

12. Kölner Stammtisch Neuer Zirkus

15. Mai 2013

Dieser Stammtisch findet im Rahmenprogramm des „Labor Cirque“ Research-Projektes statt.

www.laborcirque-zak.com

Gäste: Jenny Patschovsky und Andreas Bartl

Protokoll: Tim Behren, Jenny Patschovsky

Wer ist da:

Jenny Patschovsky (Projektleiterin Labor Cirque, Dramaturgin, Labor Cirque, Atemzug, Kunstwissenschaftlerin mit Fokus auf den Themen Performance und Kunst)

Andreas Bartl (studierter Artist, hat dann Sozial- und Erziehungswissenschaften studiert und seine Bachelorarbeit zum Thema Zirkus geschrieben hat)

Simon Bauer (Musiker und Komponist bei Theater Konstellationen, Livemusiker und Multiinstrumentalist bei Hans Unstern, Impulsgeber fürs Labor Cirque)

Ruth Biller (Jongleurin, Tänzerin, Teilnehmerin Labor Cirque)

Christine Thevissen (Hula Hoop Artistin, Teilnehmerin Labor)

Angelika (Filmkünstlerin an KHM, dokumentiert das Labor filmisch)

Irene Fas Fita (Pantominin, Teilnehmerin Labor Cirque)

Carmen Küster (Luftartistin, Grafik-Designerin, Teilnehmerin Labor Cirque)

Matte Buhrow (Jongleur Teilnehmer Labor Cirque)

Romi Weimann (schreibt für die AKT)

Claudia Lindt (Zirkusartistin, Teilnehmerin Labor)

Horst Kriebeler (Lehrer, Vorsitzender der LAG Zirkuspädagogik NRW, Gründungsmitglied INZ Köln, Leiter eines Kölner Jugendzirkus)

Arne Tilgen (Lehrer, Einradfahrer)

Klaus Dilger (Choreograf, Filmemacher, Leiter des tanzbüro/tanzwebkoeln, Ehemaliger Leiter des choreographischen Zentrums Frankreich)

Natalie Reckert (Artistin, Teilnehmerin Labor, viel in London gearbeitet)

Reut Shemesh (Kölner Choreographin, Teilnehmerin Labor)

Valerie Kommer (Tänzerin, Ausbildung in Holland, macht jetzt Master Tanz in Köln)

Silke Schirok (Jongleurin aus Bremen, Teilnehmerin Labor Cirque)

Michael (Jongleur)

Andree Wenzel (Aerial Dance Academy in Hamburg, hat Performance Studies studiert, Teilnehmer Labor Cirque)

Klaus (Artist, Tänzer, Artistik-Dance, Impulsgeber Labor Cirque Synthese)

Tim (Partnerakrobat und Tänzer, arbeitet in der Kölner und int. Tanzszene als HeadFeedHands und Overhead-Project, Gründungsmitglied und Vorstand von INZ, Stammtisch, circbib)

Anders Jensen (Partnerakrobat, shutupandfly, arbeitet mit Atemzug und der holländischen Kompanie Tent)

Clara Groeger (Partnerakrobatin, hat an Folkwang Physical Theatre, sowie an den Zirkushochschulen Tilburg und Rotterdam studiert, shutupandfly, Arbeit mit Tent, Gründungsmitglied INZ)

Thema des Abends:

Die Theorie „Ästhetik des Performativen“ von Erika Fischer-Lichte.

Vorgestellt von Andreas Bartl und Jenny Patschovsky.

Ein paar **Gedanken im Voraus** von Andreas:

Ausgangspunkt diese Theorie vorzustellen war: Die Frage ist Zirkus Kunst oder nicht. Hat Zirkus das Potential um als „Hohe Kunst“ anerkannt zu werden?

Es gibt keine kritische Öffentlichkeit für Zirkus (keine wirklichen Kritiken, wenn über Zirkus berichtet wird.)

Es gibt in Deutschland Zirkus als Wissenschaft nicht.

Einordnung der **Entstehung der Theorie**:

- Eintleiblichung als Ansatz im 19. Jahrhundert. Eine Negierung der eigenen Körperlichkeit
- Bei einer Live-Aufführung gibt es immer eine Rückkopplung zwischen Publikum und Akteuren auf der Bühne („Feedback-Schleifen“)
- Sinn wird nicht nur transferiert von den Akteuren auf das Publikum, sondern der Sinn der erschaffen wird, ist eine Koproduktion zwischen allen Akteuren. Jeder Abend ist eine „neue“ Aufführung.
- Fische-Lichte schaut sich Aufführungen der Performance Art seit den 60ern an. Diese Werke sind nicht auf Grund von Text entstanden. Sondern es waren Menschen zu sehen, die Sachen „machten“. Stichwort Aktionen.

