auf: Was soll mit Partizipation erreicht werden? Was wollen die KünstlerInnen von den Partizipierenden „nehmen“? Oftmals, so berichtet van Eikels von Gesprächen mit KünstlerInnen, wollten diese schlichtweg, „dass die Menschen partizipieren. Sie wollten die Relevanz, die Legitimität, die Anreicherung. Mehr oder anderes wollten sie nicht – und eben damit, dass sie sonst nichts wollten, verlangten sie zu viel“.¹

Welche Aussagen, über die spezifischen Performance-Analysen hinausgehend, lassen meine Ergebnisse über Partizipation des Publikums in choreografischer Performance-Kunst zu? Sind der Begriff und das Konzept Partizipation sinnvoll, um kritische Kunstpraxis und nicht-identitäre Gemeinschaft, nicht-projektive Zeitlichkeit und die Selbstbestimmung kollektiven sozialen Handelns *ästhetisch* zu verhandeln? Diesen Fragen werde ich mich im kritischen Ausblick widmen.

1. Ergebnisse: Funktion der Methode Partizipation

Als was ist die Methode Partizipation des Publikums jeweils aufzufassen und welches ist jeweils ihre Funktion? Ich habe die drei Performances, mit Seitenblicken zu weiteren historischen Beispielen, unter dem Gesichtspunkt der Methode Partizipation analysiert. In der Betrachtung der Ergebnisse stoße ich an Definitionsschwierigkeiten: Wenn KünstlerInnen primär die Teilnahme an einer sozialen Situation intendieren, handelt es sich dann nicht vielmehr um Interaktion? Wenn die KünstlerInnen nicht und auch sonst keine PerformerInnen anwesend sind, sondern das Ausführen von Vorgaben – der Vollzug der Performance also – den Teilnehmenden selbst überlassen ist, muss man dann nicht von Produktion anstatt von Partizipation sprechen? Diese Frage stellt sich vor allem

¹ Van Eikels, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2015/07/02/kunst-partizipiert-funf-theoretische-anregungen-fur-die-praxis/>.

bei *Tanz aller*, da LIGNA sich mit der Struktur ihres Stückes auf Brechts Theorie beziehen, in welcher Rezipierende zu ProduzentInnen werden sollen. Ich habe Partizipation in dieser Magisterarbeit jedoch als Überbegriff für Methoden gewählt, die die explizite Teilnahme eines Publikums an der Performance bezwecken. Ob nun Interaktion das Ziel ist oder nicht und in welchem Grad das Publikum tatsächlich produziert, stelle ich an dem heraus, was die Weise und was die Funktion der Partizipation jeweils kennzeichnet.

IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM: 1.1 Ergebnisse

NIMMIMNIMIMHRUMIMMIMNIMIMHRUMIMMIM In Wolf Vostells Happening *ULM* bedeutete *UNDIMIMHRUMIMMIMNIMIMHRUMIMMIMNIMIMH* Partizipation die Bereitschaft, die Performance als *HRUMIMMIMNIMIMHRUMIMMIMNIMIMHRUMIMU* Anlass für eine körperlich aktive, materielle und *MIMNIMIMHRUMIMMIMNIMIMHRUMIMMIMNU* entscheidungsfreudige Auseinandersetzung zu nehmen – die Teilnahme an einer ästhetischen *MIMHRUMIMMIMNIMIMHRUMIMMIMNIMIMHRUM* Erfahrung. Diese Teilnahme manifestierte sich im performativen Vollzug der Instruktionen. Mit der Bezeichnung performativer Vollzug will ich darauf hinaus, dass es sich nicht um die reine Ausführung der Anweisungen handelte, sondern um den variierenden, nicht zu kontrollierenden und eigensinnigen Umgang mit den Vorgaben. Dabei ging es aber weniger um die unmittelbare Agitation des Publikums, als vielmehr darum, ihm einen Zugang zu sinnlich wirksamen Rezeptionsweisen zu ermöglichen. In dieser stellten die Instruktionen die Initiationspunkte dar, und so – wenn auch keinesfalls willkürlich in den Bildern der spezifischen Handlungen und Gesten, die sie zeichneten – wesentlich Anreize, sich *überhaupt* einzulassen.

Solch eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen war die Funktion der Methode Partizipation: Sie sollte nicht nur durch provozierende Aktionen zu emotional aufgeladenen, gemeinschaftlich produzierten Zuständen führen. Partizipation evozierte, im Sinne Rebentischs, Irritation – und das aufgrund der Gleichzeitigkeit von körperlich wahrnehmender Erfahrung im Raum und der Reflexion über diese Erfahrung. Die so entstehende sinnliche, soziale Situation war der situationistischen Situation ähnlich. Partizipation in *ULM* glich auch deshalb den Ideen Debords, weil sie zu einer authentischeren und lebendigeren Rezeptionsweise führen sollte, als es das medialisierte Konsumverhalten der westlichen Nachkriegsgesellschaft vermochte. Allerdings scheiterte die Intention Vostells teilweise, Performance – und Kunst im Allgemeinen – durch die Methode Partizipation des Publikums zu einer „Spielwiese“ zu machen. Den Eindrücken der TeilnehmerInnen und meinen problematisierenden Reflexionen zufolge lag dies daran, Raum für Absurdität und A-Logik der Handlungen mit dem Anspruch an Authentizität zu verknüpfen. Zwar

wendete Vostell Partizipation an, um mehr als bloße Partizipation zu erreichen – wie ich es mit van Eikels fordere. Dieser über die bloße Partizipation hinausgehende Anspruch, eine neue Wahrnehmung der Welt zu erschaffen, war aber schwer umzusetzen, da das Spielen mit den gängigen Rezeptionsmodi und Erwartungen an Kunst nicht nur ein widersprechendes, sondern ein *echtes* Spiel sein sollte. Dennoch möchte ich, was ich durch die historische Distanz nicht nachprüfen kann, in Betracht ziehen, dass die theoretischen Ansprüche Vostells vom tatsächlichen Vollzug des Happenings *ULM* unterschieden werden müssen: Im Fokus auf den produktiven und rezeptiven Umgang mit Materialität wurden auch die Partizipierenden selbst zum Material.² Dies mag fremdbestimmend und sogar entfremdend klingen. Mit einem choreografischen Blick auf die Funktion der Methode Partizipation im Gesamtgefüge der Performance erlaubt der Fokus es mir aber, zu vermuten: Durch diesen Fokus war eine Erfahrung von Körperlichkeit, Identität und Position im Raum möglich, die spielerischer, mehr „at ease“ geschehen konnte, als in Performances, welchen es an der inhaltlichen Thematisierung von Selbstbestimmung und Gemeinschaft der Anwesenden gelegen ist.³

