

Aus:

Denis Leifeld

Performances zur Sprache bringen

Zur Aufführungsanalyse von Performern
in Theater und Kunst

Dezember 2014, 310 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2805-0

Performer faszinieren, irritieren und machen sprachlos. Sie konfrontieren ihr Publikum mit Erfahrungen des Unbegreifbaren – einer der intensivsten Wirkungen im zeitgenössischen Theater und der Gegenwartskunst.

Wie aber kann Sprachlosigkeit versprachlicht werden?

Mit dieser Frage erschließt Denis Leifeld ein zentrales Problem der Kunst- und Theaterwissenschaft und liefert einen entscheidenden Beitrag zur Fortentwicklung der Aufführungsanalyse. Anhand von Performances von Romeo Castellucci, Steven Cohen und japanischen Cosplayern erarbeitet er eine wissenschaftliche Schreibweise, die bisherige Normen überschreitet, um die Erfahrungen des Unbegreifbaren zu analysieren und sie im Schreiben zu vergegenwärtigen.

Denis Leifeld (Dr. phil.), Theaterwissenschaftler, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2805-0

Inhalt

VORWORT | 9

EINLEITUNG | 11

Ein Beschreibungsversuch | 11

Das Unbegreifbare in Performances | 14

Das Unbegreifbare zur Sprache bringen | 22

Theorien zu ›Performance‹ und ›Performer‹ | 27

Struktur der Arbeit | 41

I. THEORIE | 43

1. Unbegreifbares als Gegenstand | 46

Temporales Überlappen von unbegreifbaren Momenten | 53

Das Nachwirken der Performance | 55

Grenzen des Schreibens | 60

2. Ansätze der Theaterwissenschaft | 61

Liminale Situationen | 62

Markante Momente | 67

Intensivierte Erfahrungen | 72

3. Unbegreifbares als Erhabenes | 77

Erhabenes als ›Zwischen‹ | 83

Gefühle der Attraktion und Repulsion | 84

Plötzliche Augenblicke der Intensität | 87

Facetten des Ereignishaften | 90

Sprachhohnmacht | 97

4. Ästhetik des Unbegreifbaren | 99

Unbegreifbares als Ästhetisches | 101

Ästhetik gesteigerter Ereignishaftigkeit | 108

Forderung einer anderen Sprache | 115

Das Unbegreifbare berühren | 118

II. METHODIK | 121

1. *Cosplay*-Performer in Japan und methodische Fragen | 123

Ein Beschreibungsversuch | 123

Nach dem Schreiben | 130

Eine Fülle methodischer Fragen an die Aufführungsanalyse | 134

2. Aufführungen schreiben | 138

Aufführungsbeschreibungen als Defizit | 138

Ekphrasis und Praxis des Beschreibens | 144

Nahes Beschreiben als Re-Inszenieren | 150

Assoziative Textfragmente | 156

Analytisches Schreiben in Distanz | 158

Relationen von Beschreibung und Analyse | 162

*Nach*schreiben erinnertes Spuren | 163

3. Unbegreifbares schreiben | 172

Paradox des Versprachlichens von Unbegreifbarem | 172

Performancebeschreibung | 174

Besondere Notwendigkeit des Re-Inszenierens | 175

Stockendes Schreiben in Bewegung | 178

Suchende Schreibweise | 184

Schwebende Schreibweise | 186

Unbegreifbares rückwärts schreiben | 188

Unbegreifbares analysieren | 192

4. Schreiben als Bewegung und *Performative Writing* | 195

III. ANALYSE VON PERFORMERN | 203

1. Vor dem Schreiben | 203

Schauspieler schreiben | 206

Schwierigkeiten des Schreibens über Schauspieler | 212

Performer schreiben als Probe | 218

2. Silvia Costa performt in ›HEY GIRL!‹

(Regie: Romeo Castellucci) | 219

3. Zwischen dem Schreiben | 239

Bewegungen des Wahrnehmens, Erinnerns und Schreibens | 239

Performer gleichschwebend schreiben | 245

Performer und Schauspieltheorie | 248

4. Der Performancekünstler Steven Cohen

in ›THE CRADLE OF HUMANKIND‹ | 253

5. Nach dem Schreiben | 267

Schreiben zwischen Moment und Spur | 271

Andersdenken schauspieltheoretischer Begriffe | 277

Schreibend in Lücken stürzen | 279

Nach dem Ende: ein produktiver Widerstand | 282

IV. RESÜMEE | 283

Das Nachwirkende als neue Perspektive | 283

Die sich abhebende Intensität als Herausforderung | 285

Neuperspektivierung des erinnernden Beschreibens | 287

Das nahe Beschreiben als neue Schreibweise | 289

Das gleichschwebende Schreiben als neue Schreibweise | 291

Nachwirkungen | 293

DANKSAGUNG | 295

LITERATUR | 297

Vorwort

Der Begriff des Performers begleitet mich in Forschung und Lehre schon seit mehreren Jahren. Er ist mehr als nur eine neue sprachliche Wendung für ›Akteur‹, ›Schauspieler‹ oder ›Darsteller‹. Vielmehr zeigt er sich als ein schillernder Begriff, an dem sich zahlreiche Probleme und Fragen der Theaterwissenschaft kristallisieren.

Zunächst sieht man sich durch seine Nähe zum Performancebegriff mit einem weiten Terrain konfrontiert, dem auch das breite Untersuchungsfeld dieser Arbeit geschuldet ist: Es geht um die Beschreibung und Analyse von Performern im Theater, in Kunst und Kultur. Mit dieser scheinbar unüberschaubaren Öffnung des Anwendungsbereichs korrespondiert jedoch auch eine Einengung: Nicht selten werden Performer in Diskursen der Theaterwissenschaft und *Performance Studies* mit Abweichendem, Subversivem, Irritierendem und Verstörendem in Verbindung gebracht. Sie werden mit Begegnungen assoziiert, die erwartbare Erfahrungs- und Verstehensmuster überschreiten: Performer überwältigen, faszinieren und machen sprachlos. Hierfür wählt die vorliegende Arbeit den Begriff des Unbegreifbaren. Sie wendet sich demnach einer in Performativitätsdebatten bzw. performance-theoretischen Diskursen häufig auftauchenden Idee zu – der Idee des Unbegreifbaren, die mit Praktiken und Erfahrungen verknüpft wird, in denen Irritation und begriffloses Staunen, Faszination und Verunsicherung zusammenkommen. Somit geht es hier um diejenigen Performer, die sich als unbegreifbar zeigen – um unbegreifbare Performer.

Gerade die Frage nach der Reflexion von Erfahrungen und Praktiken, die im wahrsten Sinne des Wortes sprachlos machen, entpuppt sich als eine der problematischsten, aber zugleich fruchtbarsten der Untersuchung. Sie stellt geradezu eine Herausforderung für die Aufführungsanalyse dar. Wie

können Praktiken, die sprachlos machen, zur Sprache gebracht werden? Wie lassen sich unbegreifbare Performer beschreiben und analysieren? Rückt man diese Fragen ins Zentrum theaterwissenschaftlichen Arbeitens, wird deutlich, inwiefern die hier im Mittelpunkt stehenden Performer allgemeine Probleme der Aufführungsanalyse und generelle Schwierigkeiten des Analysierens von Schauspielern auf die Spitze treiben.

Insofern versteht sich die Untersuchung auch als ein kritisches Befragen und Weiterdenken aufführungsanalytischen Arbeitens. Wird das Phänomen des Unbegreifbaren in Performances thematisiert, müssen phänomenologische Analysen, die sich zumeist ausschließlich auf das Momentane beziehen, um die Perspektive des Danachs, des Nachwirkens bzw. des erinnernden Neu- und Anderserlebens erweitert werden. Denn Unbegreifbares hinterlässt rätselhafte Spuren, denen man durch nachträgliches, imaginatives Hineinversetzen erinnernd, beschreibend und analysierend nachgeht. Hierbei wird es geradezu nötig, der für die Aufführungsanalyse so zentralen Frage der Beschreibbarkeit eine besondere Gewichtung zu verleihen. Denn nur durch ein nachträgliches Versprachlichen, so die These, lassen sich unbegreifbare Performer überhaupt erst annähernd berühren und analysieren. Erinnerndes Beschreiben wird als ein zentrales Verfahren vorgeschlagen, das nicht im Verborgenen des Erinnerungsprotokolls zurückbleibt, sondern in den Kern aufführungsanalytischen und auch theaterwissenschaftlichen Arbeitens trifft. Hierfür wird der Begriff ›Aufführungsbeschreibung‹ bzw. ›Performancebeschreibung‹ vorgeschlagen, um das neue und andere Verhältnis von Beschreibung und Analyse sichtbar zu machen. Im Fall des Unbegreifbaren zeigt sich Beschreiben als eine Herausforderung, zugleich jedoch auch als eine Aufforderung, sich dem problematischen Prozess des Versprachlichens zu stellen. Um die Erfahrungen des Unbegreifbaren in der Schreibweise aufscheinen zu lassen, so die These, müssen Strategien des Versprachlichens gefunden werden, die etablierte Normen überschreiten. Hierfür entwickelt die vorliegende Arbeit Schreibweisen, die als ›nahes Beschreiben‹ bzw. ›*Performative Describing*‹ bezeichnet werden; sie stellen Möglichkeiten des Zur-Sprache-Bringens von Unbegreifbarem dar. Diese Arbeit wendet die Praxis des nahen Beschreibens auf unbegreifbare Performer an; sie wird jedoch übergreifend als eine zentrale Schreibweise für Aufführungsanalysen entwickelt, die eine Alternative zu bisherigen Formen des Beschreibens bietet.

Einleitung

Ein Beschreibungsversuch

Seltsam – es beginnt seltsam. Nichts geschieht. Gestalten sitzen in einem weißen Kleinwagen auf der Bühne. Schräge Gestalten im weißen Citroën. Licht im Inneren des Autos. Darin Männer mit langen, braunen Haaren – jeder hat diese Frisur, ungepflegt herunterhängende, lange Haare – und ärmellose Jeansjacken, Lederhosen, Lederjacken. Aber die Haare wie Rockerhaare. Jeder in Rockerfrisur. AC/DC-Musik im Hintergrund.

Immer noch nichts. Sie sitzen nur herum, essen Chips, trinken Bier aus Dosen, blättern in Zeitschriften, drehen am Autoradio. Wechselnde Musiktitel füllen das Schauspielhaus – AC/DC, Queen, sanfte Gitarrenzupfmusik, Filmmusik und Klassisches. Nichts weiter. Nur das. Das soll es sein?

Die Bühne voller Kunstschnee, im Hintergrund Gebüsch, ebenfalls weiß überzogen, Scheinwerfer wie Straßenlaternen von der Seite, als wäre es Nacht. Der Kleinwagen mitten auf der Bühne mit einem weißen Anhänger, zimmerhoch, quadratisch. Seltsam – aber auch irgendwie lustig – vielleicht.