Jenny stellt das **Grundgerüst der Theorie** vor:

(Aufschrieb teilweise einem Paper von Jenny Patschovsky entnommen)

Aufführungen der Performance-Kunst und des Theaters können unter Aspekten der Medialität, der Materialität und der Semiotizität untersucht werden. Aufführungen sind immer von Ereignishaftigkeit geprägt.

Medialität: Sowohl die Aufführung als Ganzes, als auch alle ihre Elemente ereignen sich in der Autopoiesis der „feedback“-Schleife.

Die Materialität der Aufführung ist nicht als ein oder in einem Artefakt gegeben, sondern sie ereignet sich, indem Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit erzeugt werden. Dabei kommt es zur Präsenz von Akteuren, Ekstase der Dinge, Atmosphären und Zirkulation von Energie.

Semiotizität: Bedeutungen ereignen sich ebenso entweder als Wahrnehmungen oder als von der Wahrnehmung hervorgerufene Gefühle, Vorstellungen, Gedanken.

Die Handlungen der Zuschauer ereignen sich als Reaktionen auf das Wahrgenommene und Akteure antworten ihrerseits wiederum auf die wahrgenommenen Verhaltensweisen der Zuschauer.

Das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter hat sich entscheidend verändert, seitdem Performances.

Traditionelle Unterscheidung zwischen Produktions-, Werks- und Rezeptionsästhetik ist hinfällig geworden, da Produktion und Rezeption im selben Raum gleichzeitig und da Werk Ereignis und da Produzent und Rezipient Werk gemeinsam hervorbringen

Stattdessen Trias: Ereignis – ästhetische Erfahrung – Inszenierung als Grundlage einer Ästhetik des Performativen

1. „leibliche Ko-Präsenz“ von Künstler, Kunstwerk und Betrachter / MEDIALITÄT

autopoietische „feedback“-Schleife: Reaktionen auf Handlungen der Akteure von Zuschauern und sich daraufhin ereignende Reaktion der Akteure auf Reaktion der Zuschauer

bedingt: Aufführung ist Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, Aufführung ereignet sich zwischen Darstellern und Zuschauern

Medialität: Um welches Medium geht es.

2. durch die performative Hervorbringung des künstlerischen Materials/ MATERIALITÄT

Handlungen vollziehen genau das, was sie bedeuten, konstituieren sowohl für Künstlerin, als auch für Zuschauer neue Wirklichkeit, sie sind performativ.

Der Ausdruck „performativ“ geht auf den Sprachphilosophen John L. Austin zurück, der sagt, dass wir durch sprachliche Äußerungen auf vielfältige Art und Weise Handlungen vollziehen. Durch das Äußern performativer Sätze wird genau der Sprechakt vollzogen, der im Satz genannt wird. Das heißt, performative Sätze schaffen Tatsachen, wie es zum Beispiel bei einer Taufe oder einem Versprechen der Fall ist.

Es passiert einfach etwas, es geht um den Vollzug faktischer Ereignisse - im Gegensatz zum Theater mit seiner „Als-Ob“-Struktur und der Repräsentation von bestimmten Figuren und Textinhalten. Die Ereignisse stellen dar, was sie vollziehen, das heißt, sie sind performativ. Bsp.: Happenings und Performances: 1952 gaben der Komponist John Cage, der Maler Robert Rauschenberg, der Tänzer Merce Cunningham und der Pianist David Tudor zusammen eine Aufführung am Black Mountain College in North Carolina, die als das *Untitled Event* in die Geschichte der Performance Kunst einging. Anstatt sich auf einer Bühne zu präsentieren, verteilten sich die Akteure um das Publikum herum im gesamten Raum. Die Aufführung selbst bestand aus einzelnen so genannten Zeitklammern, in denen sich verschiedene künstlerische Aktivitäten wie Tanz, Dichtung, Geräusch-Musik und Filmvorführung ereigneten. Abgesehen von den genau festgelegten Aktionszeitpunkten der mitwirkenden Künstler gab es keinerlei Regeln. Jede Aktion stand für sich und es fand keinerlei gemeinsame Bedeutungsstiftung statt. Das *Untitled Event* kann als erstes Happening angesehen werden.