Tanz aller – Ein Bewegungschor: 1.2 Ergebnisse

Um welche Art von Partizipation handelt es sich bei den Aktionen des Publikums in LIGNAs *Tanz aller*? Strukturell zeigt sich, mehr als in den anderen analysierten Beispielen, dass es sich um die Ausführung eines Scores handelt, ohne die die Performance gar nicht existieren würde. Die Anweisungen zu Bewegungen werden durch die TeilnehmerInnen variiert, weil sie uneindeutig sind – nicht, weil die Atmosphäre während der Performance zum spielerischen Umgang mit ihnen einlädt. Partizipation begreife ich in *Tanz aller* so als Ausführen, *Teilhabe* vielmehr als *Teilnehmen* und auch nicht, wie von LIGNA intendiert, als Produktion im Sinne Brechts. Produktion ist die Funktion der Methode Partizipation hier dadurch, dass sie die Performance überhaupt zustande bringt, aber nicht in dem Sinne, Unkontrolliertheit und Irritation Raum zu geben – jedenfalls nicht in einem höheren Maße, als Flüchtigkeit und Unkontrolliertheit Merkmale jeder Performance sind.⁴

² Vgl. Lange, 2002, S.127.

³ Wie in Schechners *Commune* und in *Tanz aller* und auch in anderen Performance, wie u.a. *24h DURCHEINANDER* von deufert&plischke und *Together Forever* von Jeremy Wade & Friends.

⁴ Lepecki, 2012, S.15f.

Wir, das Publikum, werden durch die vermittelten Inhalte zur Reflexion darüber angehalten, was Macht bedeutet – in der Geschichte, für uns persönlich, für uns als Kollektiv in diesem Moment und im Bezug auf die Rolle der Stimme: Im Bewegungsschor gäbe es einen Führer, dennoch sei es darum gegangen, „durch die Entfaltung des Bewegungssinn jedes Einzelnen eine neue Handlungsfähigkeit der Masse“ herzustellen: „Wie kann man sich in der Masse organisieren – ohne sich autoritär zu formieren?“ Partizipation hat in *Tanz aller* also auch die Funktion, die politisch gewaltsamen Aspekte der Notwendigkeit von Gemeinschaftsbildung und Gruppenverhalten zu thematisieren. Diese Aspekte werden für das Publikum durchaus in unangenehmen, widersprüchlichen Situationen erfahrbar. LIGNA erblicken, in der Tradition Brechts Lehrstücke, in solchem Durchspielen von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen eine mögliche Aktualisierung des Bewegungsschors.⁵ Die unangenehme Konfrontation mit solchen Fragen wird aber nie so deutlich spürbar, dass sich das Publikum als Ganzes tatsächlich verweigern und die Umsetzung des Scores stoppen würde. Mein Eindruck bleibt bestehen, dass es sich bei *Tanz aller* vordergründig um Vermittlung von Information und bei der Funktion der Partizipation um ein distanziertes Ausprobieren dieser Information handelt.

Gerade diese Distanz eröffnet die Möglichkeit, eine erforschende Position gegenüber den eigenen Gesten einzunehmen und Bewusstsein für die eigene Wahrnehmung, für die MittänzerInnen und für den öffentlichen Raum Römerberg zu gewinnen. Diese Distanz der Beobachtungsfunktion, der Zuschauerschaft, kann und soll durch die Performance des Publikums nicht herausgenommen werden.⁶ Gerade der gestische Umgang miteinander zeigt, so sagen es auch LIGNA, dass schon das Tun alleine einen Effekt hat, dessen Ästhetik und Wirkung man reflektieren kann, um so die Distanz zum eigenen Schauspielen zu ermöglichen.⁷ „Tanz aller Verhältnisse“ weist auf diese Verschränkung von mentaler und gestischer Reflexion hin, auf Choreografie als Bewegung, Positionierung und Konstellation räumlicher *und* sozialer Faktoren – sowohl in der Geschichte der Bewegungsschöre, als auch in der aktuellen Situation.

[...] und so kann ich Sie nur einladen, meiner Stimme zu folgen, – Beugen Sie sich nach vorne – um die Frage praktisch zu erkunden, – Lockern Sie den Abstand untereinander – wie die Masse handeln kann – Gehen Sie in die Knie – im Tanz aller – Springen Sie in die Höhe! – Im Tanz aller Verhältnisse.

Im Gesamtgefüge der Performance ist die Funktion der Methode Partizipation nicht der tatsächlich politische Akt im öffentlichen Raum. Zum einen dient Partizipation dem teilnehmenden

⁵ Tanzfonds Erbe, <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2012/tanz-aller-ein-bewegungsschor/>, ca. Minute 14.

⁶ „Thus, spectatorship is always part of the deal unless theatre stops being theatre and become therapy, pedagogy, social practice, or political activism.“, in: Gerald, unveröffentlichter Vortrag vom 2.9.2015. LIGNA sagen außerdem, dass die Teilnehmenden sich gegenseitig beobachten und so jeder ein Publikum für der anderen wird. Vgl. Noeth im Interview mit LIGNA, 2011, S.62.

⁷ Vgl. ebd., S.67.

Zustandebringen des Scores und zum anderen der Selbstreflexion über Bewegung im öffentlichen Raum. Die Reflexion zeigt, dass trotz verschiedener Auffassungen der einzelnen TeilnehmerInnen darüber, wie partizipiert werden soll und was der Raum für jedeN Einzelnen in dem Moment an Erfahrung bereit hält, kollektive Organisation stattfindet. Darüber hinausgehend werden jedoch keine gesellschaftlichen Machtmechanismen und Massenpotenziale durchgespielt: Weder testen die Partizipierenden die Spannbreite ihrer Handlungsmöglichkeiten aus, noch wirken starke Affekte in den Begegnungen.