Eine Autotür geht auf. Langsam geht einer der Gestalten zum Kofferraum, lässig, Schultern locker runter, Kopf runter, seine Jacke wirft er sich um – alles in diesem Tempo, unerträglich langsamen, nicht gespielt langsamen, nur einfach lässig langsamen Tempo. Das kann doch nicht – passiert da noch etwas? Jetzt vielleicht. Aus dem Kofferraum holt er etwas heraus, langsam, behäbig, überruhig, viel zu bedächtig. Es ist ein rotes Stoffetwas. Zurück im Auto zeigt er es kurz herum. Ist es – ja – es ist ein Drachenstofftier in Rot. Und was ist jetzt damit? Wo ist es jetzt? Wahrscheinlich hat er es weggelegt. Einfach wieder weg und nichts. Einfach

überhaupt nichts sonst. Ein neues Lied. Queen. Ein großer schwarzer Hund sitzt ebenfalls im Auto – kein Stofftier, echt. Und jetzt – nein – jetzt schlafen sie auch noch, Köpfe im Nacken und zur Seite geneigt schlafen sie im Auto. Wie lange denn noch – und überhaupt immer noch unerträglich – nichts, nur getragene Queenmusik.

Ich knicke an meiner Eintrittskarte. LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS von Philippe Quesne/Vivarium Studio (Paris), Uraufführung, Wiener Festwochen, 20:00 Uhr, 02.06.2008. Gestrandete Rocker – müde im Schnee? Was ist in dem Anhänger? Jetzt muss doch mal etwas passieren muss etwas unbedingt.

Endlich kommt jemand auf die Bühne, von links stakst gemütlich eine Frau in blauer, offener Winterjacke in Richtung Auto, klopft an die Windschutzscheibe und wieder – genauso wie vorhin – in einer ewig lahmen Bewegung steigen die Gestalten aus – endlich alle hinaus, in einer quälend behäbig, lockeren Art langsam, lässig, antimäßig hinaus. Unerträglich ist das. Das kann doch nicht – kann das sein? Irgendwie seltsam, aber auch lustig streichen sie sich die langen Haare aus dem Gesicht, in einer fast weiblich, weichen Bewegung. Jeder begrüßt die Frau, Küsschen auf die Wange, und dann stehen sie herum, verschränkte Arme, und haben wieder nichts zu tun, Hände in den Hosentaschen, überhaupt nichts Interessantes zu tun, außer Dosenbier trinken, Chips essen, Haare aus dem Gesicht streichen. Weibliches Haarestreichen der langen Rockerhaare. Ein paar haben braune Vollbärte. Ermattet beschnuppert der Hund den Kunstschnee. Sonst nichts, überhaupt nichts passiert jetzt.

Doch – beim Anhänger – da – das gibt es nicht – noch mehr von denen. Noch drei oder vier steigen aus dem Anhänger – irgendwie lustig, absurd, seltsam das alles – die gleichen langen braunen Rockerhaare, Jeans, Lederjacken, auch in dieser lockerlahmen Antihaltung.

Einfach cool, übercool, regelrecht ausgekühlt. Rocker im Schnee. Weiblich wirkende Männerlanghaarocker behäbig im Schnee. Irgendwie so. Lustig, absurd, grotesk, komisch vielleicht. Das Tempo, die Haltung – hat etwas, irgendwie hat es was, das ist – ja – Chips und Bier auf der Bühne haben etwas irgendwie. Neugierig blickt die Frau auf den Anhänger. *C'est quoi, ca?* Und ein Rocker als wäre es normal so *C'est la premiere attraction du parc d'attraction*. Ein anderer *Il y a beaucoup de material de dans*. Und wieder ein anderer nach einem Schluck Bier wie selbstverständlich *C'est une installation*. Sie will es – endlich – sie will es sehen. Viel-

leicht jetzt – ganz bestimmt passiert jetzt etwas. Die Männer machen die weiße Vorderfront des Anhängers ab und – das gibt es nicht – da hängen sechs oder sieben Langhaarperücken darin. *Ah oui*. Die Frau erstaunt, irritiert, fasziniert. Braune Haare hinter einer Glasfront im Inneren. *Et alors*, fragt sie. Es wirkt wie eine Kunstinstitution, wie ein Galerieschaufenster, aber mitten im Wald im Schnee. *Ah oui*. Sie will hinein, geht hinein, neugierig, will es genauer sehen. Die Gestalten hinterher. Sie erklären durcheinander irgendetwas – so etwas wie *On peut faire rouge on peut faire blanche*. Und tatsächlich: am Boden des Anhängers im Inneren ist ein Scheinwerfer, mal rot, dann bläulich weiß. Das Innere wechselt die Farben. *C'est geniale. C'est incroyable*. Zusätzlich auch noch ein Ventilator von der Seite – *c'est une attraction* – die Perrückenhaare wehen im Wind. Noch mehr, auch noch eine Nebelmaschine von unten, sie bläst das Innere zu. *C'est une cabine que pour ca?* fragt sie neugierig und fasziniert und aber auch irgendwie in einem nüchtern faszinierten Ton. Und die Gestalten wieder locker lässig am Durcheinander-Plappern *Non, non, non, c'est aussi la bibliothèque, la bar*. Und immer weiter durcheinander. Installation, Bibliothek, Bar und noch mehr. Weiß nicht mehr was mehr. *C'est magnifique*.

Und jetzt? Was machen sie jetzt schon wieder? Zwei Gestalten fummeln behäbig an einem Ventilator herum und – da liegt doch etwas – da liegt eine riesige, weiße Plastikplane auf dem Kunstschnee, sicher zweimal so groß wie das Auto. Sie rufen die Frau zu sich. Bestimmt wollen sie – ja – sie wollen ihr zeigen, was man mit diesem Objekt alles machen kann. Die Frau steht und blickt, betrachtet die gigantische Plane. Der Ventilator pustet Luft hinein. Das Plastikobjekt wächst und wächst wie ein riesiges Falten schlagendes Luftkissen vielleicht. Klaviermusik im Hintergrund. Jetzt wird die Frau erhöht auf ein Reifenschutzblech des Anhängers gestellt, damit sie – natürlich – damit die Attraktion besser auf sie wirkt. Bewundernd blickt sie auf das Gebilde. *C'est étrange*. Und wie ein Museumsgast oder eine Kunstliebhaberin assoziiert sie, vergleicht das Luftkissen mit einem Tier. Ja, es atmet, versichert ihr einer der Gestalten in einem ruhigen, aber ernsten Ton. *Mystérieux*. Das ist total – ich weiß auch nicht – was ist da los?

Dann heben sie dieses riesige Luftkissengebilde hoch. Über ihren Köpfen mit ausgestreckten Armen wollen sie ihr – absurd – *une petite chorégraphie* zeigen. Und was machen sie? Das gibt es nicht. Doch sie tragen das Ding einfach nur einmal im Kreis herum, über ihren Köpfen einmal im Kreis, rhythmisch gehend zu der langsamen Klaviermusik. *Une petite at-*

traction. Die Frau kommt dazu, schreitet ebenfalls über die Bühne, das Objekt über den Köpfen zu nun dynamischer Trommelmusik. Nebelmaschine dazu. Ein Mann im Auto hupt rhythmisch. Absurd – das ist irgendwie seltsam und lustig und anders. Jetzt stellen sie in aller Ruhe das riesige weiße Luftkissen hochkant auf den Boden. Musik aus. Aber man kann – sagen sie, erklären sie – natürlich noch mehr damit machen. Eine Gestalt schaltet einen Projektor an und projiziert ein Bild mit Strand und Palme auf das Kissen. *Ah, oui*. Und darauf die Aufschrift: *Ici prochainement Parc D'Attractions*. Jetzt legen sie das Riesenkissen auf das Auto. *Oui, c'est magnifique*. Die Frau macht eine Fotografie. *Geniale. C'est incroyable*.

Das Unbegreifbare in Performances

Von den Beobachtungen der staunenden und erstaunten Frau nimmt meine Arbeit ihren Ausgang. Sie bewegt sich in die ebengleiche Position wie die faszinierte, befremdete, überraschte und neugierige Frau in *LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS* des französischen Regisseurs Philippe Quesne.

Die Akteurin wird von einer ›Attraktion‹ zur nächsten geführt. Neugierig fragt sie nach, was diese seltsamen Handlungen und Aktionen bedeuten sollen, ohne jedoch eine eindeutige Antwort zu bekommen. Die Praktiken der Gestalten bleiben für sie undurchdringbar, was jedoch ihren Drang des Nachfragens und Nachdenkens nicht stillstellt, sondern ganz im Gegenteil geradezu steigert. In dieser Situation kommen Neugierde und Faszination, Befremden und Überraschung, Sprachlosigkeit und Nachfragen zusammen. Nicht selten sind Ausrufe wie ›*c'est incroyable*‹, ›*ah, regarde*‹ oder ›*c'est magnifique*‹ zu vernehmen. Sie verbalisieren die Situation, in der sich wohl auch viele Zuschauer der Performance befinden. Immer wieder finden sich Kommentare und Reaktionen der Akteurin auf der Bühne, die stellvertretend für die Erfahrungswelt der Zuschauer stehen können. Denn nicht nur die Akteurin, sondern auch die Zuschauer sehen sich mit einer Folge rätselhafter ›Attraktionen‹ konfrontiert, die sie nicht verstehen. Durch die zahlreichen vorsprachlichen Laute der Frau – ›*ah*‹, ›*oh*‹, ›*ui*‹ – wird einerseits die Sprachlosigkeit, andererseits auch die Überwältigung und Faszination deutlich. Es sind Reaktionen, die leicht abgewandelt in der Stille des Zuschauerraums auch den Zuschauern widerfahren. Als Zuschauer der Performance werde ich aufgefordert, den Performern in der Erinnerung nachzugehen, sie begreifen zu wollen. Ähnlich wie es die Akteurin laut aus-

spricht, versuche ich den seltsam anmutenden Performern durch erinnerndes Versprachlichen und analytisches Nachdenken auf die Schliche zu kommen, wobei es nicht gelingt, sie in einen schlüssigen Zusammenhang zu bringen. Lediglich ein Annähern, ein nur ansatzweises Berühren, ist möglich. Vielleicht müde Rocker oder eher intellektuell reflektierende Künstler? Zauberer oder doch Projektplaner eines Freizeitparks? Choreografen, Veranstaltungstechniker oder sogar verspielte und naive Kinder? Oder vielleicht Performancekünstler, die sich gegen die Erwartungshaltung auflehnen, Aktionen in einer gesteigerten Bühnenpräsenz zu zeigen, und deshalb eher in einer behäbigen Antipräsenz performen?