Künstler bringt keine Artefakte mehr hervor, sondern Kunstwerk ist Ereignis, Geschehen, Aktion, Performance (19) – ist daher auch flüchtig, transitorisch, nicht tradierbar, nicht fixierbar (49); Aufführung ist dynamisch, flüchtig - Werkbegriff nicht mehr adäquat (53, 127) Es gibt Kunstwerke die sind ein Ereignis und selbstreferentiell. Performance Art arbeitet mit Handlungen die selbstreferentiell sind, sie stehen für sich selbst. Sie werden zum Ereignis.

Materialität: Der Körper wird zum Material, zum Kunstwerk.

Bsp.: serbische Künstlerin **Marina Abramovic**. In der Arbeit *Thomas Lips* von 1975 beispielsweise aß sie zuerst ein ganzes Kilo Honig, trank dann einen Liter Wein und ritze sich anschließend immer wieder einen Stern in den Bauch.

Miterleben des wirklichen Künstler-Körpers in wirklichen Raum ist entscheiden für ästhetische Erfahrung des Zuschauers: Wahrnehmung wird zum leiblichen Prozess, synästhetisches Wahrnehmen von gesamten Körper vollzogen

3. Emergenz der Bedeutung: / SEMIOTIZITÄT

Atmosphären können Bedeutungen generieren, Atmosphären können durchaus Kontexte, Situationen, Erinnerungen wecken, die Bedeutung als Gefühl hervorbringen Arten der Bedeutungsproduktion:

1. Selbstreferentialität: Dinge bedeuten, was sie sind, Wahrnehmungsprozess und Prozess der Bedeutungsgenerierung fallen zusammen
2. Assoziationsprozess: phänomenale Wahrnehmung setzt Assoziations-, Erinnerungs-, Empfindungsprozess in Gang, der Bedeutung generiert

Oszillierende Wahrnehmung:

Hin- und herspringen zwischen Präsenz (= Darsteller-Körper, selbstreferentiell, Unmittelbarkeit, Authentizität; Zuschauer ist passiv) und Repräsentation (dramatische Figur, in Bedeutungen festgelegt, alles in Hinblick auf die bestimmte fiktive Figur/ Welt/ Zeit etc. wahrgenommen, ist gesteuert, Zuschauer = aktiv, Bedeutungserzeugung kann als hermeneutischer Prozess gelten)

Das heißt: Hin- und her switchen in der Wahrnehmung als Zuschauender zwischen dem aktuellen Geschehen auf der Bühne (z.b. es steht ein nackter Mann auf der Bühne und behauptet und agiert als Wilhelm Tell) und der illusion, dass da Wilhelm Tell auf der Bühne steht.

Diskussion darüber

Unsere Wahrnehmung bezieht sich immer auf unseren Zeitgeist und auf unsere Realität (z.B. Nacktheit an sich macht erstmal keinen Sinn)

Die populäre Zirkusliteratur stellt auch backstage die Artisten immer nur als Artisten dar. Es gibt kaum Bilder von Artist_Innen in Privatkleidung.

Die Körperliche direkte Wahrnehmung der Vorstellung durch den Körper wie sie im Zirkus sehr stark vorkommen kann wie z.B. die Wahrnehmung des Risikos durch die Höhe in der sich die Artist_innen bewegen.

Andreas schildert das Setting der Vorstellung P.P.P der französischen Kompanie Non Nova.

Diskussion darüber ob Material als Effekt eingesetzt wird. (z.B. die Eisblöcke die schmelzen).

Gegenargument dass das Schmelzen eines Eisblockes in sich schon performativ ist.

Vorschlag den Begriff „Konzept“ einzuführen. Was ist der Unterschied zwischen Konzept und Werk.

Die Etablierung von „Werken“ im Zirkus. Z.B. die franz. Kompanie Archaos die einige seiner letzten Stücke als Werk bezeichnet und diese verlegen lassen will.