***Niemandszeit* im Vergleich: 1.3 Ergebnisse**

Niemandszeit Auch in deufert&plischkes *Niemandszeit* bedeutet Partizipation das Ausführen von Instruktionen. Im Unterschied zu LIGNAs *Tanz aller* funktionieren die Instruktionen als Einladungen, mit Regeln spielerisch umzugehen und sie als Orientierung zu nutzen, anstatt als Vorschriften zu lesen. Im Unterschied zu Vostells Intention wiederum sind die Instruktionen nicht zuallererst Anlässe zur Teilnahme an einer sinnlich lebendigen Situation, sondern formale Aufforderungen, ein Kunstwerk als Choreografie gemeinsam zu schreiben. Der Entstehungsprozess der Performance wird vom Publikum durch das gemeinsame Zeitverbringen und Bewegen in Zeit und Raum mitgetragen, und Zeit und Raum werden so zugleich erst erschaffen. Im gelesenen Text wird diese soziale Dimension inhaltlich thematisiert und ist also auch in *Niemandszeit* sehr präsent. Dabei geht es um Normen, sexuelle und soziale Persionen und die Macht von Erzählungen:

„have you ever considered peeing as a means for transgressing
your personal borders
have you ever considered peeing as a symbol of compassion
have you ever considered peeing as resistance
you are kindly asked to think about it“⁸

Die Instruktionen in *Niemandszeit* veranlassen Reflexion: Partizipation erhält die Funktion, sich zur Idee der Partizipation selbst zu verhalten. Im Gesamtgefüge der Performance kann explizite Partizipation Erfahrungen ermöglichen, die den Überzeugungen und Erwartungen darüber, was es heißt, eine Performance zu machen, widersprechen. Sie dient deufert&plischkes Anspruch, das Format Aufführung zu hinterfragen. Trotzdem geht es, erneut im Sinne van Eikels, nicht *nur* um Partizipation. Was im Zusammenspiel der verschiedenen Kompositions- und Erzählstränge entsteht,

⁸ Vielen Dank an deufert&plischke für die Bereitstellung des Textes in schriftlicher Form. Die lyrische Form des Zitates wurde aus diesem übernommen.

ist eine Choreografie, die nur zu einem Teil aus der des Publikums geformt wird. Die Atmosphäre mag zwar, auch durch das kollektive Erarbeiten des Textes und des Solos, möglichst einladend gestaltet sein. Dennoch und gerade durch Text und Solo entsteht ein Stück, das neben der Einladung zur Partizipation weitere Erzählstränge und Choreografien beinhaltet.

Alle drei Performances sind von einer positiven Einstellung gegenüber der Methode Partizipation des Publikums geprägt. LIGNA thematisieren die mögliche Skepsis gegenüber Teilnahme und Gemeinschaftsdynamik inhaltlich. deufert&plischkes Umgang mit Partizipation fällt durch den betont einladenden Gestus auf, der dennoch keinen interpretativen Überblick bietet, sodass auch hier die widersprüchlichen Aspekte von Partizipation berücksichtigt werden. Wie weit geht diese Berücksichtigung, die Reflexion der mit künstlerischer Partizipation einhergehenden Vorstellungen, die Reflexion der gängigen Aufteilung des Sinnlichen? Die Ergebnisse zeigen, dass Partizipation vor allem in *ULM* eine spielerisch-komplexe, kritische Funktion inne hatte. Wahrnehmen, Handeln und Reflexion des Geschehens wurden durch die Struktur, Dauer und der körperlich sinnlichen Wirksamkeit des Happenings zur spannungsgeladenen Erfahrung. Dagegen scheinen LIGNA und deufert&plischke in ihren Performances zwar kritisch demgegenüber zu sein, Partizipation mit Aktivierung und Authentizität kurzzuschließen. Die Performances wirken, trotz der kritischen Haltung der KünstlerInnen, aber weniger irritierend als zaghaft und enttäuschend. Inwieweit ist Partizipation in *Niemandszeit* also eine Methode, die eine kritische Kunstpraxis befördert?

1.4 *Niemandszeit*: Die Methode Partizipation als kritische Kunstpraxis?

An diesem Punkt möchte ich an die Frage anknüpfen, ob und, wenn ja, welche Art von Enttäuschung in *Niemandszeit* präsent wird.⁹ Malzacher beschreibt Enttäuschung als Eingreifen in gängige Implikationen von und als Aufbrechen eines Argumentationsvorganges innerhalb von künstlerischen Partizipationskonzepten, wie er auch in dieser Magisterarbeit vor allem in historischen Betrachtungen immer wieder aufgetaucht ist: Verringerung von Distanz erzeugt größere Intensität und das eine soziale, lebendige Situation. Was, wenn die Verringerung von Distanz dies nicht vermag und somit enttäuscht, dadurch aber die gewohnten Ideen von Gemeinschaft, Intensität und Partizipation innerhalb von Kunst hinterfragt? Denn, ich wiederhole das Zitat, „gerade in der Durchbrechung der gewohnten Distanz spielt sich jene Enttäuschung ab,

⁹ Diese Frage habe ich in Analyse Nr.2: *Niemandszeit* aufgeworfen.

die vielleicht das eigentliche Risiko (und auch die Chance) vieler aktueller Projekte“¹⁰ ist. Ich folgere aus meinen ausgeführten Problematisierungen der Methode Partizipation und der Vorstellung von Gemeinschaft, dass Enttäuschung eine Möglichkeit ist, Partizipation als kritische Methode zu betreiben.

Das unaufgeregte Miteinander in *Niemandszeit* entspricht nur zum Teil solch einer Auffassung von Partizipation. Um Enttäuschung und die tatsächliche Infragestellung dessen, was im Moment der Aufführung entsteht, zu ermöglichen, müsste eine größere Verletzlichkeit des Konzeptes gegeben sein. Dass die ChoreografInnen, sowohl die KünstlerInnen als auch das Publikum, einander nicht immer verstehen, was zu meinem anfänglichen Ärger und meiner Überforderung geführt hat, bedeutet kein Scheitern der Performance. Ich bezweifle, dass ein Scheitern überhaupt möglich wäre. Wie viel Platz hat das Ungeplante, das Bojana Kunst fordert, letztlich im Konzept und während des Vollzugs der Gesam choreografie? Enttäuschung würde die Reflexion von Intensität und Harmonie als Prämissen von Gemeinschaft zu Folge haben. Wie ist in *Niemandszeit* berücksichtigt, dass die aktive Teilnahme der ZuschauerInnen nicht mehr ohne Weiteres als Kampf gegen die bürgerlich passiven Konventionen des Theaters, nicht mehr selbstverständlich als Rettung der Bühnenkunst gesehen werden kann, sondern als der Verweis auf solch eine Idee? Eine Idee, die problematische Prämissen einer Aufteilung des Sinnlichen impliziert und den gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand droht außer Acht zu lassen? Ich habe bereits auf das historische Wissen der Teilnehmenden hingewiesen, die sich nicht nur zu den Instruktionen, sondern auch zur Idee von Partizipation verhalten. Durch die explizite Partizipation ist ein reflektierendes *und* physisches Verhalten zu den Vorgaben möglich. In der Choreografie der zerstreuten, partizipativen Aktionen des Publikums wird hinterfragt, was die eigene und was gemeinsame Identität sein kann. *Niemandszeit* verdeutlicht also, dass Partizipation als kritische Methode angewendet werden kann – trotzdem wird dieses Potenzial meiner Meinung nach nicht ganz ausgeschöpft. Denn die Enttäuschung der Implikationen von Partizipation würde dann entstehen können, wenn Partizipation im Gesamtgefüge der Choreografie die *potenzielle* Funktion inne hätte, das Endresultat, das entstehende Stück, das gemeinsame Schreiben und Zeitverbringen, zum Scheitern zu bringen – da sie so viel Unplanbares einbrechen lässt. Die Möglichkeit des Scheiterns würde aufzeigen, dass gemeinsame, nahe Interaktion nicht selbstverständlich zu einem gelingenden schönen Ereignis führt. Das Verhalten zur Idee der Partizipation kann in *Niemandszeit* aber schon deshalb wenig ungeplante Konsequenzen haben, da der Kreis der Teilnehmenden nicht besonders risikoreich angelegt ist. Partizipation müsste, wenn die Ansprüche an sie befragt werden

