

SIGNAs „Das halbe Leid“

- zwischen spektakulärem Zwölfstundenerlebnis und emanzipierender Systemkritik



Frederic Lilje
frederic.lilje@posteo.de
Matrikel-Nr.: 7090815

MA Performance Studies
1. Semester
Wintersemester 2017/18

Seminar: 52-263
Spektakel und kleine Form:
Aktuelle Hamburger Theater- und Performance-Produktionen

Dozent: Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer
Universität Hamburg
Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereich Sprache, Literatur und Medien

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
These – Fragestellung – Vorgehen	3
1. Kapitel - Geblendet vom Spektakel	5
SIGNA – Das halbe Leid	5
Die ersten Kritiken	6
2. Kapitel – SIGNA als Spektakel	9
Was macht SIGNA so spektakulär?	9
Der Ort	10
Die Form	11
Der Kostümtausch	11
Die Regeln und Regelbrüche	12
Das „echte“ Handeln	13
3. Kapitel – Kritik am Spektakel	14
Aktivität versus Passivität?	15
Emanzipation versus Manipulation?	16
4. Kapitel – Das Spektakel als Emanzipatorisches Werkzeug	18
Ist „Das halbe Leid“ also Spektakel- und postspektakuläres Theater gleichzeitig?	19
Fazit	20
Quellenverzeichnis	22

Einleitung

These:

Die ästhetische Erfahrung, das Mitmachen, das Spektakel „Das halbe Leid“ von SIGNA verdeckt für den*die Zuschauer*in die Möglichkeit zur Kritik, des Sehens des gesamten Konstrukts, des Erfahrens der eigentlichen Absicht der Performance.

Fragestellung:

Fördert die spektakuläre, immersive Theaterform in „Das halbe Leid“ die von SIGNA intendierte Emanzipation, welche über eine bloße Aktivierung hinausgeht, bis hin zum direkten Handeln?

Und welche Form von Emanzipation evoziert die Performance-Installation?

Vorgehen dieser Arbeit:

Immersives Theater scheint das neue Geheimrezept zur Aktivierung, zur absoluten Teilhabe, zur vollkommenen Emanzipation des Zuschauers zu sein. Das Programm Immersion der Berliner Festspiele wird durch eine Initiative des Deutschen Bundestages initiiert und gefördert. Doris Kolesch schreibt in einem Beitrag auf dem Blog der Berliner Festspiele: Immersives Theater „mobilisiert die Zuschauer in einem umfassenden Sinn und es schafft die Bühne als einen klar abgegrenzten, besonderen Ort ab, ja totalisiert sie.“¹ Die Produktion „Das halbe Leid“ des dänischen Künstlerkollektives SIGNA, Uraufführung am 16.11.2017 am Schauspielhaus Hamburg kann als extremes Beispiel von immersivem Theater betrachtet werden. SIGNA fordert auf ihrer Website: „It is the audience’s responsibility to insinuate themselves into the performance“² In der zwölfstündigen Performance-Installation, wird jedem*r Zuschauer*in ein*e Mentor*in zugewiesen, der oder die einen bei dem Kurs begleitet, bei dem man Empathie und Mitgefühl lernen soll. Man lernt durch Erfahrungen am eignen Leib, durch die aktive Teilnahme an verschiedenen Angeboten und durch die ständige Mitgestaltung als Mit-Performende*r. Vom Zuschauer*in wird gefordert, die Identität des Mentors für die Dauer der Performance anzunehmen, um so sein oder ihr Leiden vollkommen zu begreifen.

Liest man die erschienenen Kritiken zu „Das halbe Leid“ wird vor allem versucht, in Form einer Erlebnisbeschreibung, alle spektakulären Faktoren dieser Performance-Installation zu

¹ Doris Kolesch: *Theater und Immersion*. unter: <https://blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/> (abgerufen am 26.01.2018).

² SIGNA: *FAQ*. unter: <http://signa.dk/about/faq#que43> (abgerufen am 26.01.2018).

benennen: die Ausstattung der Werkshalle am Wiesendamm, wo die Aufführung stattfindet, der Ein-zu-eins Kontakt mit den Performer*innen, das Anziehen eines Kostüms, so wie das „echte Handeln“, das Essen und Trinken, das Schlafen in einem fremden Bett, der Alkoholkonsum, die Möglichkeit des Lügens, die dargestellte Gewalt, das Erbrochene. Die meisten Kritiken schließen mit dem Fazit, dass das Ziel von SIGNA, nämlich wirklich Empathie für randständige Personen zu entwickeln, erreicht worden sei.

Erst mit zeitlichem Abstand zur miterlebten Performance sind kritische Fragen und Überlegungen zu den Erststimmen in der Presse erschienen. Theres Schütz bemerkt nach ihrem zweiten Besuch von „Das halbe Leid“ auf dem Blog der Freien Universität Berlin, dass der Blick für die übergeordneten Strukturen und die vielleicht viel dringenderen Fragen nach der institutionellen Verantwortung aufgrund des höheren Spektakelwertes der emotionalen Ausbrüche und Lebensgeschichten der „Leidenden“ (die dargestellten Randständigen) nicht gesehen wird.³

Ausgehend von dieser Beobachtung soll in dieser Arbeit in einem ersten Schritt das Spektakuläre an der Performance-Installation „Das halbe Leid“ von SIGNA analysiert werden. In Bezug auf Guy Debords „Spektakelbegriff“, André Eiermanns Überlegungen zu einem „postspektakulären Theaters“ und Slavoj Žižeks „Pseudoaktivität“ sollen diese Faktoren kritisch beleuchtet werden.

Des Weiteren will diese Arbeit versuchen, die Fragestellung zu klären, welche dramaturgischen Aspekte ein Spannungsverhältnis zwischen Manipulation und Emanzipation des Zuschauers herstellen. Dazu soll der fiktive Verein „Das halbe Leid e.V.“ in den Fokus der Analyse treten.

Schließlich soll im letzten Schritt die Formen der Emanzipation, Bezug nehmend auf Jacques Rancières Überlegungen zum emanzipierten Zuschauer, die vielleicht gerade durch das Spektakuläre in dieser Inszenierung entstehen, herausgearbeitet werden.

³ vgl. Theresa Schütz, „A Lesson in Empathy?“ (11.01.2018), in: Affective Societies Blog der Freien Universität Berlin (<http://affective-societies.de/2018/zeitgenossenschaft/a-lesson-in-empathy/>, eingesehen am 27.01.2018).

1. Kapitel – Geblendet vom Spektakel?

SIGNA – Das halbe Leid

Die Performance-Installation „Das halbe Leid“ ist die jüngste Arbeit vom dänischen Performance Kollektiv SIGNA (Premiere am 16.11.2017, Schauspielhaus Hamburg). Angekündigt wird das Stück auf der Website des Hamburger Schauspielhauses nicht als Theaterstück, sondern als 12stündiger Kurs, in dem durch die Methode der Identitätsteilung die Empathiefähigkeit und Solidarität unter den sogenannten privilegierten Menschen zu fördern. Der fiktive Verein „Das halbe Leid e.V.“ ermöglicht diese Erfahrung nach Abschließen der Buchungsmodalitäten: jede*r Teilnehmer*in entrichtet eine Kursgebühr (Erwerb einer Eintrittskarte), bekommt Kleidung und ein Bett gestellt, wird mit Essen und Trinken versorgt.⁴ Die Zuschauer*innen werden in den zwölf Stunden zu Kursist*innen, die Performer*innen sind in zwei Gruppen aufgeteilt, den „Leidenden“ – randständige Personen, Obdachlose, Prostituierte, Nazis, Roma – und den „Mitleidenden“ – die Vereinsmitglieder, zweifelhafte Psychotherapeuten und Sozialarbeiter. Die Performance-Installation findet in der hyperrealistisch ausgestatteten ehemaligen Werkhalle der Firma Heidenreich & Harbeck in Barmbek statt.