Gerade die Formulierung ›*Ici prochainement Parc D'Attractions*‹, die mehrmals in leichten Variationen von den Performern auf der Bühne formuliert und auch am Ende der Performance projiziert wurde, lässt die Vermutung aufkommen, dass die Performance eben die im Begriff der Attraktion verborgene Bewegung zwischen Faszination und Irritation bewusst thematisiert. Orientiert man sich an der phänomenologischen Philosophie, in der der Begriff der Attraktion zumeist in einem Atemzug mit dem der Repulsion auftaucht, wird die Bewegung der Erfahrung zwischen Faszination (frz. *attraction*) und Irritation (frz. *répulsion*) deutlich. Nach Bernhard Waldenfels unterliege die Erfahrung einer Spannung von »Attraktion und Repulsion«, die eine »Bewegung der Zuwendung oder Abwendung [Herv. i.O.]«¹ hervorrufe. In eben jenes ›Zwischen‹ von Faszination und Irritation begibt man sich als Zuschauer der Performance. Das Markante dieser Performance ist, dass die Erfahrung der Zuschauer durch die staunende und erstaunte Akteurin auf der Bühne aufgegriffen wird. So bleibt man als Zuschauer mit ihr am Ende ratlos zurück.

Die vorliegende Untersuchung geht von der Beobachtung aus, dass Zuschauer in der gegenwärtigen Theater- und Kunstpraxis nicht selten mit Situationen konfrontiert sind, die derjenigen der Frau in Philippe Quesnes Performance täuschend ähneln. Sie begegnen Handlungen und Körperlichkeiten, Atmosphären und Räumen, Präsenzen und Materialitäten, die sie in eine zutiefst unsichere Situation stürzen können: Sie sind fasziniert, erstaunt, irritiert, ratlos, sprachlos und überrascht. Für diese vielgestaltigen Praktiken und Erfahrungen schlägt die vorliegende Arbeit den Begriff des

1 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 244.

Unbegreifbaren vor – ein Unbegreifbares als ein zugleich Faszinierendes und Irritierendes, das mit dem Moment der Sprachlosigkeit verbunden ist und im Nachhinein ein Nachfragen, ein Nachdenken auslöst. Auch wenn die Erfahrung zu begrifflosem Staunen führt, ist es geradezu notwendig, ihr im Nachhinein fragend, beschreibend und analysierend nachzugehen. Dabei stellt sich die Frage: Was ist dieses Unbegreifbare in Performances?

Isa Wortelkamp spricht explizit vom »Un(be)greifbare[n]«² im zeitgenössischen Theater- und Tanzgeschehen. Sie geht sogar von einer Potenzierung des Unbegreifbaren in der gegenwärtigen Aufführungspraxis aus, das sie auch als eine Intensivierung des Transitorischen umschreibt.³ Nicht selten komme es zu ästhetischen Erfahrungen, die »laut oder stumm, manchmal wort- und sprachlos«⁴ machten. Gerade »greifbare[...] Sinnzuweisungen und buchstäbliche Festschreibungen«⁵ würden indes unmöglich. Bezugnehmend auf Hans-Thies Lehmanns Begriff des Postdramatischen geht sie von Wahrnehmungen der Störung und von »Differenz-Erfahrung[en]«⁶ aus, die die gegenwärtige Theaterpraxis prägten. Lehmann verknüpft das postdramatische Theater mit dem Rätselhaften und spricht vom »unbestimmten Möglichen« und der »Ungewissheit«⁷, die das ästhetische Erleben prägten. Erika Fischer-Lichte geht in ihren Untersuchungen davon aus, dass durch die Dominantenverschiebung in den Künsten der 1960er Jahre – dem *performative turn* – andere und »neue Bedingungen für das Zuschauen«⁸ geschaffen worden seien. Sie spricht mitunter von liminalen Situationen, in die sich Zuschauer begeben würden. Sie seien in einen Zustand der Destab-

2 Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg i.Br./Berlin: Rombach 2006, S. 39.

3 Vgl. dazu ebd., S. 167.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 14.

6 Ebd., S. 175.

7 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 1999, S. 446 und 442.

8 Fischer-Lichte, Erika: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Dies./Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: A. Francke 1998, S. 4.

bilität versetzt, in dem »völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen«⁹ gemacht würden. Jens Roselt hebt gleichfalls den Moment der Verstörung in der gegenwärtigen Theater- und Kunstpraxis hervor, indem er von markanten Momenten spricht, in denen vertraute Rezeptionsstrategien fraglich würden und »das sinnhafte Verstehen ins Stocken«¹⁰ gerate. Auch Dieter Mersch reklamiert für die gegenwärtige Kunstpraxis eine »alternative Ästhetik«, die mit Erfahrungsdimensionen des »Unverständlichen« und »Unbegreifbare[n]«¹¹ arbeite. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Erfahrungen der Faszination und Irritation, Verstörung und Sprachlosigkeit, des Nichtverstehens und Rätselhaften. Sie erschließt insofern eine der intensivsten Wirkungen im zeitgenössischen Theater und der Gegenwartskunst. Der Begriff des Unbegreifbaren sei hierbei nicht als ein Begriff zu verstehen, der bestehende Konzepte von Fischer-Lichte, Lehmann oder Roselt in Frage zu stellen sucht. Vielmehr wird sich zeigen, dass die Idee des Unbegreifbaren schon in diesen Theorien angelegt ist. Mit dieser Arbeit wird sie ins Zentrum theaterwissenschaftlichen Interesses gerückt, als Analysegegenstand entwickelt und methodisch erörtert.

Jedoch wird nicht nur nach dem Unbegreifbaren im Kontext von Theater- und Performancekunst gefragt, sondern auch der Bereich der Lebenswelt Berücksichtigung finden, in der – so wird behauptet – ebenfalls verstörende Begegnungen auftreten können. In den Blick rücken insofern Performances im Theater, in Kunst *und* Kultur. Die hier vorliegende Untersuchung orientiert sich an weit gefassten Performancebegriffen, die gleichfalls Künstlerisches wie Kulturelles thematisieren. Mit Erika Fischer-Lichte, Marvin Carlson und Peggy Phelan entwickelt die vorliegende Arbeit einen Performancebegriff, der sich auf eine ko-präsente Begegnung mit Performern bezieht und das Abweichende, Irritierende und Subversive in den Vordergrund rückt. Zusätzlich wird diese Untersuchung den Performancebegriff mit dem Nachwirkenden und Weiterwirkenden verbinden. Denn das Unbegreifbare zeigt sich nicht nur als eine intensive *Erfahrung*

9 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 305.

10 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2009, S. 16.

11 Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 19 und 181.

im ko-präsenten Vollzug der Performance, sondern auch als eine intensive *Erinnerung* nach der Performance. Mit Rebecca Schneider und Hans-Friedrich Bormann wird diese erweiterte Perspektive entwickelt, die Performances nicht vom Verlust her denkt, sondern ganz im Gegenteil vom Bleibenden – vom In-Erinnerung-Bleibenden. Performances, die die Zuschauer mit Unbegreifbarem konfrontieren, so die Annahme, müssen in einer doppelten temporalen Struktur betrachtet werden, die den Moment des Erfahrens *und* das Nach- und Weiterwirken der Performance aufgreift.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf den in diesen abweichenden Performances hervortretenden Akteuren, die nicht selten als ›Performer‹ bezeichnet werden. Es wird sich zeigen, dass gerade der Begriff des Performers mit dem Abweichenden verbunden ist und sich anbietet, die unbegreifbar erscheinenden Gestalten – wie diejenigen in Philippe Quesnes Performance – analytisch zu betrachten. Bevorzugter Gegenstand der Analyse sind Praktiken von Performern im Theater, in Kunst und Kultur, die *in* der Begegnung und *durch* die Begegnung Erfahrungen des Unbegreifbaren zeitigen, schon durch ihr Erscheinen oder ihre fremdartigen Aktionen zu irritieren in der Lage sind, zu nicht zu entziffernden Rätseln werden, die vom Verstehen und Begreifen uneinholbar sind. Es wird somit nicht ganz allgemein um Performer gehen, sondern um diejenigen Performer, die sich als unbegreifbar zeigen. Hierfür wird die Bezeichnung ›unbegreifbare Performer‹ gewählt, um den Analysegegenstand anzudeuten.

Die vorliegende Arbeit verortet das Phänomen des Unbegreifbaren in ein ›Zwischen‹ von Wahrnehmenden und Wahrgenommenem. Gleichfalls fragt sie nach dem Subjekt-Pol und dem Objekt-Pol, die gemäß der phänomenologischen Annahme der Bedingtheit von Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt immer gemeinsam betrachtet werden müssen. Im Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses steht insofern eine Beziehung. Das Unbegreifbare zeigt sich als ein Zwischenphänomen, das gleichfalls durch performative Praktiken und die Erfahrungen derselben zu bestimmen ist. Es wird *in* einer und *durch* eine Begegnung überhaupt erst erzeugt.

Die Verortung des Unbegreifbaren in ein ›Zwischen‹ von inszenatorischer Setzung und Erfahrung orientiert sich an theaterwissenschaftlichen Untersuchungen phänomenologischer Prägung. Jens Roselt geht in seiner *Phänomenologie des Theaters* von Aufführungen als »Zwischengesche-

hen«¹² aus, die Akteure und Zuschauer in Beziehung setzen. Aufführungen phänomenologisch zu betrachten, hieße, das Motiv der Tatsächlichkeit einerseits und das Motiv des Erlebens andererseits »tatsächlich von ihrer Verbindung her zu verstehen und zu beschreiben, d.h. als Verflechtung oder Verschränkung, als Zwischengeschehen oder Ereignis und eben nicht als Gegenüberstellung oder Konfrontation vorgegebener Instanzen«¹³. Die Verbindung von Wahrnehmenden und Wahrgenommenem versteht Roselt ausdrücklich nicht als ein unproblematisches Verhältnis, wie es der von Erika Fischer-Lichte geprägte Begriff der Feedback-Schleife suggeriere, der nach einer kontinuierlichen, geregelten und harmonischen Wechselbeziehung von Akteuren und Zuschauern klinge. Vielmehr hebt Roselt mit dem Begriff des Zwischengeschehens den »Riss oder Spalt«¹⁴ hervor. Gerade die Möglichkeit des Problematischwerdens der wechselseitigen Beziehung ist für das hier zu untersuchende Phänomen von besonderer Relevanz. Denn die vorliegende Arbeit setzt bei Performances an, die mit dem Unbegreifbaren arbeiten und Wahrnehmende in eine unsichere Situation versetzen, sie regelrecht mit Momenten der Irritation, Überforderung, Faszination und des Erstaunens konfrontieren. Ein Problematischwerden der Beziehung ist grundlegender Ausgangspunkt der Arbeit.

Das Unbegreifbare wird in dieser Untersuchung mit Momenten der Sprachlosigkeit verbunden, mit Erfahrungen der Sprachohnmacht, der Störung und Beunruhigung. Insofern rückt es in die Nähe eines in der Kunstwissenschaft zentralen Topos – dem des Erhabenen, den Lehmann als analytisch und theoretisch grundlegende Begrifflichkeit für die »erlebte Erfahrungswirklichkeit«¹⁵ des postdramatischen Theaters versteht. Der Begriff des Erhabenen bietet sich an, um das Unbegreifbare als Analysegegenstand zu präzisieren. Es wird sich herausstellen, dass das Erhabene eine wesentliche theoretische Wurzel darstellt, auf der zahlreiche theaterwissenschaftliche Diskurse um Begriffe wie ›Liminalität‹ (Fischer-Lichte), ›mar-

12 J. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 195.

13 Ebd., S. 148.

14 Ebd., S. 195.

15 Lehmann, Hans-Thies: »Die Gegenwart des Theaters«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin: Theater der Zeit 1999, S. 14.

kanter Moment« (Roselt) oder ›intensivierte Erfahrung bzw. Präsenz« (Lehmann) mehr oder weniger explizit aufbauen.