¹⁰ Malzacher, in: Deck & Sieburg, 2008, S.90.

sollen, entweder die Gesamtchoreografie zum Schwanken bringen, oder den Partizipierenden müsste die Unmöglichkeit dessen – das Scheitern der Methode Partizipation *selbst* – gewahr werden. Das Scheitern der Methode Partizipation wird aber von deufert&plischkes positivem, manifestartigen Anspruch an die Performance übertönt: Die Partizipation des Publikums soll das Theater in der Stadt ‚wieder‘ zum Ort gemeinsamen Erlebens und Handelns und als Neues Episches Theater die Begegnung miteinander zur politischen Frage danach machen, wie Zeit miteinander zu verbringen ist.

2. Kritischer Ausblick

Partizipation entweder selbst als schwache Methode oder Partizipation als Strategie herauszustellen, die die Schwäche gemeinschaftlicher Dringlichkeit und politisch direkter Wirksamkeit innerhalb von Kunst offenlegt, sind Möglichkeiten, diese Methode vor affirmativen oder skeptischen Bewertungen zu retten. Oder ist Partizipation auch dann als Begriff und Konzept zu überladen mit Konnotationen und zu sehr angefüllt mit Implikationen? In vielen Performances weist die fehlende Enttäuschungsmöglichkeit der Partizipierenden durch Partizipation darauf hin, dass sie – nachwievor – dazu dient, sich innerhalb von Aufführungen gegen passive Nicht-Involvierung und so für sozial und ethische Korrektheit einzusetzen – anstatt dazu, sich zu deren Widersprüchlichkeiten zu verhalten und so das Potenzial kritischer Kunst zu nutzen. Bis zu einem gewissen Grad ist das auch für *Niemandszeit* der Fall. Im Zuge der Funktionalisierung¹¹ der künstlerischen Methode Partizipation kann die Auseinandersetzung mit Kollektivität und Produktivität des Publikums zu einem ‚Muss‘ werden. Partizipation wird dann zu einem kritischen Dekor, denn „socially collaborative practices are all perceived to be equally important artistic gestures of resistance; there can be no failed...“.¹²

2.1 Potenzial des choreografischen Verständnisses der Methode Partizipation

Kann im performativen Vollzug eine produktive Verunsicherung so stattfinden, dass das partizipative Geschehen von der überfrachteten Idee der Partizipation gelöst wird und diese damit wieder fruchtbar werden kann? Ich habe diese Frage in der Zusammenfassung im Kapitel III bereits

¹¹ Der historische Rückblick auf die Entstehung des Formats Performance-Kunst zeigt über dies außerdem, dass auch Performance heute ein funktionalisierter Begriff und trotz marktkritischen Zuschreibungen, die das Format immer wieder erhält, ein ökonomisch und Kanon-schaffendes Werkzeug geworden ist. Vgl. u.a. Klein & Sting, 2005, S.16 und Wohlfarth, Tom: „Nie wieder arbeiten?“, der Freitag. Kultur, 26.07.2015, <https://www.freitag.de/autoren/tom-wohlfarth/nie-wieder-arbeiten>, letzter Aufruf: 27.11.15.

¹² Bishop, 2012, S.9.

bejaht. Denn bei allen drei analysierten Performances können durch den choreografischen Blick nicht nur die strukturellen Abläufe der Partizipation oder das Gelingen und Scheitern des partizipativen Endresultates fokussiert werden. Der choreografische Ansatz zeigt, was in den kurzen Momenten des Umgangs miteinander geschieht und macht verständlich, dass explizite Partizipation zu räumlichen Situationen führen kann, in denen trotz der immer anwesenden Ansprüche und Erwartungen an Partizipation erst einmal erfahren, erprobt, verunsichert wird. Partizipation wird somit als Methode für schwache Effekte¹³ kenntlich: Die simple Funktion von Partizipation, die Begegnung mit Anderen im Raum zu ermöglichen und über diese konkrete Erfahrung ein Bewusstsein für die eigene Position zu erlangen, mag im Gegensatz zur Erschaffung einer Gemeinschaft, einer authentischen Lebendigkeit und eines sozialen Bandes gegen kapitalistische Entfremdung schwach wirken. Genauso wenig, wie gemeinschaftliche Partizipation zu einem unhinterfragten Muss werden sollte, ist auch Schwäche als Rückschluss auf Unschuld und Gutmenschentum zu verdrehen – ich meine Partizipation als Methode schwacher Effekte nicht so, dass sie sich um die mühevollen Auseinandersetzung mit Macht, Position und Involvierung drückt.¹⁴ Das ist aus meiner Argumentation gegen Partizipation als harmonischem, konsensuellem Ereignis hervorgegangen. In Begegnung und Interaktion erfahren die Partizipierenden den Raum sowie ihre partizipierenden Körper als sozial bewegt und performativ. Und somit ist die Voraussetzung erfüllt, die ich mit Rebentisch für kritische Kunstpraxis bestimmt habe: Partizipation kann dazu beitragen, im Gesamtgefüge der Choreographie einen Verhandlungsraum zwischen Vorschrift und Ausführung zu eröffnen. In diesem begreifen sich die Partizipierenden weder außerhalb der Performance, noch als von ihr eingenommen und machtlos.

Rebentisch beschreibt den kritischen Raum als einen, in dem kein Nebeneinander von Körpern stattfindet, sondern in dem Körper und mit ihnen Affekte erscheinen.¹⁵ Ich wende mich gegen die Beurteilung von Partizipation in künstlerischen Performances, die sich bloß am Maß der Selbstbestimmung über die organisierende Struktur festmacht, indem ich diesen Affekten und der Körperlichkeit von physischen Begegnungen Rechnung zu tragen ersuche. Ich spreche mich somit gegen Kleins Einteilung von partizipativen Performanceprojekten aus, oder vielmehr gegen die Wertung, die mit ihrer Einteilung einher geht: Performances, in denen das Publikum selbst die

¹³ Siehe hierzu van Eikels, der sich „gegen Vorstellungen eines vagen, aber enormen Potentials von Kunst und für ein Bemerkens konkreter, wirklicher, schwacher Effekte“ ausspricht, in: Van Eikels, 2013, S.20.