Verbindung dieser Begriffe aus der Ästhetik des Performativen mit dem aktuellen Prozess im Labor cirque. **Frage in die Runde wo inspiriert euch das für euer Tun:**

- Im Labor bewegen wir uns in einem sicheren Rahmen der etablierten Künste. Wir haben niemand dabei, der für seine Technik (z.B. schwingendes Trapez) völlig andere Voraussetzungen braucht bezüglich Raum, Bewegung usw.
- Effekt und Symbol ist schwer zu trennen, weil artistische Tricks so stark sind, sind schwer in anderen Sinnkontext zu integrieren
- Aber man kann doch eine Handlung mit einer starken artistischen Trick extrem stark ausdrücken (Romeo und Julia ganz hoch unter der Decke in lebensbedrohlicher Situation)
- Oder denkt man, das waren 2 Artisten die hoch unter der Decke Romeo und Julia gespielt haben?
- Frage müsste gestellt werden: ist der Trick für das was ich aussagen möchte passend?
- Wie ist das denn im modernen Tanz mit der dreifachen Pirouette? Ist genauso Zirkustrick und wird als solcher als Effekt wahrgenommen

- Frage ist, welche Herangehensweise ist tauglich für Zirkus? So dass man trotzdem einen Doppelten Salto unterbringen kann
- Hohes Maß an körperlicher Fähigkeiten, Höchstmaß an Risikobereitschaft, Höchstmaß an Authentizität sind Kriterien für zeitgenössischen Tanz und doch auch für zeitgen. Zirkus (Klaus Dilger)
- Frage von Valerie, Tänzerin an die Artist_innen: Was ist für euch der authentische Salto?
- Artistin: im Tanz gibt es auch Bewegungen, die keinen Sinnzusammenhang haben und ihn auch nicht brauchen – warum müssen wir den immer im zeitgen. Salto inszenieren? Warum darf nicht einfach ein Salto da stehen?
- Andi: Vorschlag: bei James Thierré: „La veillé des abysses“: Bewegungen waren extrem authentisch, Bewegungsverhalten war total glaubhaft und kam aus dem Bewegungskontext; Frage: was meint Sinn? Kann auch nur durch Hinstellen der Bewegung sein.
- Virtuosität der Bewegungen: gibt es doch auch im Theater und warum ist es da kein Dilemma?
- Wenn nicht angebundene Bewegung gezeigt werden, dann heißt es „nur ein Zirkustrick“ bei Kritikern
- Es gibt zeitgen. Zirkusstücke, wo keinerlei Handlung/ Sinn im Zusammenhang steht und dennoch ...
- Die Rollen sind sehr limitiert, die man mit 3fachem Salto aussagen kann
- Bedeutungsgebung wirkt oft aufgesetzt im zeitgen. Zirkus
- Problem ist auch schon in Ausbildung: es kommt in Zirkusbildung nie an den Punkt, wo man die Technik verinnerlicht hat und dann lernt, sich damit einfach auszudrücken und damit zu sprechen ; es wird nicht angewendet
- Artistik als Sprache betrachten
- In dieser Sprache ist die Virtuosität essentiell, sie macht den Unterschied dieser Sprache (zu anderen) aus
- Blickwinkel aus ÄSTPERF mit Bedeutungsgenerierung über Wahrnehmung von Körpern kann Lösung sein?
- Warum kann man sich eher vorstellen, dass eine Pirouette kein Trick mehr ist als dass ein Salto kein Trick mehr ist?

- Um dem Trick die Bedeutung/ Assoziationsraum zu geben, muss dem Trick Zeit gegeben werden, sich visuell zu etablieren
- Bsp.: dreiviertel Stunde nur Trampolin auf- und ab gesprungen in einer Performance; sehr viele Sachen in der Körperlichkeit erkannt
- Körperlichkeit und Virtuosität kein ein starker Sinn bekommen; Trick ist es, wenn aus dem Kontext heraus gehoben wird
- Vergleich Marina Abramovic mit lange gestandenem Handstand ...
- Zirkusartisten stellen mit ihrer Körperlichkeit und ihrem Körper etwas anderes auf der Bühne dar als Tänzer/ Schauspieler...

Der Stammtisch Neuer Zirkus wird organisiert vom Kölner Atemzug e.V. und der Initiative Neuer Zirkus e.V. und mit Unterstützung vom ZAK Zirkus-, und Artistikzentrum Köln. Dieser 12. Stammtisch Neue Zirkus fand im Rahmenprogramm des Labor Cirque statt.

www.initiative-neuerzirkus.de / www.atemzug-ev.de / www.zak-koeln.com / www.laborcirque-zak.com

12. Kölner Stammtisch Neuer Zirkus

Auszug aus:

Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.

Aufführungen der Performance-Kunst und des Theaters können unter Aspekten der Medialität, der Materialität und der Semiotizität untersucht werden. Aufführungen sind immer von Ereignishaftigkeit geprägt (56, 283)

Medialität: Sowohl die Aufführung als Ganzes, als auch alle ihre Elemente ereignen sich in der Autopoiesis der „feedback“-Schleife.