Der Kurs beginnt mit der Einführung durch den Vereinsvorstand, es werden die Regeln für den Kurs verlesen und die Vereinsidee erläutert: die „Leidenden“ stellen ihr Leid zur Verfügung, sodass die Kursist*innen ihre Empathiefähigkeit testen und schulen können.

Die Zuschauer*innen werden nach Geschlecht in zwei Schlafsäle aufgeteilt, jede*r Leidende sucht sich einen oder mehrere Kursist*innen für die Nacht und wird zu deren*dessen Mentor*in. Die Kursist*innen ziehen Kleidungsstücke ihres*r Mentor*in ans und nehmen seine*ihre Identität an. Von nun an sind sie für den Verlauf des Kurses also „Pamela 2“, „Wolfgang 2“ oder „Marc 2“.

Die Nacht besteht aus so genannten „Aktivitäten“, mehr oder weniger ernstgenommene therapeutische und pädagogische Angebote von Basteln, Sport, Rollenspiele oder Vertrauensübungen, die in den bis ins kleinste Detail ausgestatteten Büroräumlichkeiten stattfinden. Zentrales Thema in den Aktivitäten ist „Dolores“, eine fiktive Personifizierung des Leides, des Schmerzes, die alle Leidenden zu verbinden scheint. Im Vortragsraum finden Vorträge Empathie, Mitgefühl und Gesellschaft statt, die je später der Abend wird, stärker von Rassenideologien und zweifelhaften Inhalten geprägt sind.

⁴ vgl. Website Schauspielhaus Hamburg (https://www.schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/das_halbe_leid.1126300, eingesehen am 17.02.2018).

Die Kursist*innen können sich innerhalb des fiktiven Settings frei bewegen, können scheinbar selbst entscheiden, wo und bei was sie teilnehmen. Auch besteht die Möglichkeit den Kurs jederzeit abzubrechen.

Gegen ein Uhr Nachts beginnt die „Nachruhe“, die vor allem durch eine extreme Geräuschkulisse, verbal und körperlich gewalttätigen Ausschreitungen zwischen den Performer*innen, immer extremeren Aktivitäten und der steigenden Angst vor einer Eskalation geprägt ist.

Für die noch anwesenden Kursist*innen endet der Kurs am Morgen nach einem Frühstück, bestehend aus Haferschleim, mit einer Abschlussrunde durch den Vereinsvorstand und der Ehrung des Kursisten der Nacht. Die Zuschauer*innen werden an der Tür der Werkshalle per Handschlag verabschiedet und in den frühen Morgen entlassen. Das Spektakel ist beendet.

Die ersten Kritiken

So oder ähnlich beschreiben es auch die ersten Kritiken, die nach der Premiere erschienen. Besonderen Fokus erhält aber in den meisten von ihnen die persönliche Wahrnehmung und Erlebnisberichterstattung der Kritiker*innen. Sie beschreiben das Erlebnis, ihre eigenen Erfahrungen, die Verwischung von Wirklichkeit und Fiktion, die immersive Kraft dieser Performance-Installation.

Vergleicht man die Schlussfolgerungen am Ende der Kritiken ist eine auffällige Gemeinsamkeit zu bemerken. Fast alle Kritiker*innen, die ihre Artikel in den ersten Tagen nach der Premiere veröffentlichen, scheinen alle genau das Ziel des fiktiven Vereins „Das halbe Leid e.V.“ erreicht zu haben: sie berichten von einem größeren Mitgefühl gegenüber Obdachlosen im realen Leben.

Das Hamburger Abendblatt schreibt:

„Dieses Stück macht etwas mit jedem, der dabei ist. Wer demnächst vor einem Lebensmittelmarkt einen Obdachlosen lagern sieht, wird vielleicht mit anderem Blick auf ihn schauen – weil er in dieser Nacht eine Ahnung davon bekommen hat, was es bedeutet, auf der Straße zu leben.“⁵

Im NDR wird berichtet:

„Das waren aufrüttelnde, sogar lebensverändernde zwölf Stunden. Nach nur einer Nacht in der Obdachlosenunterkunft-Attrappe sehe ich die Menschen, die in den Fußgängerzonen auf dem Boden sitzen und unter der Brücke zelten, anders.“⁶

⁵ Heinrich Oehmsen, „Das halbe Leid. 12 Stunden Theater – das Experiment“ (18.11.2017), in Hamburger Abendblatt (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article212583027/Das-halbe-Leid-12-Stunden-Theater-das-Experiment.html>, eingesehen am 30.11.2017).

⁶ Daniel Kaiser, „Das halbe Leid: Zwölfstündiges Theaterwunder“ (18.11.2017), in NDR 90,3 (<https://www.ndr.de/kultur/Mitmach-Performance-Das-halbe-Leid,dashalbeleid114.html>, eingesehen am 30.11.2017).

Auf Nachtkritik schließt der Kritiker:

„Innerlich stumm und gedankenlos werden die „Teilnehmerinnen und Teilnehmer“ von „Das halbe Leid“ vielleicht nicht mehr daran (am Leiden in der Welt) vorbei schauen und vorbeigehen. Wer weiß schon, wer von den schrägen Vögeln in der Fußgängerzone ein Mentor, mein Mentor sein könnte...“⁷

Und Die Welt beschreibt das Erlebnis als Tortur:

Ziel des Projekts der dänischen Theatergruppe Signa: Die Zuschauer sollen das Spiel vergessen und sich voll auf die Welt des Stücks einlassen – was vielen auch gelingt. Ein anderer Effekt, den viele Besucher beschreiben: Wer diese Tortur überstanden hat, hat tatsächlich mehr Mitgefühl mit Obdachlosen.⁸

Ist das Ziel dieser Performance tatsächlich so „einfach“? Decken sich die Ziele des zweifelhaften Vereins so ganz mit den Zielen des Kollektiv SIGNA? Wäre es dann nicht konsequenter gewesen „echte“ Obdachlose als Mentor*innen für die Zuschauer*innen zu engagieren anstatt sie von Performer*innen spielen zu lassen? Warum gab es dann die „Mitleidenden“, den Verein, der gleichzeitig so subtil aber auch so offensichtlich das Leid der „Leidenden“ ausnutzt, institutionalisiert, instrumentalisiert und auf keinen Fall vermindert? Ist diese Performance-Installation vor allem ein moraldidaktisches Belehrungs-Mitmachtheater?⁹

Nur sehr wenige Kritiker*innen scheinen den immersiven Charakter, dieses bis ins kleinste Detail inszenierte Spektakel zu hinterfragen. In der TAZ wiederholt der Kritiker den Satz, der im Testat steht, dass jede*r Kursist*in nach erfolgreicher Absolvierung der Nacht bekommt: „Der Teilnehmer ist befähigt, selbstverantwortlich die für ihn hilfreichen Erfahrungen im Alltag umzusetzen.“ Und er fügt hinzu: „Ja, man hat gelitten, hat Leid gezeigt und Leid gesehen. Man erfuhr aber auch eine zynische Version von Nächstenliebe.“¹⁰ Der Kritiker der Welt stellt auch noch fest, dass die perfekte Illusion ihn fest im Griff habe und er mitleide. Fragt sich aber gleichzeitig ob dieses Mitleiden auch nur eine Illusion sei.¹¹

Theresa Schütz macht genau diesen Schritt in ihrer kritischen Hinterfragung einerseits der Kritiken als auch dann der Dramaturgie der Performance. Sie bemerkt, dass die Beschreibung der Veränderung des Blicks auf das Leid in der Welt, durch die Teilnahme an diesem Stück, ohne den Effekt für jede*n einzelne*n Zuschauer*in diskreditieren zu wollen, „zu einer wirkungsästhetisch sehr vereindeutigenden moraldidaktischen und verkürzten Interpretation (führe), die der Komplexität der Fiktion von SIGNAs neuer Arbeit meines Erachtens und

⁷ Michael Laages, „Wer ist mein Mentor?“ (17.11.2017), in Nachtkritik (https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14651:das-halbe-leid-fuers-schauspielhaus-hamburg-organisieren-signa-eine-zwoelfstuendige-empathie-schulung&catid=38&Itemid=40, eingesehen am 30.11.2017).