¹⁴ Robert Pfaller konstatiert, dass im Konzept des Scheiterns von Kunst die Schwächeren als die Besseren, da Unschuldigen dastehen. Eine Rettung durch Enttäuschung geschieht aber nicht dadurch, dass der Begriff Partizipation zu einem unschuldigen Begriff wird. Markus Miessen geht in *Albtraum Partizipation* gegen die Unschuld des Begriffes an. Vgl. Pfaller, 2009, S.23ff und Miessen, Markus: „Albtraum Partizipation“, Merve, Berlin 2012.

¹⁵ Vgl. Rebentisch, Juliane: „Bringing Time into Space“, in: Hirsch, Nikolaus & Miessen, Markus: „What Is Critical Spatial Practice?“, Sternberg Press, Berlin 2012.

choreografische Struktur mit formt, sind nicht die künstlerisch vielversprechendsten, nur weil sie politisch am korrektesten zu sein scheinen. Involviertheit hängt von Weisen des performativen Vollzuges ab, vom Prozess des Regeln-findens. Die Funktion von Partizipation und was Partizipation jeweils sein kann, ist von mehr Faktoren bestimmt, als vom administrativen Verhältnis von AnleiterInnen, Struktur, Ausführung und Ausführenden.¹⁶ Partizipation erhält die performative Funktion, das Verhältnis des Vollzugs von Partizipation und der Reflexion der Prinzipien von Partizipation als widersprechend zu erfahren.

Ich habe mithilfe kritischer Positionen aus Theorie und Praxis gezeigt, dass das Ästhetische der Künste und das Gesellschaftliche miteinander verquickt sind und in meiner Argumentation Analogien zwischen der Differenztheorie in der Gemeinschaft und der Theorie ästhetischer Differenz in der Kunst eröffnet. Kunst weist über sich hinaus auf das Gesellschaftliche. Beide Male soll dem unplanbaren Unbekannten im Hinblick auf die entstehenden Konflikte und verunsicherten Positionen Raum gegeben werden. Eine Bewertung der Methode Partizipation kann sie dann weder als Allheilmittel noch als grundlegend verdächtig abstempeln. Sondern sie muss dem Rechnung tragen, dass die aktive choreografische Positionierung im Raum etwas verändert, dass physisches Einlassen anders ist – nicht besser, sondern dass es sich von rein sprachlicher oder sitzend beobachtender Positionierung unterscheidet.¹⁷

Mit der Betrachtung von Affekten in der Analyse von Partizipation argumentiere ich nicht für die erneute Ritualisierung im Sinne Schechners und auch nicht für expressive, natürliche und authentische Kommunikation. Genauso wenig dienen Affekte in Partizipation prinzipiell dazu, ein geschlossenes Ganzes – als Gemeinschaft, Begriff von Identität oder einer ästhetisch lebendigen Situation – zu erschaffen. Die Methode Partizipation kann in ihrer Schwäche das Fragmentarische und Performative von Körpern und Entitäten zutage fördern. Alle drei analysierten Performances zeigen das Potenzial des Fragmentarischen methodisch und thematisieren es inhaltlich: im décollagierenden Prinzip Vostells, in der rituellen Zerstückelung Dionysos, in den Kollektivkörpern des Bewegungschors und des Teil-nehmens an gemeinsamer Zeit und in collagierten Textstücken. Partizipation mit van Eikels und Bojana Kunst als Methode zu werten, die unaufgereggt und zerstreut

¹⁶ So wie Nancy Gemeinschaft nicht rein administrativ sondern den Prozess der Gemeinschaftsfindung als situativ verstanden wissen will, siehe Kapitel oben.

¹⁷ Dies beinhaltet die Herausforderung für die Tanzwissenschaft, wie Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein es herausstellen, „Mikro und Makroebenen miteinander in Beziehung zu setzen, d.h., entsprechend der jeweiligen Wissenschaftsperspektive: Ein Verhältnis herzustellen zwischen Bewegungstext und Kontext, Bewegung und sozialem und kulturellem Sinn, tänzerischer Ausführung und tänzerischer Grammatik, Bewegung und Motiv, tänzerischem Stil und gesellschaftlichem Kontext.“, in: Brandstetter & Klein, 2007, S.13.

ist, bedeutet nicht, die Produktivität von Partizipation als relativistischen Leerlauf zu verstehen und das entstehende Kollektiv als intentionslose und handlungsunfähige Menge zu begreifen. Die Methode kann sowohl der Überladung als auch der Wirkungslosigkeit entgehen, indem KünstlerInnen beachten, dass Partizipation die selbstbezügliche Funktion hat, Partizipation zu erzeugen, aber auch über sich hinausgehend etwas zu erschaffen.

Im Zuge solch einer Aufwertung von Partizipation als Methode schwacher Effekte stellt sich die Frage, ob das Format der Aufführung das geeignetste ist. Im Gegensatz zu dem, was Vostell vom Ausmaß partizipatorischer Wirkung erwartete – sie führte bis zur Diskussion seines Happenings im städtischen Verwaltungsraum und in den Medien – erscheint die Teilnahme an heutigen Performances, wie auch die an *Niemandszeit*, als weniger dringliche. Sie gleicht einer Nebentätigkeit, die sich in andere bewusst kritische oder vergnügliche einfügt. Immer mehr zeigen sich festival- und workshopartige Formen von Performances bzw. avancieren Festivals zu performativ strukturierten Gesamterlebnissen. Dem rituellen Charakter von Zusammenkünften durch performative Kunst setzen heutige Performances eine weniger aufgeladene Idee von Kunst und Ko-Präsenz gegenüber.¹⁸ Auf meine Frage hin, ob er sich vom Tanz als Methode verspreche, den Menschen die sinnliche Ebene ihrer Identität näher zu bringen, antwortete Plischke: Gemeinsam Sinnlichkeit im Tanz zu erfahren sei nichts Außergewöhnliches. Es sei Samstagabend und gerade würden das eh alle im Club Berghain machen.¹⁹

Trotzdem resultiert aus meiner Analyse von *Niemandszeit*, dass auch eine unaufgeregte, spielerisch angelegte Struktur ins Stocken geraten kann – in ein Stocken, dass nicht dem Scheitern und der produktiven Enttäuschung entspricht, sondern dem Mangel an Risikobereitschaft dafür, was im Publikum performativ entstehen kann. Ich habe in dieser Magisterarbeit untersucht und herausgestellt, dass, generell und aktuell betrachtet, Partizipation als Methode Begegnung ermöglicht sowie die daraus entstehenden Widersprüche und Widerstände verdichtet – gerade in der choreografischen Betrachtungsweise von Performance-Kunst, in der Aufmerksamkeit für das Vergnügen am widersprüchlichen Spiel. Partizipation hat das Potenzial Entscheidungsprozesse in Gang zu setzen, die keinen Konsens brauchen – ein Netz zu erschaffen, indem man sich eingeladen fühlt, zu spielen, aufmerksam für körperliche Prozesse.