Die Materialität der Aufführung ist nicht als ein oder in einem Artefakt gegeben, sondern sie ereignet sich, indem Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit erzeugt werden. Dabei kommt es zur Präsenz von Akteuren, Ekstase der Dinge, Atmosphären und Zirkulation von Energie.

Semiotizität: Bedeutungen ereignen sich ebenso entweder als Wahrnehmungen oder als von der Wahrnehmung hervorgerufene Gefühle, Vorstellungen, Gedanken.

Die Handlungen der Zuschauer ereignen sich als Reaktionen auf das Wahrgenommene und Akteure antworten ihrerseits wiederum auf die wahrgenommenen Verhaltensweisen der Zuschauer.

„Die Ästhetizität von Aufführungen wird unübersehbar von ihrer Ereignishaftigkeit konstituiert.“ (283)

Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter entscheidend verändert, seitdem Performances:

(Traditionelle Unterscheidung zwischen Produktions-, Werks- und Rezeptionsästhetik ist hinfällig geworden, da Produktion und Rezeption im selben Raum gleichzeitig und da Werk Ereignis und da Produzent und Rezipient Werk gemeinsam hervorbringen (21-22; 81)

Stattdessen Trias: Ereignis – ästhetische Erfahrung – Inszenierung als Grundlage einer Ästhetik des Performativen (318)

Atemzug e.V.

(Inszenierung: Strategien der Auff.-Durchführung mit geplantem und unvorhersehbarem Gehalt; für eine Ästhetik des Performativen ist Wechselverhältnis von intendiertem Zur-Erscheinung-Bringen und zufälligem In-Erscheinung-Treten, von Planung und Emergenz grundlegend ist.)

→ Ästhetik des Performativen zielt auf Kunst der Grenzüberschreitung, Grenze nicht als Trennung/ Differenz begriffen, sondern als Schwelle, Übergang (356)

1. „leibliche Ko-Präsenz“ von Künstler, Kunstwerk und Betrachter / MEDIALITÄT
autopoietische „feedback“-Schleife: Reaktionen auf Handlungen der Akteure von Zuschauern und sich daraufhin ereignende Reaktion der Akteure auf Reaktion der Zuschauer
(Reaktionen = performativ) (19)

→ bedingt: Rollenwechsel: Trennung Subjekt-Objekt, Künstler-Kunstwerk aufgehoben; ebenso Subjekt-Objekt, Künstler-Betrachter (19); Produzent-Rezipient ist hinfällig (81)

Betrachter Möglichkeit, in die Aufführung einzuwirken und einzugreifen: Gleichberechtigt; Rollenwechsel = Inszenierungsstrategie

→ bedingt: Ergebnis der Aufführung ist nicht vollständig planbar, nicht vorhersehbar (59); autopoietisches System, offener, nicht steuerbarer, unterbrechbarer Verlauf (61) → kann daher auch nicht mehr vorgegeben Sinn/ Bedeutung transportieren, außer Rollenwechsel/ „feedback“-Schleife (SEMIOTIZITÄT) (81)

→ bedingt: Aufführung ist Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, Aufführung ereignet sich zwischen Darstellern und Zuschauern

→ bedingt: Bildung einer Gemeinschaft zwischen Akteuren und Zuschauern (61) – Vermischung ästhetisch- sozial; in Abhängigkeit der „feedback“-Schleife länger oder kürzer als Gemeinschaft (90)

- gibt auch Gemeinschaftsbildung ohne Rollenwechsel, geht dann über Rhythmus und Energie (= MATERIALITÄT) (91)

= Inszenierungsstrategie

→ bedingt: verschiedene Modi der wechselseitigen Berührung: Nähe-Distanz; Privatheit - Öffentlichkeit; Körperkontakt-Blick (61)

Auszug aus E. Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, zusammengefasst von Jenny Patschovsky

Atemzug e.V.