⁸ Sven Ingold, „Dialog mit Dolores“ (18.11.2017), in Die Welt (https://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article170723541/Dialog-mit-Dolores.html, eingesehen am 30.11.2017).

⁹ Vgl. Schütz, A Lesson in Empathy.

¹⁰ Radek Krolczyk, Hannah Wolf, „Leben unter Obdachlosen: Mitleiden“ (14.12.2017), in taz (<http://www.taz.de/!5469405/>, eingesehen am 17.02.2018).

¹¹ vgl. Ingold, Dialog mit Dolores.

Erfahrens nach nicht gerecht wird.“¹² Wie schon in der Einleitung erwähnt, erkennt sie den höheren Spektakelwert der „Leidenden“, durch die Mentoring-Struktur und die emotionale Bindung der einzelnen Zuschauer*innen an ihre Mentor*innen und auch dass dadurch der Blick für die Institution und die übergeordnete Struktur verloren gehen kann oder soll (denkt man in der perfiden Vereinslogik).¹³ Auf der fiktiven Ebene werden die Leidenden ein weiteres Mal ausgebeutet, indem sie sich bereiterklären, den Kursist*innen einen Einblick in ihre Welt zu ermöglichen. Auf einer Metaebene erkennt sie hier auch einen Kommentar zu virulenten zeitgenössischen immersiven Theater-, VR- oder sozialexperimentellen Simulationen. Diese werden meist als spektakuläres Event vermarktet mit Maximen wie: Nur Vorstellen reicht nicht. Am besten erlebt man diese Simulationen mit allen Sinnen mit. Sie schließt ihren Artikel mit den Fragen, welche Machttechniken sich hinter diesen Formaten verbergen und ob man als Teilnehmer*in diese im Blick behalten kann, wenn man sich auf solche Events einlässt.¹⁴

Im Folgenden Kapitel soll ausgehend von diesen Fragen und der Fragestellung dieser Arbeit die spektakulären Faktoren analysiert werden, die bei der Performance-Installation „Das halbe Leid“, möglicherweise den Blick für den Zuschauer*in blenden.

¹² Schütz, A Lesson in Empathy?.

¹³ vgl. ebd.

¹⁴ vgl. ebd.

2. Kapitel – SIGNA als Spektakel

Was macht SIGNA so spektakulär?

Um noch einmal in der Sprache der Kritiken zu Signa zu sprechen:

„50 „Zuschauer“ haben sich für die Premiere der innerhalb weniger Stunden ausverkauften Vorstellungsserie Karten besorgt, um eine ganze Nacht, zwölf Stunden!, in der Welt der „Penner“ und „Berber“ zu verbringen, um die man auf der Straße oft einen großen Bogen macht.“

Tatsächlich waren die knapp 20 Vorstellungen dieses Stückes innerhalb weniger Stunden ausverkauft, im Internet kursierten Tickets auf dem Schwarzmarkt zu hohen dreistelligen Beträgen und wie im Publikumsgespräch (einmalig am 16.01.2018, zwei Tage nach der Darniere) erlebbar war, besteht um die Performances aber genauso um die Performer*innen ein rechter Fankult. Zuschauer*innen waren zum Teil aus ganz Deutschland angereist, um eine Nacht unter den „Leidenden“ zu verbringen. Einige haben die zwölf Stunden gleich mehrfach gebucht.

Was macht die Faszination für ein solches immersives¹⁵ Theaterprojekt aus? Vermutlich liegt die Begeisterung und der Reiz an einer Teilnahme an einem solchen Projekt am Rollenspielcharakter, den es inne hat. SIGNA fordert von ihren Zuschauern: „It is the audience’s responsibility to insinuate themselves into the performance“¹⁶ Ich schlüpfe als Zuschauer*in also auch in eine Rolle, ich gebe mich zwölf Stunden der Fiktion hin, ich ziehe ein Kostüm an, ich esse, trinke, putze mir die Zähne, schlafe dort *wirklich*. Ich weiß nicht genau, auf was ich mich einlasse. Ich teste mich – halte ich die zwölf Stunden aus? Erzähle ich die Wahrheit über mich? Ekel ich mich vor dem Erbrochenen? Schlage ich vielleicht *wirklich* zu? Das Spektakel liegt in der immersiven Anlage, die eigentlich alle Arbeiten von SIGNA zu einem alle Sinne einnehmenden Erlebnis führt. Folgende Faktoren führen bei „Das halbe Leid“ zum spektakulären Rollenspielcharakter.

¹⁵ „Immersives Theater – dieser Begriff ist hier nicht als Gattungsbegriff gemeint, wie die englische Bezeichnung immersive theatre, sondern als Charakterisierung einer bestimmten Spielart der performativen Gegenwartskunst. Immersive Theaterformen bespielen häufig urbane Räume, welche nicht als Orte von Kunst institutionalisiert sind, wie leerstehende Fabrik- oder Bürogebäude, Brachflächen, U- oder S-Bahn- Bögen etc. Sie kombinieren Darstellungsmuster aus Schauspiel-, Performance- und Installationskunst mit Elementen aus der Populärkultur, aus Film, Fernsehen und Unterhaltungsindustrie, aber auch mit Elementen aus der Arbeitswelt, dem Gesundheitssystem, der Psychotechnik, der Rechtsprechung und Bürokratie oder auch der Sexindustrie. In durchgestalteten, atmosphärisch dichten Räumlichkeiten, die nicht nur visuell, sondern auch akustisch, olfaktorisch, gustatorisch und materiell bezüglich der verwendeten Gegenstände, Stoffe und Texturen einen ganzheitlichen Wahrnehmungseindruck erwecken und perfekt durchinszeniert sind, werden begehbare Parallelwelten erzeugt, in denen sich die Besucher häufig für mehrere Stunden aufhalten, wobei sie mit den Performern ebenso wie mit anderen Besuchern interagieren (können) und bisweilen auch müssen.“

Doris Kolesch: Theater und Immersion.