Das Phänomen des Unbegreifbaren wird im Rahmen der Arbeit aus einer neuen Perspektive betrachtet. Es wird nicht nur in der temporalen Perspektive des Moments verortet, nicht nur als ein momenthaftes ›Zwischen« von inszenatorischer Setzung und Erfahrung verstanden, wie es die Orientierung an phänomenologischen Annahmen suggeriert. Gerade das Unbegreifbare wirft einen Augenmerk auf eine in theaterwissenschaftlichen Diskursen zumeist vernachlässigte Perspektive: die des Danachs, des Nach- und Weiterwirkens, des Wiederauftauchens im Modus des erinnernden Versprachlichens.

Anhand von theaterwissenschaftlichen und auch philosophischen Positionen wird das Unbegreifbare als ein Phänomen entwickelt, das auch und gerade als Nachwirkung statthat, dessen Erfahrungshorizont sich nicht nur auf den Moment der Begegnung bezieht, sondern gerade auch im Nachhinein Wirkungen entfaltet. Weil es sich im Moment als derart unbegreifbar zeigt, regt es ein nachträgliches Nachdenken geradezu an. Mersch spricht davon, dass es im Moment nicht reflexiv zum Vorschein komme, aber nachträglich geradezu »zu denken«¹⁶ gebe. Das Unbegreifbare wird als ein Phänomen entwickelt, das ein nachträgliches Beschäftigenmüssen herausfordert, ein Nachdenken ankurbelt, ein wieder und wieder stattfindendes imaginatives Hineinversetzen in den vergangenen Moment auslöst, durch das es überhaupt erst möglich ist, es zumindest annähernd berühren zu können. Weil es sich im Moment als unsagbar zeigt, fordert es dazu auf, sich erneut erinnernd, beschreibend und analysierend in den Moment zu begeben. Das Unbegreifbare zeigt sich demnach als ein Moment, der einem ›Zwischen« von inszenatorischer Setzung und Erfahrung entspringt, jedoch aber erst im Nachhinein im Modus des Erinnerns realisierend erfahren wird. Mit dieser Annahme geht jedoch nicht einher, das Unbegreifbare könne nachträglich in ein Begreifbares umgewandelt werden. Vielmehr ist dasjenige Unbegreifbare Gegenstand wissenschaftlichen Interesses, das auch durch nachträgliche Anstrengungen der Erinnerung, Versprachlichung und Analyse nicht vom Verstehen eingeholt werden kann. Immer bleibt ein Rätselhaftes, das jedoch zumindest ansatzweise zu berühren ist.

16 D. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 13.

Die momentorientierte Perspektive wird folglich um die des Nach- und Weiterwirkens erweitert. Performances werden somit hier nicht vom Verlust her gedacht, wie es beispielsweise bei Peggy Phelan der Fall ist, sondern das Bleibende, das Wiederkehrende wird akzentuiert. Diese Perspektive wird anhand von performancetheoretischen Überlegungen Rebecca Schneiders und aufführungsanalytischen Überlegungen Hans-Friedrich Bormanns entwickelt.¹⁷ Die These, durch die Bewegung der Erinnerung könnten Aufführungen immer wieder zu neuer und anderer Gegenwart kommen, ist im Kontext der hier vorliegenden Untersuchung von zentraler Bedeutung. Denn gerade das Unbegreifbare hinterlässt einen bleibenden Eindruck, der durch den Akt des Erinnerns immer wieder wachgerufen wird, weiterwirkt, durch Versuche des erinnernden Versprachlichens immer neu und anders erscheint.

Der Begriff des Unbegreifbaren, so wird sich zeigen, bietet sich an, um die Erfahrungen und Praktiken zu umschreiben, um die es in der vorliegenden Arbeit geht. Er ermöglicht es, lebensweltliche und künstlerische Erscheinungen gemeinsam in den Blick zu nehmen. Gleichzeitig schwingt in ihm die besondere, sich abhebende Intensität mit. Er bezieht sich auf Erfahrungen und Erinnerungen im Theater, in der Kunst und Kultur, die eher selten sind. Mit Martin Seel werden sie als ästhetische Erfahrungen entwickelt, die eine sich von üblichen ästhetischen Wahrnehmungsformen abheben – also eine besondere Radikalität besitzen. Das Unbegreifbare kann zwar überall und jederzeit erscheinen wie beispielsweise im Theater, im Museum, im Park oder beim Schlendern durch eine Fußgängerzone. Jedoch hebt es sich von alltäglichen und auch herkömmlichen Formen ästhetischen Wahrnehmens deutlich ab. Es wird als eine »umstürzende Veränderung[...]«¹⁸ im Erfahren und Erinnern entwickelt, als ein unübliches und eher seltenes Phänomen.

17 Vgl. dazu Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, New York/London: Routledge 2011; Bormann, Hans-Friedrich: »Bewegung der Aufzeichnung. Über Aufführungs-Analyse«, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Revolver 2012.

18 Seel, Martin: *Paradoxien der Erfüllung. Philosophische Essays*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2006, S. 15.

Die Behandlung des Unbegreifbaren im Theater, in der Kunst und Kultur wirft natürlich die Frage auf, inwiefern sich die Begegnung mit dem Unbegreifbaren in den jeweiligen Kontexten unterscheidet. Die vorliegende Arbeit schlägt jedoch nicht den Weg ein, Differenzkriterien zu erarbeiten, um die jeweiligen Kontexte voneinander zu unterscheiden – Kriterien, die ohnehin problematisch wären. Vielmehr wird die These vertreten, dass eine Beschreibung und Analyse immer vom jeweiligen Moment der Begegnung ausgehen muss; das je Eigene der Begegnung muss als Ausgangspunkt dienen. Diese Forderung berücksichtigt auch die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Kontexte der Begegnung. Denn wenn vom je spezifischen Gegenstand ausgegangen wird, schwingt auch der je spezifische Kontext mit, was wiederum je spezifische Folgen für die Beschreibung und Analyse mit sich bringt.

Das Unbegreifbare, so sei hier betont, stellt nicht einen Analysebegriff dar, um die hier im Zentrum stehenden Performer methodisch untersuchen zu können, sondern es bezeichnet lediglich den *Analysegegenstand*. Es umschreibt Praktiken und Erfahrungsweisen, die in Diskursen der *Performance Studies*, Kunst- und Theaterwissenschaft auftauchen und mit der hier vorliegenden Arbeit theoretisch, methodisch und analytisch erschlossen werden.

Das Unbegreifbare zur Sprache bringen

Es stellt sich die übergreifende Frage, wie das Unbegreifbare der theaterwissenschaftlichen Betrachtung von Aufführungen und Performances zugänglich gemacht werden kann. Die Aufführungsanalyse steht hierbei vor nicht einfach zu lösenden Problemen. Nicht nur die bisher kaum gestellte Frage, welche Auswirkungen die Dimension des Nachwirkens für die bisher momentorientierte Aufführungsanalyse hat, sondern auch die viel grundlegendere Frage, wie etwas, das im Moment sprachlos macht, im Nachhinein überhaupt in Worte gefasst werden könnte. Mersch geht davon aus, dass das Unbegreifbare immer »die Frage seiner Beschreibbarkeit«¹⁹ aufwerfe, weshalb sie auch in den Kern der hier vorliegenden Untersuchung rückt.

19 D. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 248.

Kaum ist das Problem des Beschreibens von Unbegreifbarem formuliert, kommt ein Bündel an Fragen auf, das sich zu generellen Fragen an die Methodik der Aufführungsanalyse öffnet: Inwiefern kann etwas im Moment Unbegreifbares überhaupt im Nachhinein beschrieben werden? Ist ein erinnerndes Beschreiben zum Scheitern verurteilt? Oder wäre ein Übergang zu anderen Schreibweisen nötig? Wie könnte eine andere Beschreibungssprache aussehen? Was müsste sie leisten, um dem unbegreifbaren Geschehen nahe zu kommen? Oder verlöre die Irritation durch die sprachliche Festschreibung ihren verstörenden Gehalt? Durch welche sprachlichen Strategien könnte der Stillstellung der Erfahrung des Unbegreifbaren im Beschreibungstext entgegen gewirkt werden? Wie könnte das Fremdwerden der Erfahrung im Beschreibungstext aufscheinen? Müsste das Versprachlichen eher einem Stottern, Stammeln und Staunen gleichen? Oder sollte es gänzlich aufgegeben werden? Wie ließe sich Unbegreifbares analysieren? Vor welchen besonderen Herausforderungen steht die Methodik der Analyse? Wie ließe sich das Verhältnis von Beschreibung und Analyse charakterisieren? Welchen vielleicht neuen und anderen Stellenwert bekäme ein Erinnerungsprotokoll? Gäbe es eine Aufführungsanalyse, die den Moment des Unbegreifbaren stehen lässt und ihn nicht glättet? Welche Möglichkeiten des analytischen Schreibens über Aufführungen könnte es geben?

Allgemeine Probleme der Aufführungsanalyse, so deutet es sich schon hier an, werden unverkennbar gesteigert. Ziel der Arbeit ist es, das problematische ›Wie‹ des Beschreibens und Analysierens von Unbegreifbarem zu erörtern. Methoden der Beschreibung und Analyse unbegreifbarer Performer werden entwickelt und angewandt. Hierbei wird die für die Theaterwissenschaft grundlegende, aber zumeist vernachlässigte Frage nach dem ›Wie‹ des Beschreibens von Aufführungen diskutiert.²⁰ Dabei erhebt sich die Frage, warum in theaterwissenschaftlichen Texten selten ein Fokus auf Aufführungsbeschreibungen gelegt wird. In ihrer Erörterung wird dem erinnernden Verschriftlichen eine neue Gewichtung verliehen und auf diesem Weg der Schreibform des Erinnerungsprotokolls bzw. der Aufführungsbeschreibung eine neue Sichtbarkeit zugesprochen und aus dem Terrain zumeist nur vorwissenschaftlicher Relevanz heraus bewegt. Auch das Verhältnis von Beschreibung und Analyse bekommt eine neue Gewichtung.