= Inszenierungsstrategie

→ autop.-feedb.-Schl.: stellt immer auch soziale Situation her: dichotomes
Gegensatzpaar ästhetisch-sozial aufgehoben (67)

„leibliche Ko-Präsenz“ von Künstler, Kunstwerk und Betrachter / MEDIALITÄT

- Rahmen: z. B. Veranstaltungsort/ Gattung: bedingt Wahrnehmung der Aufführung, gibt Wahrnehmungsregeln – Rahmenbruch stürzt Zuschauer in Krise (74-75)
- Miterleben des wirklichen Künstler-Körpers in wirklichen Raum ist entscheidend für ästhetische Erfahrung des Zuschauers: Wahrnehmung wird zum leiblichen Prozess, synästhetisches Wahrnehmen von gesamten Körper vollzogen
- „Liveness“: Ko-Präsenz: bedingt auch Rollenwechsel, Gemeinschaft, Berührung – Gegensatz: Medialisierung

2. performative Hervorbringung des künstlerischen Materials/ MATERIALITÄT

- Handlungen vollziehen genau das, was sie bedeuten, konstituieren sowohl für Künstlerin, als auch für Zuschauer neue Wirklichkeit (18)
(hier: Begriff „performativ“ nach Austin, nach Boehle/ König, Paragrana...)
- Künstler bringt keine Artefakte mehr hervor, sondern Kunstwerk ist Ereignis, Geschehen, Aktion, Performance (19) – ist daher auch flüchtig, transitorisch, nicht tradierbar, nicht fixierbar (49); Aufführung ist dynamisch, flüchtig - Werkbegriff nicht mehr adäquat (53, 127)
- Trotz Flüchtigkeit können nach Auff. Objekte zurückbleiben, die als Requisiten, Kostüme, Dekoration gedient, und die nach Ende der Auff. Als Spuren der Auff. Ausgestellt werden
- Auswirkung auf Zeichenhaftigkeit/ Semiotizität von Kunstwerken: Körper- bzw. Materialhaftigkeit der Handlung dominiert Zeichenhaftigkeit, die Materialität bringt aber eine andere, nicht aus Zeichenhaftigkeit resultierende Wirkung hervor (nicht hermeneutisch, nicht interpretierbar, nur erfahrbar) (17, 21)

Körperlichkeit

- embodiment (Körper nicht mehr nur als materielles Zeichen/ Figur in fiktiver Welt, sondern auch und v.a. als Material selbst) – 4 Verfahren für embodiment/

Körperfokussierung als Materialität:

Auszug aus E. Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, zusammengefasst von Jenny Patschovsky

Atemzug e.V.

1. Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle (Rolle auf best. Körper zugeschnitten → Rolle = Körper) (139-142)

2. Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darstellerkörpers ohne Zeichenhaftigkeit (spezifische Materialität des Körpers des Akteurs, wird Gegenstand der Auff., durch Bewegung (=performativ): Wiederholung, slow motion...) (143-145)

3. Betonung von Verletzlichkeit, Unzulänglichkeiten der Darstellerkörpers (entstellte, „anormale“ Körper, die klassische Theaterrolle spielen → Irritation, Scheitern einer Bezugserstellung Rolle-Körper) (146-147)

4. Cross-Casting: Figur mit mehreren Darstellern besetzt, Figur wird mit jedem Darst. anders wahrgenommen – Wahrnehmungs-Oszillation zw. Phänomenalen Körper und semiotischen Körper/ Figur (Zustand „betwixt and between“ → Liminalität)

- Präsenz: schwaches Konzept von Präsenz = bloße (performative) Anwesenheit des phänomenalen Leibes des Akteurs (nicht semiotische/ expressive Qualitäten) (163-165); starkes Konzept von Präsenz = Beherrschung des Raumes durch Akteur, gesamte Aufmerksamkeit fokussiert auf ihn, Zuschauer: intensive Erfahrung von eigener Gegenwärtigkeit/ Körperlichkeit durch Präsenz (166); radikales Konzept von Präsenz = Darst. wird zum „embodied mind“ durch Verkörperungsprozess, Darsteller ist zugleich Körper und Geistiges; Zuschauer erlebt sich daraufhin auch als solches (hier Dichotomie Körper-Geist aufgehoben) -??? (169-171)

- Tierkörper: Einbruch des realen ins Fiktive, Zerfall der Ordnung (Zufälligkeit und Unberechenbarkeit), der Natur in Kultur (das Ursprüngliche, das Geheimnisvolle), subversives Moment, das Zuschauer fasziniert (185-186)

Räumlichkeit

-performativen Raum: flüchtig, durch Auff. hervorgebracht: Organisiert/ Schafft best. Verhältnis zw. Zuschauern und Akteuren, (187, 192) hat keinen Werk- sondern Ereignischarakter (200)

→ Intensivierung der Raum-Performativität: variable Innenausst., Schaffung spezifischer Räume, Neu-Nutzung vorhandener Räume (192)

- geometrischer Raum: Grundriss, Höhe, Breite.. =real (187)

→ Atmosphäre: durch perform. und geometr. Raum erzeugt; umfängt Zuschauer (Bsp.: Geruch – stärkste Wirkkomponente, auch: Licht, Laute, Musik, Geräusche, Nebel) (200-206) Auszug aus E. Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, zusammengefasst von Jenny Patschovsky

Atemzug e.V.