¹⁶ SIGNA: FAQ. unter: <http://signa.dk/about/faq#que43> (abgerufen am 26.01.2018)

Der Ort

Die Performance-Installation findet in der ehemaligen Werkhalle der Firma Heidenreich & Harbeck am Wiesendamm 30 in Hamburg-Barmbek statt. Das Gebäude aus dem Jahr 1917 diente der Firma zur Herstellung von Drehbänke für die Waffenindustrie, was während des zweiten Weltkrieges unter Zwangsarbeit stattfand, die bis heute nicht entschädigt wurde. Nach Ende des Kriegs wurden dort andere Industrieschwerpunkte angesiedelt. Bis 2007 wurde die Werkhalle für die Vertriebsorganisation von japanischen Drehmaschinen genutzt. Seitdem steht das Gebäude vorwiegend leer.¹⁷

In dieses Gebäude baut SIGNA ein hyperrealistisches Bühnenbild, das teilweise die Struktur des Gebäudes mit nutzt, mithilfe einer detailreichen Ausstattung aber neu verwendet. Die Anlage des fiktiven Vereins besteht aus einem Empfangs- und Vortragsraum, Umkleieräumen und einem Überwachungszimmer, in dem auf Monitoren das Geschehen in der Halle live übertragen wird. Ein Frauen- und ein Männerschlafsaal sind mit Stockbetten ausgestattet und charaktergetreu, den Figuren entsprechend ausgestattet. Im Männerschlafsaal befindet sich eine gemeinsame Kantine. Die Haupthalle ist mit Sitzgelegenheiten und Raucherzonen eingerichtet. Dort befindet sich auch eine Art Schrein für das Phantom „Dolores“. Für die „Aktivitäten“ wurde ein Fitnessraum, ein Kreativraum und ein ganzer Bürotrakt errichtet. In den Büros finden sowohl die Seminare statt, es gibt einen Kiosk, einen Computerraum und die Arbeitszimmer der „Mitleidenden“.

Das Bühnenbild, die Kulisse wird zum realen Raum. Als Zuschauer*in ist man ermächtigt den Ort zu erkunden und zu erleben. Die Größe der Halle ist nicht nur sichtbar, man empfindet auch die Kälte, die Rauheit und die Geräusche werden durch den Hall mehrfach verstärkt. Im Schlafsaal nutzt der*die Zuschauer*in ein Bett, richtet sich ein, errichtet vielleicht einen Versuch von Privatsphäre an diesem sehr fremden Ort. Im Kreativraum hinterlässt man seine Spuren in Form von gebastelten oder gemalten Objekten und ist sich seiner ständigen Überwachung durch die Kameras und die Liveübertragung in den Überwachungsraum mehr oder weniger bewusst. Dieser Aufführungsort kann als immersiver Raum gelten, der nicht nur durch seine spezifische Verwendung, die Bewegung oder Wahrnehmung der Anwesenden, entsteht, sondern auch durch die besondere Atmosphäre, die der Raum auszustrahlen scheint.¹⁸ Gernot Böhme beschreibt den Modus der Gegenwärtigkeit dieser Atmosphäre als „Ekstase der Dinge“ und meint damit das Zusammenspiel von Farbe, Gerüchen, Lauten, Ausdehnungen und Form, die nach außen wirken und sich der

¹⁷ wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Heidenreich_&_Harbeck, eingesehen am 23.2.2018).

¹⁸ vgl. Erika Fischer-Lichte. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012. S.59.

Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden geradezu aufdrängen.¹⁹ Diese Gegenwärtigkeit entsteht bei dieser Performance-Installation durch die hyperrealistische Ausstattung des Ortes.

Die Form

Diese Performance-Installation nimmt die Form eines Kurses an und wird damit eigentlich zum klar deklarierten Rollenspiel für den*die Zuschauer*in. Sie werden zum*r Kursisten*in, die „Leidenden“ werden die Mentor*innen und die „Mitleidenden“ zu den Vereinsmitgliedern und Leitenden der Aktivitäten. Spätestens nach der individuellen Auswahl der Kursist*innen durch die „Leidenden“ und die Aussicht den Rest der Nacht in dieser (meist) Eins-zu-Eins Betreuung zu verbringen, wird für jede*n Zuschauer*in die immersive Kraft dieses Projektes spürbar. Man wird direkt angesprochen, nach seinen Namen gefragt, muss Entscheidungen treffen („Möchtest du alle Kleider von mir anziehen oder deine eigene Unterhose anlassen?“), man muss sich die restlichen elf Stunden aktiv zum Geschehen verhalten. Die getroffene Verabredung ist: alle treffen die klare Vereinbarung der Fiktion, alle Handlungen die geschehen sind aber real. Viele Aspekte der Form decken sich mit dem Format des Live Action Role Plays. Auch dort werden aufwändige Locations entworfen, an denen sich eine fiktive Geschichte entspinnt. Alle Teilnehmer*in haben eine Rolle, tragen ein Kostüm und haben die Möglichkeit in einem festgelegten Rahmen durch die eigenen Handlungen den Ablauf und den Ausgang der Geschichte mitzugestalten. Anders als bei SIGNA gibt es dort die Möglichkeit des Time-Outs, ein vereinbartes, allen bekanntes Signal, bei dem die Fiktion unterbrochen wird, um Unklarheiten oder Unsicherheiten beim Regelwerk zu klären oder reale Verletzungen zu signalisieren.²⁰

Lesbar in vielen Kritiken und auch mehrfach benannter Aspekt beim Publikumsgespräch am 16.01.2018 sind das Vergnügen und die Herausforderung an diesem zwölfstündigen „Liverollenspiel“ teilzunehmen. „Und doch, es ist nicht zu leugnen, bereitet die Nacht des Elends komödiantisches Vergnügen: das Verwildern und Herausfallen aus der Mitte der Gesellschaft!“²¹

Der Kostümtausch

Zu Beginn der Kursteilnahme werden die Zuschauer*innen gebeten, ihre Kleidung gegen Kleidungsstücke der Mentor*innen zu tauschen und von diesem Moment an ein

¹⁹ vgl. Fischer-Lichte, Performativität, S. 59.

²⁰ Vgl. Deutscher Liverollenspiel-Verband e.V., „Was ist LARP“ (<http://www.dlrp.eu/index.php?id=wasistlarp>, eingesehen am 27.2.2018).

²¹ Bernhard Doppler, „Signas Das halbe Leid: Mitgefühl lernen beim Keller-Reini“ (29.11.2017), in derStandard.at (<https://derstandard.at/2000068651487/Signas-Das-halbe-Leid-Mitgefuehl-lernen-beim-Keller-Reini29.11.2017> derStandard.de, eingesehen am 17.2.2018).

Namensschild zu tragen, mit dem man die Identität der*r Mentor*in annimmt. Damit erfüllen sie Regel Nummer eins der Leidsätze: „Ich trage deine Kleidung und deinen Namen.“²²

Dieser Vorgang bzw. das Ritual des „Identitätstausches“ lässt sich mit der Schwellenerfahrung bzw. Liminalität vergleichen, die Erika Fischer-Lichte in Bezug auf Victor Turners transformatorische Kraft von cultural performances entwickelt. Durch den Kostümtausch passiert eine Initiation eines Individuums (Kursist*in) in eine soziale Gruppe (Der Verein). Diese Schwellenphase führt den*die Zuschauer*in in den Zustand einer labilen Zwischenexistenz, die ihm Spielräume für Experimente und Innovation eröffnet.²³

Die Regeln und Regelbrüche

Jede*r Kursist*in erhält bei der Einführungsveranstaltung durch den Verein ein „Kursheft“. In diesem Heft stehen neben den Uhrzeiten für die verschiedenen Aktivitäten auch die „Leidsätze“ für Kursisten, Leidende und Mitleidende, als auch die „Kurs- und Hausregeln“. Bei den „Leidsätzen“ handelt es sich um Sätze, die für die Fiktion der Vereinsidee geltend sind. „Ich darf dich nicht beurteilen. Ich versuche nicht, dir dein Leid wegzunehmen. Ich nehme teil an deinem Leid. [...]“ Bei den „Kurs- und Hausregeln“ handelt es sich um Vereinbarungen, die dem Liverollenspiel sehr nahe sind. „Ohne Sondererlaubnis darf man zwischen 1 und 5 Uhr nachts den Schlafsaal des anderen Geschlechts nicht betreten. Laufende Vereinsaktivitäten dürfen nicht gestört werden. Man darf nicht um Vergnügungsmarken betteln. Bei Kursabbruch muss der Mentor oder ein Mitleidender benachrichtigt werden. Geborgte Kleidung sowie das Namensschild und die Brusttasche mit Spindschlüssel und Alarm sind in den Spind zurückzulegen. [...]“²⁴