20 Vgl. dazu I. Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S. 14.

Mit Seitenblicken auf den in der Kunstwissenschaft zentralen Begriff der ›Ekphrasis‹ (griech. Beschreibung) und das seit dem Aufkommen der *Performance Studies* diskutierte Konzept des ›*Performative Writing*‹ soll weiterhin erörtert werden, wie ein Schreiben über Aufführungen und Performances aussehen könnte – insbesondere ein Schreiben, das versucht, die spezifische Sinnlichkeit des zu beschreibenden Moments in die Sprachlichkeit aufzunehmen. Diese Schreibweise wird als ›nahes Beschreiben‹ bzw. ›*Performative Describing*‹ bezeichnet, in der es um ein plastisches Darstellen des Vergangenen geht. Schreiben wird als eine Praxis entwickelt, die mit der des Inszenierens zu vergleichen ist und durch Strategien des Gestaltens die Wirkung der Nähe zu dem nicht zu stellenden Vergangenen hervorzubringen versucht. In gewisser Weise versucht es, die zu beschreibenden Momente einer Re-Inszenierung gleich zur Erscheinung zu bringen. Das nahe Beschreiben wird als eine neue theaterwissenschaftliche Schreibweise entwickelt, die für Aufführungsanalysen von besonderer Relevanz ist. Sie ersetzt nicht bestehende Schreibweisen, sondern erweitert sie um neue und andere Strategien des Zur-Sprache-Bringens von Aufführungen und Performances.

Die vorliegende Arbeit versprachlicht Erfahrungen des Unbegreifbaren mit der Schreibweise des nahen Beschreibens. Dies hat besondere Folgen für das Schreiben: Einer in theaterwissenschaftlichen und philosophischen Debatten gestellten Forderung nach einer anderen Sprachlichkeit wird nachgegangen, die die vorliegende Arbeit zu Formen des Schreibens führt, die Grenzen wissenschaftlichen Schreibens überschreiten und sich von künstlerischen Verfahren inspiriert sehen. Dies wird die Frage aufwerfen, ob in einer wissenschaftlichen Arbeit Schreibweisen Anwendung finden dürfen, die sich den eher künstlerischen Verfahren des Gestaltens und Inszenierens bedienen.

Die Gedanken Isa Wortelkamps in *Sehen mit dem Stift in der Hand* sind in diesem methodischen Zusammenhang von besonderer Relevanz, beschäftigen sie sich doch mit Fragen der Aufzeichnung von Aufführungen. Wortelkamp rückt die Praxis des Beschreibens ins Licht, die im theaterwissenschaftlichen Diskurs zumeist vernachlässigt wird. Mit dem gesetzten Ziel, die Sinnlichkeit der Aufführung müsse im Schriftzug der Aufzeichnung aufscheinen, schlägt sie eine Richtung ein, die sich für die hier statt-

findenden Überlegungen als grundlegend erweisen.²¹ Weiterhin greift sie auch das Phänomen des Unbegreifbaren auf, das sie jedoch eher als Flüchtiges umschreibt. Während die vorliegende Untersuchung am Unbegreifbaren ansetzt, ist es bei Wortelkamp nur ein Phänomen, das die generelle Flüchtigkeit der Aufführung hervortreten lässt.²² Wenn Wortelkamp also die Aufführung im Allgemeinen im Blick hat und das Unbegreifbare als eine Steigerungsform der generellen Flüchtigkeit versteht, wird hier genau der umgekehrte Weg eingeschlagen: Ausgangspunkt und Mittelpunkt ist das Unbegreifbare, das die Aufführungsanalyse mit grundlegenden Problemen konfrontiert. Wortelkamp beschäftigt sich primär mit der Notation, dem Schreiben im Moment der Aufführung; demgegenüber hebt die vorliegende Arbeit die Nachträglichkeit des Schreibens hervor. Nicht ein Schreiben während des Vollzugs der Aufführung, sondern ein erinnerndes Schreiben sei hier in den Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses gerückt. Insofern wird es immer auch um die Betonung der Perspektive des Danachs gehen – verknüpft jedoch mit der von Wortelkamp formulierten Forderung nach einem anderen Schreiben.²³

Einleitend wurde schon ein Beschreibungsversuch unternommen, der das Stocken, Stammeln und Suchen in die Sprachlichkeit aufnimmt, um dem Moment des Unbegreifbaren zumindest ansatzweise nahe zu kommen. Nicht nur durch theoretisch-methodische Erörterung erarbeitet die vorliegende Arbeit Schreibweisen, sondern auch durch die Praxis des Schreibens selbst, durch das Testen, Versuchen und Probieren von beschreibenden Bezugnahmen auf unbegreifbare Performer. Schreiben wird hierbei immer zur Herausforderung, werden doch Phänomene zu beschreiben versucht, die sprachlos machen, überwältigen, irritieren oder auch überfordern.

Natürlich stellt sich die Frage, warum Unbegreifbares überhaupt beschrieben und analysiert werden muss. Kann es nicht auch für sich stehen gelassen werden? Wofür muss es überhaupt aufführungsanalytisch betrachtet werden? Diese Fragen werden in der hier vorliegenden Arbeit umgedreht und aus der entgegengesetzten Perspektive betrachtet: Warum regt das Unbegreifbare geradezu zum Beschreiben und Nachdenken an? Beschreiben und Analysieren werden im Rahmen dieser Arbeit als Impulse

21 Vgl. dazu I. Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S. 14.

22 Vgl. dazu ebd., S. 167.

23 Vgl. dazu ebd., S. 215.

verstanden, die unmittelbar aus dem Unbegreifbaren erwachsen. Zur Erfahrung des Unbegreifbaren gehört regelrecht das versprachlichende Nachdenken. Insofern erscheint aufführungsanalytisches Schreiben als eine notwendige Praxis: Einerseits können Erfahrungen re-inszeniert werden; es kann nachgespürt werden, was überhaupt geschah; ein Unbegreifbares kann zumindest ansatzweise berührt werden. Andererseits können andere Anteil an den Prozessen des Beschreibens und Nachdenkens haben; die gemachte Erfahrung des Unbegreifbaren, wie auch die daraus erwachsenden theaterwissenschaftlichen Fragen und Probleme können geteilt werden. Einer der wichtigsten Gründe für die besondere Notwendigkeit erinnernden Schreibens, so wird sich herausstellen, ist die Annahme, dass das Versprachlichen Dreh- und Angelpunkt ist, um unbegreifbare Performer überhaupt analysieren zu können. Weil die vorliegende Arbeit das Problem des Versprachlichens als ein zentrales Thema betrachtet, bekommen Beschreibungsversuche von Performern im Theater, in Kunst und Kultur einen besonderen Stellenwert. Begegnungen mit Performern werden betrachtet, in denen das Unbegreifbare je spezifische Anforderungen an die Beschreibung und Analyse stellt. Es wird daher versucht, von der jeweils gewählten Performance auszugehen und sowohl Schreibweisen als auch analytische Begrifflichkeiten von ihr abzuleiten und nicht Schreibweisen oder auch theoretische Begriffe als vorgängig vorauszusetzen. Diese Praxis wird als ›gleichschwebendes Schreiben‹ bezeichnet. Nicht ein Instrumentarium wird erarbeitet, das es ermögliche, unbegreifbare Performer problemlos zu beschreiben und zu analysieren – ganz im Gegenteil wird immer davon ausgegangen, dass eine problemlose Beschäftigung mit Unbegreifbarem nicht möglich ist, dass das Problematischerwerden des Versprachlichens und Bezugnehmens geradezu der grundlegende Ausgangspunkt ist, von dem ein Schreiben seinen Ausgang nehmen muss.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die Performerin Silvia Costa in Romeo Castelluccis Performance *HEY GIRL!* beschrieben und analysiert. Uraufgeführt wurde *HEY GIRL!* 2007. Die besuchte Performance fand jedoch zwei Jahre später im Rahmen des internationalen Theaterfestivals *Tokyo Arts Festival* im Frühjahr 2009 statt, auf die sich die Beschreibungen und Analysen beziehen. Kurz wurden schon die Performer von *LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS* der von Philippe Quesne inszenierten Performance angeschnitten, die 2008 im Rahmen der *Wiener Festwochen* stattfand. Es wurde hier als ein nur skizzenhaft bleibendes, einleitendes Beispiel heran-

gezogen, um die Stoßrichtung der hier vorliegenden Arbeit anzudeuten. Weiterhin wird der Performancekünstler und Bildende Künstler Steven Cohen behandelt. Die Beschreibungen und Analysen beziehen sich auf die Performance *THE CRADLE OF HUMANKIND*, die beim *Festival d'Avignon* 2012 aufgeführt wurde. Als Beispiele für unbegreifbare Performer im kulturellen Kontext werden zwei japanische *Cosplayer* herangezogen, die auf unterschiedliche Weise mit dem Unbegreifbaren arbeiten. Die Begegnung mit den Performern fand zufällig im Frühjahr 2009 im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes in Tokyo statt.

Von vorrangiger Relevanz scheinen die Erörterungen dieser Untersuchung vor allem für aufführungsanalytische Arbeiten zu sein, die sich mit gegenwärtigen Phänomenen im Theater, in Kunst und Kultur auseinandersetzen und sich mit Fragen und Problemen des Beschreibens und Analysierens von Aufführungen und Performances beschäftigen oder auch Besonderheiten der Analyse von Akteuren zu thematisieren suchen. Denn das Thema der vorliegenden Arbeit macht es notwendig, die aufführungsanalytische Theorie und Praxis fortzuentwickeln. Insbesondere ist die Frage des Beschreibens gerade in der gegenwärtigen Theater- und Kunstpraxis – und, wie sich vermuten lässt, auch Kulturpraxis – nicht zu unterschätzen, kristallisieren sich doch an ihr umfangreiche Probleme heraus, die in der hier vorliegenden Arbeit untersucht werden.

Theorien zu ›Performance‹ und ›Performer‹

Zunächst ist es nötig, das theoretische Fundament der Arbeit zu legen, um dem Ausruf ›*c'est incroyable*‹ der Performerin in *LA MÉLANCOLIE DES DRAGONS* umfassend nachgehen und das Unbegreifbare nicht nur im Theater und in der Kunst, sondern auch in der alltäglichen Lebenswelt erörtern zu können. Hierfür ist es grundlegend, sich auf einen weiten Begriff von Performance zu beziehen. Dieser drängt sich als theoretischer Ausgangspunkt auf, ist man doch dazu geneigt, ihn in der Theaterwissenschaft und den *Performance Studies* nicht nur mit Praktiken im Theater, in der Kunst und Kultur zu verbinden, sondern auch mit dem Abweichenden zu konnotieren. Auch der Begriff des Performers, so wird sich zeigen, wird häufig mit dem Fremden und Anderen assoziiert. Die Idee des Unbegreifbaren als eine wesentliche Form der Abweichung in Performances spielt in diesen Diskursen eine wesentliche Rolle. Ein genauerer Blick auf die miteinander

verknüpften Begrifflichkeiten ›Performance‹, ›Performer‹ und ›Abweichung‹ ist somit im Folgenden nötig, um den Grundstein der Arbeit zu legen.