Lautlichkeit

= Flüchtigkeit von Auff. – dennoch: nachhaltige Wirkung und physiolog., affektive Reaktion (209)

1. Hör-Räume: Alle Geräusche, die während Auff. hervorgebracht; Zufälligkeit, Flüchtigkeit, Unwiederholbarkeit, Unverfügbarkeit (Bsp.: Cage „4'33“) → permanente Veränderung des performativen Raums (214-219)

2. Stimmen: - bringen Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit hervor; besondere Wirkung auf Zuschauer: Wahrnehmung der Körperlichkeit verweist auf eigene Körperlichkeit (Vgl.: Plessner, FL S. 219) → Beziehung Akteur/ Zuschauer

- Loslösung der Stimme von Sprache: Stimme als Materialität, ist dann doch Sprache, ohne Signifikant werden zu müssen (gegen jede semiotische Regel) (226)

Zeitlichkeit:

als Bedingung der Möglichkeit für Auff. in Raum: Materialität wird immer im Verlauf hervor gebracht, verschwindet wieder

→ unterschiedliche zeitliche Dauer

→ Auff. als zeitlicher Verlauf

→ Verfahren, die zeitliche Abfolge regeln: (statt Vorhang/ Pause) (227-228)

- time brackets: (228-230)

- Rhythmus: stellt Verhältnis zwischen Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit in Verhältnis, reguliert Erscheinen, Verschwinden; entsteht durch Wiederholung und Abweichung/ Durchbrechung der Wdhg. (232-233)

→ menschl. Körper = rhythmisch gestimmt-> besondere Fähigkeit der Rhythmus-Wahrnehmung/ -Adaption; relevant für autop-feedb.-Schl., liefert günstige Voraussetzung für autop-feedb.-Schl. (238-239)

3. Emergenz der Bedeutung / SEMIOTIZITÄT

– Prozesse der Transformation des Betrachters/ Liminalität

Atemzug e.V.

- Atmosphären können Bedeutungen generieren (Vgl.: Böhme FL. S. 208) –
Atmosphären können durchaus Kontexte, Situationen, Erinnerungen wecken, die
Bedeutung als Gefühl hervorbringen (208)

Arten der Bedeutungsproduktion:

1. Selbstreferentialität: Dinge bedeuten, was sie sind (Zusammenfallen von Materialität, Signifikant, Signifikat) → Wahrnehmungsprozess und Prozess der Bedeutungsgenerierung fallen zusammen-> Aufhebung von Dichotomie: sinnlich-geistig; Bedeutungsprozess ist nachträglich/ rückwärts vollziehbar (245-250)

2. Assoziationsprozess: phänomenale Wahrnehmung setzt Assoziations-, Erinnerungs-, Empfindungsprozess in Gang, der Bedeutung generiert/ ist (Materialität gibt Signifikanten, der sich mit den unterschiedlichsten Signifikaten verbinden lässt);

Signifikate (=Bezeichneten/ Assoziationen/Emergenzen) beziehen sich sowohl auf subjektive Erlebnisse, als auch auf intersubjektiv gültige kulturelle Codes → entstehen daraus? (248#255!); Wahrnehmung wird immer von vorher erzeugten Bedeutungen erzeugt, Bsp.: Phobie/ Körperbild in 21.Jhd. etc. (264)

Signifikate: erscheinen nicht intendiert, begründet, motiviert – kein intentional nachvollziehbarer, kein Interpretationsprozess, deshalb greift keine Hermeneutik!