Der Umgang mit den Regeln und insbesondere die Regelbrüche, die sowohl von Seiten der Performer*innen, als auch der Zuschauer*innen beinhalten einen extrem hohen spielerischen Erlebnischarakter. Halte ich mich als Zuschauer*in an die (fiktiven) Regeln? Wie gehe ich mit Regelbrüchen von Performer*innen oder anderen Zuschauer*innen um? Reagiere ich in der verabredeten Fiktion oder breche ich diese, wenn ein Regelbruch auch auf realer Ebene zu weit zu gehen scheint? Dieses Spannungsverhältnis kann beim*bei der einzelnen Zuschauer*in zur Überforderung, im anderen Extrem zum völligen Aufgehen in der Fiktion führen. Aus der Perspektive des Liverollenspiels hat der Umgang mit den Regeln und den Regelbrüchen der Performance einen hohen Spektakelwert.

²² Entnommen aus dem „Kursheft“, das an jede*n Zuschauer*in zu Beginn der Performance verteilt wurde.

²³ Vgl. Fischer-Lichte, Performativität, S. 46.

²⁴ Ebd.

Das „echte“ Handeln

Den höchsten Spektakelwert und die größte Ähnlichkeit zur Form des Live-Performance hat vermutlich die Möglichkeit des aktiven, „echten“ Handelns der Zuschauer*innen in der Performance. Erika Fischer-Lichte nennt Aufführungen eine ethische Herausforderung. Da es nicht möglich ist, „passiv“ an einer Aufführung teilzunehmen, ist jede*r mitverantwortlich für das, was sich während der Aufführung ereignet. „Wer dabei bleibt“, erklärt damit grundsätzliches Einverständnis mit dem, was geschieht. Wer nicht einwilligt, kann versuchen, sich mit seiner Kritik und seinen Vorstellungen durchzusetzen, oder auch den Raum verlassen. Wer teilnimmt, trägt prinzipiell Mitverantwortung.²⁵ Der Kritiker von der „Welt“ schreibt: „Dass der Mann vor uns ein Schauspieler ist, hat man gedanklich längst verdrängt. [...] Peter ist mir sympathisch. Ich möchte ihm ein Bier spendieren.“²⁶ Die Zuschauer*innen bekommen die Möglichkeit aktiv zu werden, die Spielräume der Fiktion zu auszutesten. Einen einfachen Zugang zu dieser gewollten Aktivität erhält man durch die bekannten Elemente eines Kurses bzw. eines Seminars. Alle Zuschauer*innen essen gemeinsam in der Kantine zu Abend und am Morgen. Mit Wertmarken lassen sich Kaffee oder Bier ertauschen. Die Aktivitäten beginnen meist mit einer Vorstellungsrunde und sehr subtil wird man zum Mitmachen animiert. Aber auch Abseits der Hauptspielplätze ergeben sich immer wieder Möglichkeiten (oder auch den Zwang) zu diesem „echten“ Handeln. Im Vereinskiosk gibt es Getränke, Snacks und Hygieneartikel zu erwerben, nicht ganz offiziell kann man auch Bier beim „Überwachungs-Patrick“ für zwei Euro pro Dose erwerben. Obwohl es einen Regelbruch darstellt, gibt es einen Schwarzmarkt, auf dem es alte Handys, Kondome und harten Alkohol zu kaufen gibt. Lügen, ob im direkten Gespräch mit seinem*r Mentor*in oder bei einer Aktivität ist eine, wohl von jeder*m Zuschauer*in bis ins Extremste ausgetestete, Handlungsoption. Inszenierte Momente, wie verbale Auseinandersetzungen und gewalttätige Eskalationen, zwingen die Zuschauer*innen zumindest zum aktiven Treffen einer Entscheidung, ob ein Eingreifen angebracht ist oder man die Flucht wählt. In Momenten, in denen sich Performer*innen zum Beispiel übergeben, ist die Grenze zwischen Fiktion und Realität schwer zu ziehen. Noch einmal Bezug nehmend auf die angeführten Kritiken zu „Das halbe Leid“ (und auch aus eigener Erfahrung als Teilnehmer am Kurs), in denen das individuelle Erleben und Berichten der ausgeführten Handlungen im Zentrum stehen, führt diese Option der Aktivität, des „echten“ Handelns zur Annahme, dass es sich bei dieser Performance-Installation um ein Erlebnis mit extrem hohen Spektakelwert handelt.

²⁵ Fischer-Lichte, Performativität, S. 57.

²⁶ Ingold, Dialog mit Dolores.

3. Kapitel – Kritik am Spektakel

In diesem Kapitel soll die spektakuläre Form der Performance-Installation „Das halbe Leid“ ausgehend von Guy Debords Spektakelkritik, André Eiermanns Beschreibungen eines post-spektakulären Theaters und Slavoj Žižeks Gedanken zum ‚Zeitalter der Permissivität‘ kritisch hinterfragt werden. In wieweit führt die Opulenz und immersive Form SIGNAs Inszenierung zu einer Lähmung bzw. einer Pseudoaktivität? Und versteckt sich hinter der Emanzipation des Zuschauers in diesem Format nicht eine Manipulation, die genau das Gegenteil bewirkt?

Guy Debords Spektakelbegriff beinhaltet die Gesamtheit aller wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Prozesse und ist eine radikale Anklage der modernen westlichen Welt. Er beschreibt eine Hyperrealität, in der die Zeichen nur noch für sich selbst stehen. In seinem Buch „Die Gesellschaft des Spektakel“ benennt er, dass bei der Analyse des Spektakels in einem gewissen Maße die Sprache des Spektakels geredet werden muss.²⁷ Natürlich bezieht Debord das Spektakel auf gesellschaftliche Phänomene, die aber auf den inszenierten Mikrokosmos eines hegemonial strukturierten Gefüges, wie dem Verein „Das halbe Leid e.V.“ und die Leidenden, wie auch Kursist*innen, übertragen werden kann. Obwohl die Spektakelkritik seit dem Erscheinen des Buches 1967, unter der veränderten Bedingung des Spektakels ihr kritisches Potential eingebüßt hat und gerade als Stütze des Spektakels fungiert, so sei der Begriff laut André Eiermann nicht obsolet geworden. Im Zeitalter der Permissivität habe sich nichts daran geändert, dass das Spektakel „immerwährende Gegenwart“ (Debord) verspricht.²⁸ Sein zentraler Gedanke ist, dass sich das Spektakel eine anti-spektakuläre Haltung zu eigen macht.

„Was sich geändert hat ist, dass es sich bei dieser versprochenen Gegenwart nun gerade um eine unmittelbare Gegenwart handelt, dass es also das, was aus anti-spektakulärer Perspektive den Gegensatz des Spektakels darstellt, im Zeitalter der Permissivität gerade zu dessen Grundlage geworden ist.“²⁹

Diese Unmittelbarkeit der Gegenwart scheint die wichtigste Grundlage für die immersive Performance-Installation „Das halbe Leid“ zu sein. Das unmittelbare Erleben des Raumes, die Schwellenerfahrung durch den Kostümtausch, die leibliche Erfahrung durch das Essen, Trinken, die Gewalt, die Schlaflosigkeit scheinen die Faktoren zu sein, die diese Wirkung möglich machen. Slavoj Žižek beschreibt diese Forderung nach Unmittelbarkeit noch aus einer anderen Perspektive. Die Performance – und andere Künstler*innen, im heutigen

²⁷ Vgl. Guy Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Dt. Erstveröff., 2. Aufl. Berlin: Edition Tiamat, 2013, S. 17.