¹⁸ Van Eikels argumentiert, dass es in historischen KünstlerInnen-Kollektiven meist um die Unterordnung des Lebens unter die Kunst ging, und fragt, ob man diese Hierarchie nicht ganz verabschieden solle: „Das bedeutet vielleicht, zugleich das Ende einer wechselseitigen Funktionalisierung zu erklären: Die Kunst muss nicht mehr dazu dienen, das Zusammenleben in seinem Wert zu erhöhen (es intensiver machen, über das Triviale zu erheben, zu poetisieren etc.); das Zusammenleben muss nicht mehr dazu dienen, die Kunst zu humanisieren (ihr selbstbezügliches Spiel zu authentifizieren, sie auf natürliche, organische Proportionen zu bringen).“, in: Eikels, 2013, S.139, Fußnote 7.

¹⁹ Unveröffentlichtes Gespräch mit Thomas Plischke vom 16.08.2015 in Hebbel am Ufer, Berlin.

Anhang

1. Literaturverzeichnis

Alkemeyer, Thomas; Brümmer, Kristina; Kodalle, Rea & Pille, Thomas: „Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung“, transcript, Bielefeld 2009.

Angerer, Marie-Luise; Hardt, Ivonne & Weber, Anna-Carolin (Hg.): „Choreographie, Medien, Gender“, Diaphanes, Zürich 2013.

Angerer, Marie-Luise & Kirps, Henry P.: „Der andere Schauplatz: Psychoanalyse - Kultur - Medien“, darin: Angerer, Marie-Luise: „Die Haut ist schneller als das Bild: Der Körper – das Reale – der Affekt“, Turia und Kant, Wien 2001.

Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Maifest)“, in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, Matthes und Seitz, München 1996.

Austin, John L.: „How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955“, hg. von Urmson, James Opie Urmson & Sbisà, Marina, verbesserte Auflage: Clarendon Press, Oxford 1975.

Banes, Salle: „Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964“, UMI Research Press, Michigan 1980 und 1983.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: „Das Rauschen der Sprache“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

Becker, Jürgen & Vostell, Wolf (Hg.): „Happening. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation.“, Rowohlt, Hamburg 1965.

Bennett, Susan: „Theatre audiences“, Routledge, Oxon 1997.

Beuckers, Klaus Gereon (Hg.) „Dé-coll/age und Happening. Zum Werk des Aktions- und Videokünstlers Wolf Vostell (1932-1998)“, Ludwig, Kiel 2012.

Billing, Johanna; Maria Lind & Nilsson, Lars: „Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices“, darin: Lind, Maria: „The Collaborative Turn“, Black Dog Publishing, London 2007.

Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, October, 2004.

Bishop, Claire: „Artificial Hells. participatory art and the politics of spectatorship“, Verso, London 2012.

Bishop, Claire: „Participation“, MIT Press, Cambridge 2006.

Bourriaud, Nicolas: „Esthétique relationnelle“ von 1998 in: „Relational aesthetics“, Presses du Réel Ed., Dijon 2002.

Brandl-Risi, Bettina: „Getting Together and Falling Apart. Applauding audiences“, Performance Research Ausgabe 16/3, S.12-18, Tayler&Francis 2011.

Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele: „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps“, transcript, Bielefeld 2007.

Brandstetter, Gabriele & Klein, Gabriele (Hg.): „Dance [and] Theory“, darin: Kunst, Bojana: „The Politics of Time“, transcript, Bielefeld 2013.

Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko & Zubarik, Sabine (Hg.): „Touching and Being Touched. Kinesthesia an Empathy in Dance and Movement“, De Gruyter, Berlin,Boston 2013.

Burri, Regula Valérie; Evert, Kerstin; Peters, Sibylle; Pilkington, Esther & Ziemer, Gesa (Hg.): „Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“, darin: Evert, Kerstin: „Gemeinsam Tanzen“, und Nachbar, Martin: „Kommen und Gehen“, transcript, Bielefeld 2014.

Burt, Ramsay: „Judson Dance Theatre. Performative traces“, Routledge, Oxon 2006.

Butin, Hubertus (Hg.): „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“, DuMonts, Köln 2002.

Cvejic, Bojana: „Choreographing Problems“, Palgrave Macmillan, London, New York 2015.

Deck, Jan & Sieburg, Angelika (Hg.): „Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater“, darin: Malzacher, Florian: „There is a Word for People like you: Audience“, transcript, Bielefeld 2008.

Diedrichsen, Diedrich: „Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation“, Kiepeheuer und Witsch, Hamburg 2008.

Eiermann, André: „Postspektakuläres Theater: die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste“, transcript, Bielefeld 2009.

Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

Fischer-Lichte, Erika: „Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“, Francke, Tübingen 1997.

Fischer-Lichte, Erika: „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie. Präsenz und kultureller Wandel“, Attempto, Tübingen 2000.

Fischer-Lichte, Erika & Wihstutz Benjamin (Hg.): „Politik des Raumes. Theater und Topologie“, darin: Maar, Kirsten: „Unheimliche Verbindungen: William Forsythes choreographische Installation“, Fink, Paderborn, München 2010.

García, José Antonio Agúndes: „Eine Reise in die Utopie“ & Interview mit Mercedes Guardao Olivenza Vostell, in: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, Museum Morsbroich, Leverkusen und Museo Vostell Malpartida, Kerber, Bielefeld 2010.

Gertenbach, Lars; Laux, Henning; Rosa, Hartmut & Strecker, David: „Theorien der Gemeinschaft zur Einführung“, Junius, Hamburg 2010.

Hartewig, Wibke: „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, epodium, München 2007.

Hinz, Melanie & Roselt, Jens (Hg.): „Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater“, Alexander, Berlin 2011.

Hirsch, Nikolaus & Miessen, Markus: „What Is Critical Spatial Practice?“, darin: Rebentisch, Juliane: „Brining Time into Space“, Sternberg Press, Berlin 2012.