Signifikate: können zu Gefühlen werden, die sich körperlich äußern können und so autop.-feedb.-Schl. in Gang setzen können (247-248)

(Signifikate nicht nachträglich/ rückwärts auf Signifikanten zurückzuführen) (250)

→ Typen der Bedeutungsproduktion mit Benjamins Begriffspaar „Symbol“ und „Allegorie“ gleichgesetzt (250-252)

Präsenz vs. Repräsentation (galten als dichotome Gegensatzpaare)

1. Präsenz: Darsteller-Körper = Ort/ Inbegriff von Präsenz, wird phänomenal wahrgenommen, erzeugt assoziative (unvorhersehbare, selbstreferentielle) Bedeutungen; Präsenz → Unmittelbarkeit, Authentizität (255)

– Zuschauer = passiv (269)

2. Repräsentation: Inbegriff = dramatische Figur; Zeichenhaftigkeit & Kontrollinstanz, in Bedeutungen festgelegt (255); Wahrgenommene wird alles in Hinblick auf die bestimmte fiktive Figur/ Welt/ Zeit etc. wahrgenommen, = gesteuert (259)

Auszug aus E. Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, zusammengefasst von Jenny Patschovsky

Atemzug e.V.

- Zuschauer = aktiv (269) – Bedeutungserzeugung kann als hermeneutischer Prozess gelten (273)

→ Perzeptive Multistabilität: wie bei „Cross-Casting“ kann Wahrnehmung zwischen Präsenz und Repräsentation umspringen (von Darsteller-Körper zu Figur und zurück), deshalb:

- Ende der Vorstellung von dichotomen Gegensatzpaar Präsenz-Repräsent.
- Keine Grund/ Motivation für Umspringen, wir als emergent erfahren, der eigenen Kontrolle entzogen
- Umspringen = Bruch, Diskontinuität, zerstört Ordnung
- Wahrnehmender in Zustand des „betwixt and between“
- bei häufigem Umspringen Aufmerksamkeit auf Umspringen, nicht mehr auf Körper/ Figur -> Wahrnehmungsakt ist Thema, nicht Figur/ Rolle

(Wahrnehmungsprozesse nehmen aktiv an autop.-feedb.-Schl. Teil) (257-261)

→ Bedeutungen keine rein geistigen Phänomene; liefern als Gefühle entscheidende Impulse für Handeln; → Semiotizität kein Widerspruch zu Performativität (267, 269)

→ Bei Aufführungen geht weniger um Versuch, sie zu verstehen, als eher um ihr Erleben und Erfahren, um ästhetische Erfahrung (diese kann auch Krise sein, z.B. bei Erfahrung von Instabilität oder Tabubrüchen) (274-275)

→ Auff. können nicht nachträglich verstanden werden (276, 280)

4. ÄSTHETIZITÄT

- Performance (und Theater-Aufführung) wird zum Ereignis und die Ereignishaftigkeit zum ästhetischen Merkmal von Performances (315)

- Ästhetik des Ereignisses wird gebildet aus:

1. Autopoiesis (Vorstellung vom autonomen Künstler-/ Zuschauer-Subjekt negiert, beide Verantwortung und Beteiligung) (285-287) und Emergenz (Wahrnehmungsweisen/ Aufmerksamkeitsrichtung der Zuschauer, bei Phänomen Präsenz nach Kriterien: Grad der Intensität der Erscheinung („Ekstase der Dinge“), Abweichung/ Überraschung, Auffälligkeit) (288-291)

Auszug aus E. Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, zusammengefasst von Jenny Patschovsky

Atemzug e.V.

2. Einstürzende Gegensätze (dichotome Begriffspaare: Kunst-Wirklichkeit (darin: ästhetisch-sozial/ politisch/ ethisch; künstler. - nicht-künstler. Auff.), Subjekt-Objekt, Tier-Mensch, Signifikant-Signifikat, Körper-Geist verschwimmen, brechen letztendlich zusammen (294) – weil: Aufführungen = wirklichkeitskonstituierend/ performativ (296)

→ Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit in Auff. nicht mehr möglich (299)

→ Autonomie der Kunst ist Gegenstand der Selbstreflexion in Auff. (300)

künstlerische Auff. lassen sich von nicht-künstlerischen nur noch durch Rahmen/ Institution unterscheiden (352)

→ Zusammenbrechen der Gegensatzpaare: Zweifel an Angemessenheit der Gegensatzpaare als geeignetes Beschreibungsinstrument der realen Lebenswelt (304)

4. Liminalität und Transformation („ästhetische Erfahrungen“ (340) ähneln rituellen Schwellenerfahrungen mit Unterschied, dass hier Teilnehmer nicht zu Veränderung seines gesellschaftl. Status und nicht irreversibel (305-307, 313); ästhetische Schwellenerfahrung geht um Erfahrung des Übergangs, nicht-ästhetische Schwellenerfahrung um Übergang in/ zu etwas (349); Liminale Erfahrungen gehen aus autop.-feedb.-Schl., Emergenz und Zusammenbruch der Gegensatzpaare hervor (307-309)