²⁸ Vgl. André Eiermann. *Postspektakuläres Theater: Die Alierität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript, 2009, S 17.

²⁹ Ebd.

Zeitalter der Permissivität, stehen unter dem Druck, „unmittelbar die geheimsten privaten Phantasien in ihrer entsublimierten Nacktheit in Szene setzen zu müssen.“³⁰

Bezug nehmend auf Debords Spektakelbegriff entwickelt André Eiermann den Begriff des postspektakulären Theaters.³¹

„Mit dem Begriff des postspektakulären Theaters ist nicht etwa ein bzw. gerade kein Theater in einer Gesellschaft nach dem Spektakel gemeint. Vielmehr steht dieser Begriff für ein solches Theater, das vor dem Hintergrund eines in Permissive gewendete Spektakels – in einer Gesellschaft des Hyperspektakels sozusagen – andere Formen der Kritik dieses Spektakels entwickelt als diejenigen Debordscher Prägung.“³²

Das postspektakuläre Theater hinterfragt genau diese Garanten des Potentials, wie Unmittelbarkeit, Interaktion und Gegenwart³³, die denen im letzten Kapitel analysierten Faktoren des Spektakulären entsprechen. Eiermann tut dies, um ein subversiv-kritisches und selbstreflexives Potential von Aufführungen herauszuarbeiten. Der Rückzug in die Passivität, die Unterbrechung des vermeintlich unmittelbaren Vis-à-vis von Akteur*innen und Zuschauer*innen sei der erste kritische Schritt, der für den zeitgemäßen Umgang mit einer Spektakelkritik gegangen werden muss.³⁴ „Allein auf der Grundlage einer Beschreibung der veränderten Bedingungen des Spektakels lässt sich zeigen, [...] dass die Forderung nach Unmittelbarkeit dem Spektakel mittlerweile in die Hände spielt.“³⁵

Aktivität versus Passivität?

SIGNA fordert und fördert durch das Grundsetting dieser Performance-Installation eine extrem hohe Aktivität der Zuschauer*innen. Allein durch die radikale Auflösung der Zuschauer*innen-Bühnen-Situation ist das Publikum ab der ersten Minute des Abends handelndes Subjekt. Durch die im letzten Kapitel analysierten Faktoren, wie dem Kostümtausch, der Teilnahme an den Aktivitäten, sowie dem durchgehend „echten“ Handeln, scheint das Ziel des Performance-Kollektivs, dass die Zuschauenden sich in die Performance „einschleichen“, erreicht. Aber entsteht diese Aktivität nicht nur äußerlich, sichtbar durch ein logisches Handeln, auf ein Reagieren zum Geschehen? Reproduziert diese Performance nicht „einfach nur“ sehr geschickt jene Machtstrukturen, vertreten durch die Mitleidenden, den Vereinsmitgliedern, die uns dazu führen, unsere Aktivität, unser Handeln unhinterfragt als gut

³⁰ Slavoj Žižek. *Die politische Suspension des Ethischen*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S.76.

³¹ André Eiermann entwickelt den Begriff „postspektakuläres Theater“ in Anlehnung an Hans-Thies Lehmanns postdramatisches Theater und Guy Debords Begriff des Spektakels. Das postspektakuläre Theater lässt sich als Weiterentwicklung des postdramatischen Theaters beschreiben und will sich abheben von einem ‚spektakulären‘ postdramatischen Theater.

³² Eiermann, *Postspektakuläres Theater*, S.15.

³³ Vgl. ebd. S.14.

³⁴ Vgl. ebd. S.13.

³⁵ Ebd. S.16.

und passend zu empfinden? Debord beschreibt im Sinne SIGNAs die Entfremdung des Zuschauers als Ergebnis seiner bewussten Tätigkeit:

„Je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt.“³⁶

Aber ist mit einer „bewussten Tätigkeit“ nicht auch eine Aktivität beschrieben, die keine Bedeutung erzeugt, die genauso wie das „bloße Zuschauen“ zu einer innerlichen Passivität, einer Pseudoaktivität führen kann? Žižek beschreibt als Gefahr der heutigen Zeit, genau diese Pseudoaktivität, einen stetigen Drang „aktiv zu sein“ und „teilzunehmen“. Dies täte man, um die Nichtigkeit dessen, was geschehe, zu verschleiern.³⁷ „Die Mächtigen ziehen eine „kritische“ Teilnahme, einen Dialog, dem Schweigen oft sogar vor – nur um uns in einen „Dialog“ hineinzuziehen, damit sie sicher sein können, daß unsere unheilvolle Passivität gebrochen ist.“³⁸ Debord beschreibt diese Verschleierung durch eine spektakuläre Aktivität auf einer übergeordneten Ebene als die Erhaltung der Bewusstlosigkeit in der praktischen Veränderung der Existenzbedingungen.³⁹

Ähnlich wie Eiermann fordert Žižek als erste kritische Handlung den Rückzug in die Passivität, in die Weigerung, teilzunehmen. Diese bewusste Passivität bereite den Boden für wahre Aktivität, für Akte, die ein übergeordnetes Machtsystem wirklich verändern kann.⁴⁰ Die Performativität besteht in einem symbolischen Sich-Einlassen, „das auch unabhängig von körperlicher Aktivität stattfinden kann und dessen Erfahrung auch im Fall einer solchen Aktivität stets imaginäre Anteile enthält.“

Emanzipation versus Manipulation?

Eine vielleicht noch kritischere Haltung ist die Frage, ob die offensichtliche Emanzipierung der Zuschauer*innen durch das Setting der Performance-Installation „Das halbe Leid“ nicht einer extremen Manipulation unterliegt. Einer Manipulation, die den*die Teilnehmer*in zum Handeln zwingt und das Gefühl vermittelt, sich damit kritisch dem Geschehen gegenüber zu verhalten. Aber was für eine Kritik? Schaut man sich noch einmal die Zeitungs- und Onlinekritiken zu SIGNAs Arbeit an, dann wohl am eindeutigsten die Kritik an der eigenen Unfähigkeit Empathie zu entwickeln. Und tappt man damit nicht direkt in die Fall der perfiden Vereinslogik, suhlt sich im Elend der eh schon Ausgebeuteten, absolviert brav das

³⁶ Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S.26.

³⁷ Vgl. Žižek, Die politische Suspension des Ethischen, S.8.

³⁸ Ebd. S.8.

³⁹ Vgl. Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S.23.

⁴⁰ Vgl. Žižek, Die politische Suspension des Ethischen, S. 8.

Mitgefühl-Training und fühlt sich unglaublich wach und kritisch? Ist das nicht eine Pseudo-Kritik, eine ‚Criticality‘, die im Zeitalter der Permissivität gar keine tatsächliche Kritik mehr ist?⁴¹ Ist also eine kritische Auseinandersetzung mit dem dramaturgischen Gesamtkonstrukt von SIGNAs Performance vor lauter Spektakel gar nicht möglich?

„Die Emanzipation beginnt dann, 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. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch eine Handlung ist, die diese Verteilung der Positionen bestätigt oder verändert.“⁴²

Rancière vertritt in seinem Werk „Der emanzipierte Zuschauer“ die Haltung, dass Sehen, dass das Zuschauen die wirkliche aktive Handlung darstellt und in seiner Komplexität den Zuschauenden zur Kritik befähigt.

Hat SIGNA mit ihrer immersiven Performance-Installation eine Form gewählt, die dem eigentlichen Ziel dieser künstlerischen Arbeit nicht dienlich ist?