Marvin Carlson zeigt in *Performance. A critical introduction* inwiefern der Begriff ›Performance‹ nahezu grenzenlose Anwendbarkeit besitzt. »On the larger cultural level, ›performance‹ has continued to develop as central metaphor and critical tool for a bewildering variety of studies, covering almost every aspect of human activity.«²⁴ Performance sei ein allgemein menschliches Konzept, das bis ins alltägliche Leben reiche und dieses grundlegend strukturiere. Carlson schränkt den Anwendungsbereich nicht auf künstlerische Formen ein, wie es beispielsweise bei RoseLee Goldberg der Fall ist, die Performance ausschließlich als »art form«²⁵ betrachtet. Vielmehr geht es Carlson darum, Performance als ein umfassendes Konzept zu begreifen, das gleichfalls im Theater, in der Kunst und Kultur zu finden ist. Hierbei bezieht er sich auf Richard Schechners weites Performanceverständnis – auf dessen »broad spectrum of performing«²⁶ – und teilt mit ihm die Ansicht, Performance als ein universelles, menschliches Verhalten zu verstehen, das nicht nur im Theater, Tanz oder in der Performancekunst angesiedelt ist, sondern in alle Bereiche menschlicher Aktivitäten reicht.

»Performing onstage, performing in special social situations (public ceremonies, for example), and performing in everyday life are a continuum. These various kinds of performing occur in widely divergent circumstances, from private solo shows before the mirror to large-scale public events and rituals, from shaman healing rituals to identity-changing trances, from theatre and dance to the great and small roles of everyday life.«²⁷

Obwohl sich Performance als eine flexibel dehn- und wandelbare Bezeichnung für heterogene Erscheinungen zeigt, geht es Carlson trotz allem um

24 Carlson, Marvin: *Performance. A critical introduction*, New York/London: Routledge 2004, S. IX.

25 Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York/London: Thames & Hudson 2006, S. 7.

26 Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*, New York/London: Routledge 2006, S. 143.

27 Ebd.

eine theoretische Umkreisung des Begriffs. Hierfür bezieht er sich erneut auf Schechner und dessen Verständnis von Performance als »restored behavior«²⁸. Carlson greift diesen Begriff auf, wandelt ihn aber um, indem er von »patterned behavior«²⁹ spricht. Damit möchte er die »doubled, repeated, or restored quality of the action«³⁰ betonen, also die Annahme, dass Performance nicht nur mit Handeln, sondern mit wiederholtem Handeln zu verbinden sei. Es werde auf etwas Vorausliegendes, ein Muster, ein Pattern – ein »»original« behavior«³¹ – Bezug genommen, das im Prozess der Performance bestätigt oder verändert werde.

»The fact that performance is associated not just with doing but also with re-doing is important – its embodiment of the tension between a given form or content from the past and the inevitable adjustments of an ever-changing present make it an operation of particular interest at a time of widespread interest in cultural negotiations – how human patterns of activity are reinforced or changed within a culture and how they are adjusted when various different cultures interact.«³²

Unser Leben sei durch diese Wiederholung oder Veränderung vorgängiger Verhaltensmuster strukturiert, sodass prinzipiell jegliche menschliche Aktivität als Performance betrachtet werden könne.³³ Jedoch macht Carlson Einschränkungen, die den grenzenlos erscheinenden Bereich der Performance enger umkreisen. Zunächst markiert er einen Unterschied zwischen »doing« und »performing«, der in einer gewissen Haltung – einer »attitude«³⁴ – liege. »Finally, performance implies not just doing or even re-doing, but a self-consciousness about doing and re-doing on part of both performers and spectators.«³⁵ Performance sei ein bewusstes und ausgestellttes Handeln – »we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this brings in a consciousness that gives them the quality of

28 M. Carlson: *Performance*, S. 47.

29 Ebd., S. 3.

30 Ebd., S. 4.

31 Ebd., S. 47.

32 Ebd., S. 212.

33 Ebd., S. 4.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 212.

performance«³⁶. Insofern versteht Carlson nicht jegliche erdenkliche Handlung als Performance, sondern nur diejenige, die mit einer bewussten Setzung verbunden ist: »all activity carried out with a consciousness of itself«³⁷. Weiterhin verbindet er Performance mit einer bewussten Ausrichtung auf Zuschauer. Sie seien es, die die Performance *als* Performance erkennen würden. »Performance is always performance *for* someone [Herv. i.O.], some audience that recognizes and validates it as performance even when, as occasionally the case, that audience is the self.«³⁸ Insofern verknüpft Carlson den bewussten Setzungscharakter der Performance und die Ausrichtung auf ein Gesehenwerden miteinander, sodass Performance als eine Praktik des bewussten Zeigens, Vorführens oder Ausstellens verstanden werden könnte. Carlson geht jedoch noch weiter, indem er den Gedanken des ›*patterned behavior*‹ auf die Zuschauer überträgt und zu dem Schluss kommt:

»[A]ll performance involves a consciousness of doubleness, according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action.«³⁹

Nicht nur über die in der Performance handelnden Performer, sondern vielmehr über den Zuschauer werde der Bezug auf ein vorgängiges Muster, ein Pattern, ein Ideal, ein ursprüngliches Verhalten, eine Norm aufgebaut, die innerhalb der Performance bestätigt oder eben subversiv verändert werde. Somit sind es die Zuschauenden, die eine bewusst gesetzte Praxis des Zeigens, Vorführens oder Ausstellens zur Performance machen, indem sie das momentan Sichzeigende in einem mentalen Prozess mit schon Bestehendem in Zusammenhang bringen und Bestätigendes oder Abweichendes wahrnehmen.

Auch Erika Fischer-Lichte hebt in ihren Publikationen zum Begriff der Performance die Zuschauerorientierung hervor. Sie versteht »Aufführung/*Performance* [Herv. i.O.] [...] als Vorgang der Darstellung durch

36 Ebd., S. 4.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 5.

39 Ebd.

Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern⁴⁰. Performance sei durch »das ambivalente Zusammenspiel« von Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung gefasst, wobei sich letzteres auf »den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive«⁴¹ bezieht. Gerade das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern und die dort stattfindenden, wechselseitigen Austauschprozesse, die sie als sich selbst organisierende »Feedback-Schleife«⁴² versteht, rücken ins Zentrum ihres Performancebegriffs. Performance könnte so als ein Verhältnis, eine Relation zwischen Wahrnehmenden und Akteuren oder auch wie von Roselt als ein »Zwischengeschehen«⁴³ gefasst werden, das beide Positionen in Beziehung setzt.

Diese Akzentuierung des ›Zwischen‹ von Akteur und Zuschauer fußt in ihrer Annahme, Performance und Aufführung zusammenzudenken. Mit der Verbindung »Aufführung/Performance [Herv. i.O.]«⁴⁴ öffnet sie den Anwendungsbereich des Performancebegriffs für gleichfalls künstlerische wie lebensweltliche Situationen, in denen eine leibliche Ko-Präsenz von Wahrnehmenden und Akteuren gegeben ist. Hierbei bezieht sie sich auf Milton Singers Begriff der *cultural performance*, der es ermöglicht »particular instances of cultural organization, e.g. weddings, temple festivals, recitations, plays, dances, musical concerts etc.«⁴⁵ zu beschreiben. In Folge des *performative turns* in den Kulturwissenschaften in den 1990er Jahren und der damit einhergehenden Entdeckung des Performativen in der Theaterwissenschaft entwickelt Fischer-Lichte den Begriff der Performance als ei-

40 Fischer-Lichte, Erika: »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 299.

41 Ebd.

42 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 101.

43 J. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 195.

44 E. Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel«, S. 299.

45 Singer, Milton (Hg.): *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia: University of Texas Press 1959, S. XII f. – Vgl. dazu E. Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel«, S. 289.

nen »umbrella term [Herv. i.O.]«⁴⁶ für unterschiedliche künstlerische und lebensweltliche Erscheinungen. Gemeinsam mit Carlson spricht sie sich gegen eine grundsätzliche Trennung von Performances im Theater, in der Kunst und Kultur aus.

Mit Gabriele Klein und Wolfgang Sting kann Performance als eine soziale und ästhetische Praxis beschrieben werden, die ganz im Sinn Fischer-Lichtes »Gemeinschaften des Augenblicks« herstellen, in denen »nicht die Akteure allein, sondern die Zuschauer [...] die Performance als solche legitimieren«⁴⁷.

Indem Fischer-Lichte die leibliche Gegenwärtigkeit von Zuschauern und Akteuren in den Mittelpunkt ihres Performancebegriffs rückt, wendet sie sich von Performancebegriffen ab, die auch »inanimate«⁴⁸, also unbelebte Ausdrucksformen wie Fotografien oder Filme als Performance betrachten. Peggy Phelan beschäftigt sich in *Unmarked. The Politics of Performance* mit der Beziehung zwischen »self and other as it is represented in photographs, paintings, films, theatre, political protests, and performance art«⁴⁹. Ähnlich wie Fischer-Lichte interessiert sie sich zwar auch für eine Relation zwischen Wahrnehmendem (»self«) und Wahrgenommenem (»other«), jedoch bindet sie dieses Verhältnis nicht ausschließlich an Formen leiblicher Ko-Präsenz.

»While the notion of the potential reciprocal gaze has been considered part of the ›unique‹ province of live performance, the desire to be seen is also activated by looking at inanimate art. Examining the politics of the exchange of gaze across these diverse representational mediums [photographs, paintings, films, theatre, political

46 Wirth, Uwe: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: Ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 10.

47 Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: »Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2005, S. 10.

48 Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, New York/London: Routledge 1993, S. 4.

49 Ebd.

protests, and performance art] leads to an extended definition of the field of performance.«⁵⁰

Durch die Thematisierung von Performances im Theater, in der Kunst und Kultur bewegt sich die vorliegende Arbeit in das *extended field of performance*; jedoch mit der Beschränkung auf den von Fischer-Lichte betonten Moment der ko-präsenten Begegnung mit Performern. Gerade weil die Arbeit Momente der Verstörung, Überraschung und Überwältigung thematisiert, soll der von Phelan betonte Bereich der *inanimate art*, wie Foto- oder Videoperformances, ausgeschlossen werden. Gerade der Bereich der Irritation, wie er hier erörtert wird, ist eine bevorzugte Erfahrung leiblicher Ko-Präsenz. In dem ›Zwischen‹ von Wahrnehmenden und Wahrgenommenem tauchen Widerstände auf, die verunsichern und faszinieren, verstören und erstaunen. Mit Carlson werden nur diejenigen Begegnungen als Performance zu betrachten sein, die mit einer bewussten Setzung arbeiten.