Huber Jörg; Stöllger, Philipp; Ziemer, Gesa & Zumsteg, Simon (Hg.): „Ästhetik der Kritik: Oder: Verdeckte Ermittlung“, darin: Ziemer, Gesa: „Komplizenschaft. Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?“, Reihe T:G/05. Zürich, Wien, New York 2007.

Jentjens, Kathrin (Hg.): „Lecture performance“, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Revolver Publ., Berlin 2009.

Joy, Jenn: „The Choreographic“, MIT Press, Cambridge 2014.

Krabiel, Klaus-Dieter: „Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps“, Metzler, Stuttgart 1993.

Kemp, Wolfgang: „Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, Reimer, Berlin 1992.

Kemp, Wolfgang: „Der explizite Betrachter“, Konstanz University Press, Konstanz 2015.

Kershaw, Baz: „The Radical in Performance: between Brecht and Baudrillard“, Routledge, London 2009.

Klein, Gabriele & Noeth, Sandra (Hg.): „Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography“, darin: Noeth, Sandra im Interview mit LIGNA: „A Collective That Isn't One“, transcript, Bielefeld 2011.

Klein, Gabriele & Sting, Wolfgang (Hg.): „Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst“, transcript, Bielefeld 2005.

Koller, Gerold: „Der mitspielende Zuschauer: Theorie und Praxis im Schaffen Brechts“, Artemis, Zürich 1979.

Kreuder, Friedemann & Bachmann, Michael (Hg.): „Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968“, darin: Warstat, Matthias: „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“, transcript, Bielefeld 2009.

Kruschkova, Krassimira: „Einige Manifeste weniger *oder* Der Widerstand gegen die Theorie“, Theater der Zeit, Oktoberausgabe 2013

Kurzenberger, Hajo: „Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften, theatrale Kreativität“, transcript, Bielefeld 2009.

Lange, Marie-Luise: „Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance“, Ulrike Helmer, Königstein/Taunus 2002.

Les Convivialistes; Adloff, Frank & Leggewie, Claus (Hg.): „Das konvivialistische Manifest. Für eine neue Kunst des Zusammenlebens“, transcript, Bielefeld 2014.

Lepecki, André (Hg.): „Dance. Documents on Contemporary Art“, Whitechapel Gallery und MIT Press, Cambridge 2012.

Lepecki, André: „Exhausting Dance. Performance and the politics of movement“, Routledge, New York 2006.

Miessen, Markus: „Albtraum Partizipation“, Merve, Berlin 2012.

Meyer, Petra Maria (Hg.): „Performance im medialen Wandel“, darin: Schmitz, Norbert M.: „Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung einer zivilisatorischen Alltagsästhetik“, Wilhelm Fink, München, 2006.

Mouffe, Chantal: „Agonistik. Die Welt politisch denken“, suhrkamp, Berlin 2014.

Müller-Schöll, Nikolaus; Schallenberg, André & Zimmermann, Mayte (Hg.): „Performing Politics. Politische Kunst nach dem 20. Jahrhundert“, darin: Zimmermann, Mayte: „Das Herausgeforderte Subjekt. Notizen zu deufert&plischkes *Anarchiv#2: second hand*“, Theater der Zeit, Berlin, 2012.

Nancy, Jean-Luc: „Ausdehnung der Seele: Texte zu Körper, Kunst und Tanz“, Diaphanes, Zürich, Berlin 2010

Ohrlich, Max Jakob: „Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehung und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957-1972)“, transcript, Bielefeld 2011.

Ohr, Roberto: „Phantom Avantgarde“, Lutz Schulenburg, Hamburg 1990.

Pfaller, Robert: „Sind die Gescheiterten immer die Gescheiterten? Über Nachteile postmoderner Romantik: Verlierermentalität, Beuteverzicht, Ressentiment“, in: Schaschl, Sabine & Spinelli, Claudia (Hg.): „The Art of Failure“, Ausstellungskatalog, Merian und Kunsthaus Baselland, 2009.

- Pfaff, Walter; Keil, Erika & Schläpfer, Beat: „Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie“, Zürich Museum für Gestaltung, Zürich; Alexander, Berlin 1996.
- Rancière, Jacques: „Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, b-books, Berlin 2006.
- Rancière, Jacques: „Der emanzipierte Zuschauer“, Passagen-Verlag, Wien 2009.
- Rebentisch, Juliane: „Ästhetik der Installation“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- Reynolds, Dee: „Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham“, Dance Books, Hampshire 2007.
- Rodenbeck, Judith F.: „Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings“, MIT Press, Cambridge 2011.
- Röttger, Kati (Hg.): „Welt – Bild – Theater“, Band 1: „Politik des Wissens und der Bilder“, darin: Dreyse, Miriam: "How to knit my own private political body". Modelle gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst“, Narr Francke Attempto, Tübingen 2010.
- Rosa, Hartmut: „Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne“, suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.
- Ruhsam, Martina: „Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung“, Turia und Kant, Wien, Berlin, 2011.
- Sabisch, Petra: „Choreographing Relations: practical philosophy and contemporary choreography in the work of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon“, epodium, München 2011.
- Sanford, Mariellen R. (Hg.): „Happenings and Other Acts“, Routledge, Oxon 1995.
- Schanze, Helmut & Pütz, Susanne (Hg.): „Metzler-Lexikon Medientheorie - Medienwissenschaft: Ansätze - Personen - Grundbegriffe“, Metzler, Stuttgart, Weimar 2002.
- Schechner, Richard: „Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich“, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg 1990.
- Schulte, Philipp: „Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne“, Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 2011.
- Sennett, Richard: „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität“, Fischer-Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2000.
- Siegmund, Gerald: unveröffentlichter Vortrag „Against Participation, or: From a Distance“ vom 2.9.2015, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt a.M.

Siegmund, Gerald & Höscher, Stefan (Hg.): „Dance, Politics and Co-Immunity“, darin: Kunst, Bojana: „Working Out Contemporaneity. Dance and Post-Fordism“ und Klein, Gabriele: „The (Micro)Politics of Social Choreography Aesthetic and Political Strategies of Protest and Participation“, diaphanes, Zürich, Berlin 2013.

Thies-Lehmann, Hans: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: ders., „Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten“, Theater der Zeit, Hamburg 2012.

Ursprung, Philip: „Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art“, Silke Schreiber, München 2003.

Van Eikels, Kai: „Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“, Fink, Paderborn 2013.

Vergine, Lea: „Body Art and Performance. Body as Language“, Skira Editore, Milan 2000.

Volbers, Jörg: „Performative Kultur. Eine Einführung.“, Springer, Wiesbaden 2014.