⁴¹ Vgl. Eiermann, Postspektakuläres Theater, S. 17.

⁴² Jacques Rancière. *Der emanzipierte Zuschauer*. Dt. Erstausg. Wien: Passagen Verl., 2009, S. 23.

4. Kapitel – Das Spektakel als emanzipatorisches Werkzeug

„Plötzlich wird mir irgendwann nachts um drei klar: Hinter dem Seminar steckt eine Psychosekte, die das Leid der Leidenden in einer kruden Esoterik- und Philosophie-Mischung aus Nietzsche und Scientology ausnutzt.“⁴³

Aus einigen Kritiken ist herauszulesen: die Absichten des fiktiven Vereins „Das halbe Leid e.V.“, Empathieschulung, Mitgefühl entwickeln, sich selbst ausprobieren, sich dem Leid aussetzen, scheinen sich nicht so einfach mit den Absichten der realen künstlerischen Leitung, Signa Köstler und ihrem Kollektiv, zu decken. Theresa Schütz formuliert in ihrer „Kritik an den Kritiken“ die zentrale Frage, welche Machttechnik sich hinter diesen Formaten verbergen und ob man diese im Blick behalten kann, wenn man sich auf solche Events einlässt.⁴⁴ André Eiermann würde erstmal vermutlich mit einem Nein antworten, denn er grenzt die im postspektakulären Theater ermöglichte ästhetische Erfahrung klar von Fischer-Lichtes ‚Schwellenerfahrung‘, die aus der Erfahrung zwischen Akteur*in und Zuschauer*in resultiert (oder der leiblichen Erfahrungen des Ortes oder des Kostümtausches) oder Rebutischs Erfahrung, die aus dem Prozess zwischen Subjekt und Objekt entsteht, ab. Die ästhetische Erfahrung im postspektakulären Theater und die daraus resultierende Reflexions- und Kritikfähigkeit entstehe durch die Beziehung des Subjekts zur symbolischen Ordnung.⁴⁵ Oder anders:

„Während die Forderung nach Unmittelbarkeit im Kunstkontext an einer anti-spektakulären Kritik partizipiert, welche gerade das Verständnis der ökonomisch, politischen Verhältnisse (verstellt), auf das sie Anspruch erhebt“, besteht die postspektakuläre Kritik in der Reflexion dieser Verhältnisse, d.h. in einer Reflexion der veränderten Bedingungen des Spektakels, die deren Verständnis ermöglicht.“⁴⁶

Der fiktive Verein „Das halbe Leid e.V.“ symbolisiert in SIGNAs dramaturgischen Konstrukt diese symbolische Ordnung und übergeordneten Verhältnisse. Der Verein, vertreten durch die Figuren der „Mitleidenden“ und durch das gesamte spektakulär aufbereitete Erlebnisformat, wird zum „intervenierenden Blick eines Dritten“⁴⁷, der beide Gruppen, die Performer*innen und Zuschauer*innen, unabhängig von ihrem gegenseitigen Sehen und erlebt werden, betrifft. Auch Žižek benennt die Anwesenheit des Dritten. Neben der grenzenlosen Verantwortung, die man verspürt, wenn man dem anderen von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht (bei SIGNA das Mitgefühl, das Mitleid der Kursist*innen gegenüber den Mentor*innen), existiert immer ein übergeordneter Dritter (die Vereinsstruktur oder noch allgemeiner die aktuellen Mitleidsökonomien). Aus dieser Anwesenheit stellen sich kritische Fragen: „Wie bezieht sich

⁴³ Kaiser, Das halbe Leid: Zwölfstündiges Theaterwunder.

⁴⁴ Vgl. Schütz, A Lesson in Empathy?.

⁴⁵ Vgl. Eiermann, Postspektakuläres Theater, S.33.

⁴⁶ Ebd. S.18.

⁴⁷ Vgl. ebd. S.47.

mein Nächster, dem ich gegenüberstehe, auf diesen Dritten? Ist er der Freund des Dritten oder sein Feind, gar sein Opfer? Wer von den beiden ist in erster Linie mein wahrer Nächster?“⁴⁸
Um dieses Dritte, das Übergeordnete zu erkennen und in einem weiteren Schritt infrage zu stellen fordert Žižek (sehr im Sinne SIGNAs):

„Wenn notwendig, sollte ich darin bis zum Äußersten gehen – ich sollte bereit sein, Verantwortung für den anderen auch dann zu übernehmen, wenn dies hieße, seinen Platz einzunehmen, an seiner Stelle zur Geisel zu werden: Subjektivität ist als solche immer schon Geisel, verantwortlich in einem Maße, daß sie zum Opfer für andere wird.“⁴⁹

Ist „Das halbe Leid“ also Spektakel- und postspektakuläres Theater gleichzeitig?

SIGNA erarbeitet in ihren Arbeiten und vielleicht ganz besonders bei „Das halbe Leid“ eine Installation, die auf den Prinzipien der Immersion aufbauen. Die einseitige Erfahrung des Eingetauchtseins, des vollkommen Gebanntseins in einer Welt ist eine verkürzte Beschreibung des immersiven Gedankens und führt dadurch häufig zu einer Kritik von Seiten der Verfechter der distanzierten, brechtschen Interpretation. Aber „für die Erfahrung der tiefen Versunkenheit, der intensiven Immersion ist insbesondere das Moment der Distanz, des Bruchs konstitutiv. Mit anderen Worten: vor allem die Spannung zwischen dem Ein- und Auftauchen in eine Situation oder eine (virtuelle, künstliche) Welt prägt die Immersionserfahrung.“⁵⁰ In den zwölf Stunden der Performance bewegt man sich als Zuschauer*in immer wieder in diesem Spannungsverhältnis zwischen Ein- und Auftauchen. Zwischen der kompletten Annahme der Fiktion und der Schwierigkeit seiner Aufrechterhaltung. Zwischen aktive*r Teilnehmer*in und distanzierter*m Zuschauer*in. Maßgeblich für dieses Ein- und Auftauchen sind die Faktoren der Dauer und des Handelns bzw. der Verweigerung. Dramaturgisch ist es aber, wie im letzten Kapitel beschrieben, die konzeptionelle Idee des fiktiven Vereins, eben dieser „dritten Sache, die sich zwischen ihnen (den Performer*innen und Zuschauer*innen) hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“⁵¹ Schlüsselbegriff bei Rancière ist die Herstellung von Dissens. Er meint damit die Erzeugung von Brüchen und Differenzen, deren Wirkung nicht bereits durch die Autorität des*r Künstlers*in kanalisiert worden sind. Und obwohl Rancière Verfechter der Emanzipation des*der Zuschauers*in durch eine Distanz, durch eine aktive Interpretation, die schon allein durch das Zusehen geschieht, passiert dieses

⁴⁸ Vgl. Žižek, Die politische Suspension des Ethischen, S.28.

⁴⁹ Ebd. S.28.

⁵⁰ Kolesch, Theater und Immersion.

⁵¹ Rancière, Der emanzipierte Zuschauer, S.25.

Auswählen, Interpretieren, Vergleichen – die Erstellung eines eigenen Gedichts⁵² im Spannungsverhältnis zwischen Ein- und Auftauchen.

Fazit

Welche Form der Emanzipation fördert also SIGNAs „Das halbe Leid“?