Anhand der nur exemplarisch diskutierten Performancetheorien von Carlson und Fischer-Lichte zeigt sich, inwiefern Performance ein vielgestaltiges Konzept mit unterschiedlichen Bedeutungen und Verwendungskontexten ist. »›Performing‹ and ›performance‹ are terms so often encountered in such varied contexts that little if any common semantic ground seems to exist among them«⁵¹. Bezug nehmend auf Joseph Roach bezeichnet Carlson es sogar als eine Antidisziplin, eine Art Gegenkonzept, das gegenläufige und abweichende Verwendungsweisen eben nicht bekämpfe.⁵² Performance könne eher im Sinne eines »fluid territory«⁵³ zu verstehen sein. Nicht Einheitlichkeit, sondern Widerständigkeit sei die Essenz dieses umstrittenen Konzeptes, das nicht auf einen Begriff, auf eine Definition zu bringen sei. Nicht umsonst beschreibt Uwe Wirth in Rekurs auf John L. Austin, dass »[d]ie vielgestaltige Verwendbarkeit des Performanzbegriffs ebenso wie seine Mehrdeutigkeit [...] maßgeblich zur akademischen Breitenwirkung des ›garstigen Wortes‹ beigetragen«⁵⁴ hätten.

50 Ebd.

51 M. Carlson: *Performance*, S. 2.

52 Ebd., S. 206 und 1.

53 Ebd., S. 205.

54 W. Wirth: »Der Performanzbegriff«, S. 9.

Während Wirth Performance im akademischen Bereich als ein widerständiges theoretisches Konzept versteht, wendet sich Goldberg »nur« den künstlerischen Performancephänomenen zu. Dort zeige sich der Performancebegriff ebenfalls als eine anarchische und permissive Bezeichnung, die sich einer strengen Definition entziehe. Performance sei »a permissive, open-ended medium with endless variables«⁵⁵. Wissenschaftliche Definitionen, die das Signum der Eindeutigkeit tragen, würden den vielfältigen Ausdrucksformen von Performance nicht entsprechen. Durchaus verallgemeinerbar kann mit Hans-Friedrich Bormann und Gabrielle Brandstetter behauptet werden: »»Performance« bewegt sich – als Performance – stets und immer schon zwischen unterschiedlichen Kontexten und trägt ein subversives Potential noch in die beschreibend-eindeutige Zuordnung«⁵⁶. In der Performance finde »eine Erfahrung der Grenzüberschreitung statt, die nicht in der Affirmation begrifflicher oder methodischer Sicherheiten mündet, sondern durch ihren unsicheren Status unser Sprechen selbst dauerhaft infiziert.«⁵⁷ Wahrnehmende würden mit einer Schwellenerfahrung konfrontiert, die sie geradezu herausfordere. Sie vergleichen Performance mit einer »Leerstelle«⁵⁸ und einer Erfahrung des Verlusts. Auch bei Mersch findet der Begriff der »Grenzerfahrung«⁵⁹ Anwendung. In seinen Untersuchungen zur performativen Wende verknüpft er den Performancebegriff mit dem Anderen und Abweichenden. Er verknüpft Performances, indem er sie vom »Vorrang der Alterität her« denkt, mit Begriffen der »Andersheit« und dem »Anderen« sowie mit dem »elementaren Entzug« und sprachlich »Unverfügbaren«⁶⁰. Mersch geht davon aus, dass bei einer »Performance oder eine[r] Aktion [...] ein *grundlegender Riss* [Herv. i.O.]« entstehe, der auf der Tatsache beruhe, dass mit dem Akt der Setzung etwas »in die Welt gebracht ist«, das durch seine Bindung an eine Materialität zugleich als »Ent-

55 R. Goldberg: *Performance Art*, S. 9.

56 Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele: »An der Schwelle. Performance als Forschungslabor«, in: Hanne Seitz (Hg.), *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen: Klartext 1999, S. 48.

57 Ebd., S. 46.

58 Ebd.

59 D. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 43.

60 Ebd., S. 9.

Setzung [Herv. i.O.]« zu verstehen sei und somit immer schon ein »Unverständliches«⁶¹ mit sich bringe. Mersch erklärt, dass der Ausdruck ›Entsetzung‹ »die buchstäbliche Zerschneidung der Situation, ihre *Transposition* [Herv. i.O.] oder Kippung [andeutet], mit der die performativen Künste bevorzugt arbeiten, etwa wenn [...] Erwartungen plötzlich vereitelt oder umgestürzt werden«⁶².

Mersch schreibt diesen Widerfahrnischarakter jeder »ästhetischen Arbeit, jedem Projekt, sogar jedem Werk«⁶³ zu. Jedoch in Performances bzw. bei einer Ästhetik des Performativen würden eben die Momente der Andersheit betont; das Brechen, Verschieben und Heraustreten aus bestehenden Kontexten werde thematisch und rücke in den Vordergrund. Das Ereignen der Kunst und ihr widerständiger Charakter, das in gewisser Weise die »Grundierungen« darstellten, würden nicht »verhüllt« wie es »besonders im Rahmen des Werkhaften, durch die Ideale der Vollendung und der geschlossenen Form« geschehe, sondern »ausdrücklich [...] zu Bewusstsein«⁶⁴ gebracht. Performative Kunst trete aus dem Gefüge einer klassischen Ästhetik heraus und stürze »die Gültigkeit der Kategorien um und etabliert eine alternative Ästhetik, wie sie vor allem für Happening und Fluxus, die zeitgenössische Performance-Art, den Event, aber auch die Konzept- und zeitlich terminierte Installationskunst«⁶⁵ gelte.

Auch Amelia Jones, die künstlerische und kulturelle Performances unter dem Gesichtspunkt subjekttheoretischer Überlegungen betrachtet, wendet sich marginalisierten, »nonnormative bodies/selves« zu, die in einer »exaggeration of [...] otherness« Wahrnehmende verstören und mit »embedded conceptions«⁶⁶ brechen. Mithilfe von phänomenologischen, psychoanalytischen, poststrukturalistischen und postmodernen Subjekt- und

61 Mersch, Dieter: »Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste«, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2005, S. 43, 41, 42 und 43

62 Ebd., S. 42.

63 D. Mersch: *Ereignis und Aura*, S. 290.

64 Ebd., S. 291 und 290.

65 Ebd., S. 19.

66 Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minnesota: University of Minnesota Press 1998, S. 8.

Körpertheorien erörtert sie performative Praktiken, die die »assumption of normativity« herausfordern und »radically dislocating effects«⁶⁷ auf Zuschauer haben.

Die Liste der Themen und Autoren, die Performance mit dem Abweichenden verknüpfen, könnte hier noch erweitert werden. Jedoch kann schon jetzt in Anschluss an Schechner die Behauptung aufgestellt werden, dass in Performancediskursen Motive des Anarchischen, Subversiven und Anderen häufig auftreten:

»As a field, performance studies is sympathetic to the avant-garde, the marginal, the offbeat, the minoritarian, the subversive, the twisted, the queer, people of color, and the formerly colonized.«⁶⁸

Performance als Begriff hat einen Hang zum Anderen. Nicht selten wird er mit Abweichendem verbunden. Der Begriff der Performance bietet sich insofern als Grundlage an, um dem Erkenntnisinteresse der hier vorliegenden Arbeit zu folgen. Mit dem Phänomen des Unbegreifbaren steht eine wesentliche Form der Abweichung in Performances im Zentrum wissenschaftlichen Interesses. Die Idee des Unbegreifbaren, in der Faszination und Irritation, Staunen und Sprachlosigkeit, Überwältigung und Verunsicherung zusammenkommen, taucht häufig in Performancediskursen auf. Diese Annahme wird sich insbesondere im nächsten Kapitel erhärten, das entlang zentraler Positionen der Theaterwissenschaft den Analysegegenstand theoretisch erschließt.

Die vorliegende Arbeit setzt an den in Performances auftretenden Akteuren an. Die Literatur ist geneigt, die Akteure der Performance als Performer zu bezeichnen. Carlson spricht von »the performers who ›do‹ these events«⁶⁹ und wendet den Begriff auf jegliche performative Praktiken im Theater, in der Kunst und Kultur an. Auch Schechner bezeichnet umfassend die in der Performance hervortretenden Akteure als »Performer« – egal ob »Hirschtänzer«, »balinesische Trancetänzer« in der Lebenswelt oder

67 Ebd., S. 9.

68 R. Schechner: *Performance Studies*, S. 3.

69 M. Carlson: *Performance*, S. 47.

»Schauspieler«⁷⁰ im Theater. »A performer in ordinary life, in a ritual, at play, or in the performing arts does/shows something – performs an action.«⁷¹

Auffallend ist, dass die Literatur dazu tendiert, Performer – ähnlich wie Performances – mit dem Abweichenden zu verbinden. Insbesondere im Bereich der Künste werden sie mit dem Anderen verknüpft, was aus der Nähe des Performerbegriffs zu dem des Performancekünstlers herrühren könnte – einer Kunstform, die laut Goldberg anarchisch und permissiv sei. Ausdrücklich wird in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht nur der Performancekünstler im Zentrum des Interesses stehen, sondern die umfassend gedachte Bezeichnung ›Performer‹. Performer werden nicht nur auf die Formulierung – »the performer is the artist«⁷² – reduziert, die sich lediglich auf die Performancekunst bezieht: »Unlike theatre, the performer *is* the artist [Herv. i.O.], seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative.«⁷³ Der kontrapunktischen Auslegung der Begriffe Theater und Performancekunst wird in dieser Untersuchung mit Fischer-Lichte widersprochen, die nicht von einem »grundsätzliche[n] Gegensatz zwischen Theater und Performance-Kunst« ausgeht, gleichwohl »Performance-Kunst in den sechziger Jahren aus einer radikalen Negation nicht nur des kommerziellen, produktorientierten Kunstbetriebs, sondern auch des damals zeitgenössischen Theaters entstanden ist«⁷⁴. Roselt betont ebenfalls, dass angesichts »der Bandbreite des zeitgenössischen Theaters« eine »kategoriale Trennung von Theater und Performancekunst wenig sinnvoll«⁷⁵ sei. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb nicht nur vom »perfor-

70 Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 12 und 18.

71 R. Schechner: *Performance Studies*, S. 24.

72 R. Goldberg: *Performance Art*, S. 8.

73 Ebd.

74 Fischer-Lichte, Erika: »Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen«, in: Dies./Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel: A. Francke 1998, S. 85.

75 J. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 39.

mance artist«⁷⁶ die Rede sein, sondern vielmehr von Performern im Theater, in der Kunst und Kultur.

Im Bereich der Künste werden sie nicht selten als diejenigen angedeutet, die schauspielerische Normen subversiv unterlaufen und auf diesem Weg Wahrnehmende irritieren können. Lehmann setzt den Begriff des Performers ein, um den im postdramatischen Theater entdeckten »neue[n] Kontinent der Performanz« und die »neuartige Präsenz der ›Performer‹, zu denen die ›Actors‹ mutieren«⁷⁷ zu umschreiben. Hierbei versteht er die Praxis des Performens als eine besondere Spielweise, die »›unterhalb‹ des klassischen Schauspielens«⁷⁸ angesiedelt sei. Performen zeige sich als »eine Spielweise, die mehr auf der Achse des Kommunizierens als des Verkörperns situiert ist, also das Abbilden einer anderen Identität zurücktreten lässt zugunsten der Etablierung eines gemeinsamen Sprach- und Wahrnehmungsraums von Spielerpersönlichkeit und Zuschauern«⁷⁹. Performen deutet er als eine Spielform des Schauspielers an, die in einem Atemzug mit »[p]ostdramatische[m] Spiel«⁸⁰ genannt werden kann. Im postdramatischen Theater verlagere sich »das Gewicht von der Verkörperung zur Kommunikation«, was bedeute, dass »sich das Energiezentrum des Theaterspiels verschoben hat, mehr in die Sphäre zwischen Spieler und Zuschauer [...], weg von den dramatisch-szenischen immanenten Spannungen«⁸¹. An anderer Stelle betont er, dass »an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perzeption eine offene und zersplitterte«⁸² Wahrnehmung trete. Bei Lehmann wird der Performerbegriff verwendet, um das Anderswerden des Agierens von Schauspielern, aber auch das Anderswerden des Wahrnehmens von Zuschauern zu umschreiben.