Vostell, Wolf: u.a. „Ereignis ist Architektur“. Aktionsvortrag 1967 in Aachen & „Was ist Décollage?“, in: Beuckers, Klaus Gereon & Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): „Wolf Vostell. Dé-coll/age als Manifest – Manifest als Décoll/age. Manifeste, Aktionsvorträge, Essays“, edition text+kritik in Richard Boorberg, München 2014.

Wulf, Christoph; Göhlich, Michael & Zirfas, Jörg (Hrsg.): „Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln“, Juventa, Weinheim und München 2001.

Zeller, Christoph: „Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970“, De Gruyter, Berlin/ New York 2010.

Žižek, Slavoj: „Die politische Suspension des Ethischen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005.

Vielen Dank an Ole Frahm für die Bereitstellung des schriftlichen Scripts der Audiospur und vielen Dank an deufert&plischke für die Bereitstellung des in *Niemandszeit* gelesenen Textes in schriftlicher Form.

2. Quellen

Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater?“, 1931, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UaxlbVUOFHAJ:theater-marburg.com/tm/public/upload/Materialien_DerGuteMenschVonSezuan.pdf+&cd=3&hl=de&ct=clnk&gl=it, letzter Aufruf: 27.11.15.

deufert&plischke, <http://www.deufertandplischke.net/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

deufert&plischke: „How we do, what we do, when we do it ... A documentation on the work process of the performance Niemandszeit by deufert&plischke.“, hochgeladen 2015, <https://vimeo.com/133242120>, letzter Aufruf: 27.11.15.

deufert&plischke: „Spending Time/Pasando el tiempo“, 2014 im Rahmen des Festivals „quepuedeuncuerpo“, Madrid, <http://quepuedeuncuerpo.com/2014/06/18/spending-timepasando-el-tiempo-deufertplischke/>, letzter Aufruf 30.11.15.

Duchamp, Marcel: „The Creative Act, Convention of the American Federation of Arts“, Vortrag in Texas 1957, http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html, das Original wurde publiziert in: Apers 5 +6, the Minimalism Issue, 1967, letzter Aufruf: 27.11.15.

Evert, Kerstin: „Bewegen“, zuletzt geändert am 23.04.2014, <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/az/index.php?title=Bewegen>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Gronau, Barbara: „Das Versprechen des Realen“, *nachtkritik*, 2013, http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8021:ueber-die-vorstellungen-von-wirklichkeit-im-theater-des-20-jahrhunderts&option=com_content&Itemid=84, letzter Aufruf: 27.11.15.

Laleg, Dominique: „Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“, in: ALL-OVER, Nr.3, Oktober 2012, <http://allover-magazin.com/?p=1072>, letzter Aufruf: 27.11.15.

LIGNA, <http://www.ligna.org/about/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Kunst, Bojana: „Prognosis on Collaboration“, 2009, <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/29/prognosis-on-collaboration/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Kunst, Bojana: „Wireless Relationships: Attraction, Emotion, Politics“, Vortrag auf der Konferenz „Ohne Schnur, Art and Wireless Communication“ in Cuxhaven, 2004, <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-wraep.html>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Peters, Sybille & Anton, Matthias: „The Art of Demonstration“, 2005, http://v2v.cc/v2v/Sybille_Peters%3A_The_Art_of_Demonstration, letzter Aufruf: 07.12.15.

Schechner, Richard: „Environmental Theatre“, MIT Press (Original aus The Drama Review: TDR Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, 1968), http://www.jstor.org/stable/1144353?seq=1#page_scan_tab_contents, letzter Aufruf: 27.11.15.

Sontag, Susan: „Happenings: an art of radical juxtaposition“, von 1966, TEXT, <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Tanzfonds Erbe, Dokumentation der Projekte 2012 zu „LIGNA. Tanz aller – ein Bewegungschor“, <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2012/tanz-aller-ein-bewegungschor/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

tanzquartier wien: „deufert&plischke: Niemandszeit“, 2015, http://www.tqw.at/de/events/niemandszeit?date=2015-06-19_20-30&mini=calendar%2F2015-05, letzter Aufruf: 27.11.15.

Ufer_Studios. für zeitgenössischen Tanz: „Niemandszeit“, 2014, <http://www.uferstudios.com/index.php/archiv/veranstaltungen/event/1020>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Ullmann, Katrin: „LIGNA: Porträt“, <http://www.goethe.de/kue/the/pur/lig/deindex.htm>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Van Eikels, Kai: „Kunst partizipiert. Fünf theoretische Anregungen für die Praxis“, Kunst des Kollektiven, 02.07.2015, <https://kunstdeskollektiven.wordpress.com/2015/07/02/kunst-partizipiert-fünf-theoretische-anregungen-für-die-praxis/>, letzter Aufruf: 27.11.15.

Wihstutz, Benjamin: „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz: Zur Zuschauerpartizipation bei SIGNA und LIGNA“, Veröffentlichung zum Vortrag auf der Konferenz „Relevanz, Kontingenz, Werk“, Berlin 2011, https://www.academia.edu/12574415/%C3%84sthetische_Relevanz_und_soziale_Kontingenz_Zur_Zuschauerpartizipation_bei_SIGNA_und_LIGNA, letzter Aufruf: 27.11.15.

Wohlfarth, Tom: „Nie wieder arbeiten?“, der Freitag Kultur, 26.07.2015, <https://www.freitag.de/autoren/tom-wohlfarth/nie-wieder-arbeiten>, letzter Aufruf: 27.11.15.

ZKM Karlsruhe: „Beuys Brock Vostell“, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$8665](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$8665), letzter Aufruf: 27.11.2015.

3. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 bis 4: deufert&plischke: *Niemandszeit* (2014)

Generalprobe vom 16. July 2014 in den Uferstudios Berlin.

Fotografien von Dieter Hartwig

https://www.flickr.com/search/?text=niemandszeit&sort=relevance&user_id=129899562%40N05

Abb. 5 und 6: *Tanz-aller* (2013)

Performance vom 6. Juni 2013 zur Eröffnung des Tanzkongresses in Düsseldorf.

Copyright Anja-Beutler 2013-22

Copyright Anja-Beutler 2013-61

<http://www.ligna.org/2015/06/tanz-aller-ein-bewegungschor-2/#more-996>

Abb. 7 bis 10: *IN ULM, UM ULM UND UM ULM HERUM* (1964)

Happening an 24 Orten in Ulm

Fotografien von Ute Klophaus

aus: „Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell“, Ausstellungskatalog, Museum Morsbroich, Leverkusen und Museo Vostell Malpartida, Kerber, Bielefeld 2010.

Vielen Dank an Eva Tatjana Stürmer für die Gestaltung des Covers.

[illegible]