Geht man also davon aus, dass sich die Performance-Installation genau in diesem Spannungsverhältnis zwischen Spektakel und postspektakulärem Theater befindet, ist die gewählte immersive Form, der Wechsel zwischen Aktivität und Passivität des*der Zuschauers*in, zielführend. Zielführend im Sinne des Performance-Kollektiv SIGNA:

“Our work does investigate mechanisms of manipulation and abuse of power – therefore it can be that the audience feels their boundaries pushed, or that their agency within the fiction is challenged, as is perhaps not the case in most daily situations. This is intentional in order to facilitate reflection about individual and social responsibility, about courage and compassion.“⁵³

Die Manipulation, das übergeordnete Machtsystem soll und muss erlebt und dadurch erkannt werden. Debord geht davon aus, dass sich das Spektakel (bei „Das halbe Leid“ eben genau die analysierten Faktoren, die im Gesamten das Machtkonstrukt des fiktiven Vereins darstellen) nicht mit dem bloßen Zusehen identifiziert werden kann.⁵⁴ Diese analytische Theatralität entspricht eben genau Eiermanns Maximem eines postspektakulären Theaters und hebt sich kritisch von der konventionellen Theatralität des Spektakels ab. Durch die Kombination und die Spannung von extrem spektakulären Elementen und der analytischen Distanziertheit (Eiermann, Rancière) wird „Das halbe Leid“ von SIGNA zu dem komplexen Werk, das eben viel mehr ist als ein „moraldidaktisches Belehrungs-Mitmachttheater.“⁵⁵ Die Performance-Installation fördert bei den Zuschauer*innen während der zwölf Stunden eine Emanzipation zum Handeln, in der das Publikum voll in der Fiktion aufgeht. Sie fördert aber eben genau durch die Konfrontation mit den Machtstrukturen, mit dem Zurückgeworfen sein auf sich selbst, mit dem immer wieder aus der Fiktion auftauchen, eine Emanzipation zur Reflexion. Und vielleicht erst mit einem gewissen Abstand (wie auch das zeitliche Erscheinen der Kritiken zu SIGNAs Arbeit zeigen) fördert die Nacht in der Werkhalle eine Emanzipation zur Kritik, ein Verstehen, „dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen

⁵² „Er (der Zuschauer) verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er gesehen hat, auf anderen Bühnen und an anderen Arten von Orten. Er erstellt sein eigenes Gedicht mit den Elementen des Gedichts, das vor ihm ist. Die Emanzipation nimmt an der Aufführung teil, indem sie sie auf ihre Weise bearbeitet (...) Sie sind somit distanzierte Zuschauer und aktive Interpreten des Schauspiels, das ihnen geboten wird.“

Rancière, Die politische Suspension des Ethischen, S.23f.

⁵³ SIGNA, FAQs.

⁵⁴ Vgl. Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S.19.

⁵⁵ Schütz, A Lesson in Empathy?.

dem Sagen, dem Sehen und dem Machen, strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.“⁵⁶

Das Verfassen dieser Hausarbeit findet gute drei Monate nach meinem eigenen Besuch bei SIGNAs „Das halbe Leid“ statt. Während dieser Zeit besuchte ich ein Seminar bei der Dramaturgin des Stückes und habe viele Abende, sowohl mit Mitbesuchern, als auch mit Menschen, die das Stück nicht gesehene haben, diskutiert. Viel mehr und ausführlicher als über andere Inszenierungen, die ich in der letzten Zeit gesehen habe. Das liegt offensichtlich an der extremen Form, an der spektakulären Machart, die bei den Diskussionen viele Fragen aufwirft und häufig erst in einem zweiten Schritt hinterfragt und kritisch analysiert wird. Ich glaube diese Inszenierung braucht diese Zeit, diesen Abstand, um das gesamte Konstrukt und die mehrschichtige Absicht zu entdecken. Erst dann wird „Das halbe Leid“ zu mehr als ein Zwölfstundenerlebnis. Findet man diesen Abstand nicht, verpufft die Wirkung des Spektakels mit der Zeit.

⁵⁶ Rancière, Der emanzipierte Zuschauer, S.23.

Quellenverzeichnis

Literatur:

André Eiermann. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript, 2009.

Erika Fischer-Lichte. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012.

Guy Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Dt. Erstveröff., 2. Aufl. Berlin: Edition Tiamat, 2013.

Jacques Rancière. *Der emanzipierte Zuschauer*. Dt. Erstausg. Wien: Passagen Verl., 2009.

Slavoj Žižek. *Die politische Suspension des Ethischen*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Online:

Doris Kolesch: *Theater und Immersion*. unter: <https://blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/> (abgerufen am 26.01.2018).

Deutscher Liverollenspiel-Verband e.V., „Was ist LARP“ (<http://www.dlrw.eu/index.php?id=wasistlarp>, eingesehen am 27.2.2018).

Schütz, Theresa, „A Lesson in Empathy?“ (11.01.2018), in: Affective Societies Blog der Freien Universität Berlin (<http://affective-societies.de/2018/zeitgenossenschaft/a-lesson-in-empathy/>, eingesehen am 27.01.2018).

Schauspielhaus Hamburg
(https://www.schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/das_halbe_leid.1126300, eingesehen am 17.02.2018).

SIGNA: *FAQ*. unter: <http://signa.dk/about/faq#que43> (abgerufen am 26.01.2018).

Kritiken:

Bernhard Doppler, „Signas Das halbe Leid: Mitgefühl lernen beim Keller-Reini“ (29.11.2017), in derStandard.at (<https://derstandard.at/2000068651487/Signas-Das-halbe-Leid-Mitgefuehl-lernen-beim-Keller-Reini29.11.2017> derStandard.de, eingesehen am 17.2.2018).

Daniel Kaiser, „Das halbe Leid: Zwölfstündiges Theaterwunder“ (18.11.2017), in NDR 90,3 (<https://www.ndr.de/kultur/Mitmach-Performance-Das-halbe-Leid,dashalbeleid114.html>, eingesehen am 30.11.2017).

Heinrich Oehmsen, „Das halbe Leid. 12 Stunden Theater – das Experiment“ (18.11.2017), in Hamburger Abendblatt (<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article212583027/Das-halbe-Leid-12-Stunden-Theater-das-Experiment.html>, eingesehen am 30.11.2017).

Michael Laages, „Wer ist mein Mentor?“ (17.11.2017), in Nachtkritik (https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14651:das-halbe-leid-fuers-schauspielhaus-hamburg-organisieren-signa-eine-zwoelfstuendige-empathie-schulung&catid=38&Itemid=40, eingesehen am 30.11.2017).

Radek Krolczyk, Hannah Wolf, „Leben unter Obdachlosen: Mitleiden“ (14.12.2017), in taz (<http://www.taz.de/!5469405/>, eingesehen am 17.02.2018).

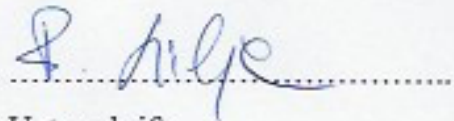
Sven Ingold, „Dialog mit Dolores“ (18.11.2017), in Die Welt (https://www.welt.de/print/die_welt/hamburg/article170723541/Dialog-mit-Dolores.html, eingesehen am 30.11.2017).

Erklärung über das selbständige Verfassen der Seminararbeit

Ich versichere, dass ich die vorliegende Seminararbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Texten entnommen sind, wurden unter Angabe der Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderer elektronischer Text- und Datensammlungen) und nach den üblichen Regeln des wissenschaftlichen Zitierens nachgewiesen. Dies gilt auch für Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen, Tabellen und dergleichen. Mir ist bewusst, dass wahrheitswidrige Angaben als Täuschungsversuch behandelt werden und dass bei einem Täuschungsverdacht sämtliche Verfahren der Plagiatserkennung angewandt werden können.

Hamburg, 17.3.2018

Ort, Datum



Unterschrift