76 R. Goldberg: *Performance Art*, S. 8.

77 H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 93.

78 Ebd., S. 242.

79 H.-T. Lehmann: »Die Gegenwart des Theaters«, S. 20.

80 Lehmann, Hans-Thies: »Schauspielen zwischen Drama und Postdramatik«, in: Klaus Bachler/Klaus Dermutz (Hg.), *Next Generation*, Edition Burgtheater, Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2009, S. 22.

81 Ebd., S. 17.

82 Ebd., S. 140.

»Doch vom Schauspieler (actor) ist in diesem Theater nicht mehr die Rede. Hier soll keine Illusion vorgespielt und sollen auch keine fiktiven Figuren repräsentiert werden, sondern es geht darum, Handlungen auszuführen, reale Körper zu präsentieren und neue Erfahrungsräume mit dem Zuschauer zu kreieren. Aus dem Schauspieler ist der Performer geworden.«⁸³

Roselt verbindet ebenfalls Performer mit Momenten der Abweichung, wenn Schauspieler auf eine je spezifische Art und Weise ›anders‹ handeln. Gleichsam verbindet er sie mit Ästhetiken des postdramatischen Theaters, in denen Zuschauer mit »einer Andersartigkeit und Fremdheit«⁸⁴ konfrontiert würden. »Performern läge nichts ferner, als eine Figur zu verkörpern oder auch nur in die Nähe einer solch stabilen theatralen Repräsentation zu gelangen«⁸⁵, so formuliert Bettina Brandl-Risi den abweichenden Charakter der Akteure im Theater René Polleschs.

Philipp Auslander und Patrice Pavis assoziieren Performer ebenfalls mit einer bisherige schauspielerische Normen subversiv unterlaufenden Position. »Unlike actors, *performers* do not play roles [Herv. i.O.]; they act in their own names.«⁸⁶ Geprägt durch eine »progressive redefinition of theatrical mimesis away from ›character‹«⁸⁷, die von der historischen Avantgarde über das Theater der 1960er Jahre bis hin zur Postmoderne reiche, entwickle sich eine tiefgreifende Veränderung der Funktion des Schauspielens. Der neue »performance style« werde zu »something other than

83 Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander 2005, S. 329.

84 Roselt, Jens: »In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München: edition text + kritik 2004, S. 175. – Vgl. dazu ebd., S. 168.

85 Brandl-Risi, Bettina: »Ich bin nicht bei mir, ich bin außer mir.« Die Virtuosen und die Imperfekten bei René Pollesch«, in: Jens Roselt/Christel Weiler (Hg.), *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript 2011, S. 138.

86 Pavis, Patrice: *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*, Michigan: University of Michigan Press 2003, S. 62.

87 Auslander, Philip: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, New York/London: Routledge 1997, S. 6.

acting«⁸⁸. In diesen Überlegungen, in denen der »term *performer*, as opposed to *actor* [Herv. i.O.]« gesetzt wird, erscheinen Performer als diejenigen, die nicht mehr die traditionelle Aufgabe des Verkörpers einer Rolle verfolgen, sondern »their own inadequacies, absences, and multiplicities«⁸⁹ performten.

Innerhalb des zeitgenössischen Tanzes erscheint der Begriff des Performers, um das »Andere des Tanzes« anzudeuten, wenn plötzlich Tanzstücke auftauchen, in denen, wie Gerald Siegmund betont, »nach landläufigem Verständnis nicht mehr getanzt«⁹⁰ werde. An Stelle dessen tauchen im Kontext der Diskussion der Arbeiten von William Forsythe, Xavier Le Roy, Sarah Michelson, Thomas Plischke/B.D.C. oder Raimund Hoghe Begriffe wie »Tanz-Performance«, »Performance«, »Performen« und »Performer«⁹¹ auf, um das Unterlaufen von Erwartungshaltungen zu skizzieren. Wortelkamp greift ebenfalls den Begriff des Performers auf, um Abweichungen von normierten Vorstellungen des Tanzens sprachlich zu markieren. In ihrer Beschreibung der Inszenierung ALIBI von Meg Stuart und *Damaged Goods* spricht sie ähnlich wie Siegmund davon, dass »die Performer [...] weniger Tänzer als Spieler« seien, »die ihre Körper vor den Augen des Publikums an ihre Grenzen führen«⁹². Der Performerbegriff wird sowohl bei Siegmund als auch bei Wortelkamp als eine alternative Bezeichnung zu der des Tänzers verwendet, um dem Aspekt der »Störung«⁹³ normierter Wahrnehmungsformen der Zuschauer zu unterstreichen. Friedemann Kreuder beschreibt ihn als eine »Ergänzung des exklusiven Begriffs«⁹⁴ des Schauspielers, um den künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden.

88 Ebd.

89 P. Pavis: *Analyzing Performance*, S. 58 und 62.

90 Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006, S. 207 und 9.

91 Ebd., S. 189, 195, 315 und 187.

92 I. Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, S. 28.

93 Ebd., S. 174.

94 Kreuder, Friedemann: »Schauspieler«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 284.

Wenn im Bereich der Künste auf eine Abweichung verwiesen wird, die von einem Akteur herrührt, ist man dazu geneigt, sie als Performer zu bezeichnen, um das Andere, Fremde und Irritierende sprachlich hervorzuheben. In der Weise wie Performance in zahlreichen Konzeptionen von der Alterität her gedacht wird, wird auch in zahlreichen analytischen und theoretischen Arbeiten der Performerbegriff verwendet – als ein zumeist schauspieltheoretischer und -analytischer Begriff, der subversive Praktiken und Erfahrungen andeutet. Performer, so lässt sich festhalten, werden in der Literatur häufig mit einem Anderswerden verkörpernder Praktiken und auch einem Anderswerden des Erfahrens verbunden. Häufig werden sie mit Begegnungen verbunden, die theatrale Erfahrens- und Verstehensmuster überschreiten. Das Unbegreifbare deutet sich hierbei als eine wesentliche Wirkungsweise an, die mit Performern verknüpft wird. Performer überwältigen, faszinieren und sind in der Lage, sprachlos zu machen. Deshalb bezieht sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit auf den Begriff ›Performer‹ und nicht auf ›Schauspieler‹ oder ›Darsteller‹. Es wird sich jedoch zeigen, dass trotzdem schauspieltheoretische und -analytische Begrifflichkeiten in der Analyse von Performern nützlich sein können. Es wird sich herausstellen, dass die hier im Zentrum stehenden Performer schauspieltheoretische und -analytische Probleme regelrecht zuspitzen. Ihnen wird trotz allem nicht mit einem noch ausgefeilteren schauspielanalytischen Instrumentarium begegnet. Für eine Untersuchung derjenigen Praktiken und Erfahrungen, die mit dem Begriff des Unbegreifbaren verknüpft werden, müssen neue und andere Wege eingeschlagen werden.

Struktur der Arbeit

Ziel ist es, sich der methodischen Herausforderung zu stellen, das problematische ›Wie‹ des Beschreibens und Analysierens von Unbegreifbarem zu erörtern. Bevor dies geleistet werden kann, muss jedoch das ›Was‹ des Unbegreifbaren theoretisch angegangen werden. Aus diesem Gedanken ergibt sich die Struktur der Arbeit.

Um die Begegnungen mit unbegreifbaren Performern umfassend thematisieren zu können, gilt es zunächst im ersten Kapitel ›Theorie‹ den Begriff des Unbegreifbaren zu erörtern. Hierbei muss zum einen der Moment der Erfahrung, zum anderen aber auch das Nachwirken thematisiert werden. In der Erörterung wird deutlich, inwiefern zentrale theaterwissen-

schaftliche Positionen auf einer gemeinsamen theoretischen Wurzel aufbauen, die aus dem in der Philosophie zentralen Begriff des Erhabenen erwächst. Das Unbegreifbare soll vor der Folie des Erhabenen Konturen bekommen, ohne jedoch mit ihm gleichgesetzt zu werden. Vielmehr wird es als ein Ästhetisches entwickelt, das eine besondere Intensität aufweist, die sich von ›typischen‹ Formen des Erlebens im Theater, in der Kunst und Kultur deutlich abhebt. Hierbei wird sich zeigen, inwiefern das Unbegreifbare die Frage des Beschreibens ins Zentrum rückt.

Im zweiten Kapitel ›Methodik‹ ist das Problematische des Schreibens Ausgangspunkt. Die Schwierigkeit, unbegreifbare Performer in Worte zu fassen, wird einleitend an einem ausführlichen Beschreibungsversuch zu Performern in Tokyo – sogenannten ›Cosplayern‹ – deutlich, mündet doch das Schreiben in eine Fülle methodischer Fragen an die Aufführungsanalyse, deren Theorie und Praxis durch unbegreifbare Performer regelrecht hinterfragt werden muss. Es soll somit zunächst das Schreiben von Aufführungen diskutiert werden; daraus werden neue und andere Ansätze der Aufführungsanalyse entwickelt. Insbesondere die Notwendigkeit, ein größeres Augenmerk auf das erinnernde Beschreiben zu legen, sei hier schon hervorgehoben, wie auch die bisher vernachlässigte Perspektive des Nachwirkens und Weiterwirkens von Aufführungen. In einem nächsten Schritt werden Möglichkeiten des Schreibens von Unbegreifbarem erörtert und letztendlich mit der Stoßrichtung des insbesondere im angloamerikanischen Raum entwickelten und rezipierten Konzepts des ›*Performative Writing*‹ verglichen.

Im dritten Kapitel ›Analyse von Performern‹ wendet sich die Untersuchung der Beschreibung und Analyse ausgesuchter Performerinnen und Performer zu. Die Performerin Silvia Costa in der von Romeo Castellucci inszenierten Performance HEY GIRL! und der Performancekünstler Steven Cohen in THE CRADLE OF HUMANKIND stehen im Mittelpunkt dieses Kapitels, in dem Möglichkeiten und Besonderheiten des Analysierens unbegreifbarer Performer – auch in Rekurs auf bestehende Schreibweisen über Schauspieler und schauspieltheoretische Begrifflichkeiten – erörtert werden und die entwickelten Schreibweisen angewandt, ausprobiert und kritisch reflektiert werden.