

Huber, Jörg; Zumsteg, Simon; Ziemer, Gesa (Hrsg.). *Archipele des Imaginären - Das Imaginäre als Provokation*. Reihe T:G/06. Zürich, Wien, New York 2008.

GESA ZIEMER

## Zwischenfälle

### Peinlichkeit und Imaginäres auf der Bühne

»Alle, die sich für Vorgänge in der natürlichen Welt interessieren, hätten großen Gewinn, wenn sie die Theaterverhältnisse einer Untersuchung unterzögen. Ihre Entdeckungen hätten, auf die Gesellschaft angewandt, im allgemeinen viel mehr Sinn als das Studium der Ameisen und Bienen. Unter dem Vergrößerungsglas sähen sie eine Menschengruppe, die die ganze Zeit nach präzisen, gemeinsamen, aber ungenannten Normen lebt.«  
— Peter Brook, *Der leere Raum*

Vor kurzem wurde ich belogen. Die Lüge flog öffentlich im Beisein einer größeren Gruppe von Personen auf, die ich gut kannte. Jemand hatte sich während eines Smalltalks so offensichtlich versprochen, dass ich nachfragen musste. Alles ging ganz schnell, und es war sehr peinlich. Es war peinlich, weil der Sachverhalt ganz klar war. Keine Grauzonen, keine Ausreden, niemand konnte die Lüge relativieren. Die Zuschauenden wurden zu Zeugen. Peinlich war die Situation aber nicht nur für die Person, die mich angelogen hatte, sondern auch für mich. Erstens, weil ich den Sachverhalt dieser Lüge niemals hätte imaginieren können. Dieser übertraf bei weitem meine Vorstellungskraft. Zweitens, weil mir diese Gruppe dabei zuschaute, wie ich auf frischer Tat bei meinem naiven Glauben an etwas ertappt wurde. Interessant an dieser Situation war, dass sowohl die Performerin, die Lügnerin, als auch ich, die Angelogene, gleichermaßen Peinlichkeit empfanden. In diesem Moment – obwohl sie Täterin und ich Opfer war – verschränkten sich unsere Positionen, und wir beide wurden ähnlich intensiv affektiv berührt. Dieser peinliche Moment vermittelte mir ein völlig neues Bild von dieser Person. Dieses Bild war nicht negativ belegt, wie man hätte vermuten können, sondern positiv, weil sich qua Fähigkeit zur Lüge eine neue Qualität der Person zeigte, die sich am besten mit ›Selbstbewusstsein‹ umschreiben lässt. Um diese affektive Verschränkung

oder Verknotung zwischen Performenden und Zuschauenden, die durch Peinlichkeit ausgelöst werden kann, soll es im Folgenden gehen.

#### WENIGER LEISTEN, MEHR AUSHALTEN

Die Choreographin Meg Stuart erarbeitete 2006 mit ihrer Company Damaged Goods das Stück *It's Not Funny*, das ganz explizit mit dem performativen Prinzip der Peinlichkeit operiert. Stuart setzt sich darin mit der Tradition der Musical Comedy auseinander und analysiert die Klischees und die künstliche Realität des Entertainments: »Nichts darf darin wirklich gelingen, sonst wäre es sofort Teil dessen, was in ihm aufs Korn genommen wird: weder die Darstellung von Peinlichkeit noch das Scheitern der Vorführung des Peinlichen. Peinlich bleiben müssen die Auftritte von Persiflage, Perfidie und Perversion«,<sup>1</sup> so konzis beschreibt der Theaterkritiker Helmut Ploebst die Aufführung. Die sozialen Rituale, die mit falschem Lachen, forcierten Bewegungen, unangemessenen Kleidern oder künstlicher Mimik einhergehen, eröffnen ein glamouröses Spielfeld. Der Glamour in der Kunst und Unterhaltungsindustrie zeigt sich als ambivalente existenzielle Überlebensstrategie, die lachhaft und anrührend zugleich ist.<sup>2</sup> Darauf insistiert schon der Titel, der an Queen Victorias *we are not amused* denken lässt: Es ist nicht lustig, es ist peinlich! Die psycho-physische Erfahrung des schmerzhaft Peinlichen muss gemacht werden, sie darf nicht einfach durch Lachen ›abgeführt‹ werden.<sup>3</sup>

Der unangenehmste Moment des Stücks ist das starke Eröffnungsbild. Eine Frau versucht, mit Rollschuhen, die an High Heels erinnern, eine steile, glitzernde, den Bühnenraum ausfüllende

---

<sup>1</sup> Helmut Ploebst, »Meg Stuart: It's Not Funny«, in: *Der Standard* (27. Juli 2007); auch – aber irrtümlich (?) unter dem Stichwort ›Spaß‹ – auf: [www.corpusweb.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=520&Itemid=35#spass](http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=520&Itemid=35#spass) (31. Juli 2008).

<sup>2</sup> Zum Glamour als politische und kulturelle Praxis vgl. die aus dem am ith realisierten Projekt *Doing Glamour* hervorgegangene Publikation von Tom Holert / Heike Munder (Hgg.), *The Future Has a Silver Lining: Genealogies of Glamour*, Zürich 2004.

<sup>3</sup> Lachen ist eine gängige ›Lösungsmöglichkeit‹, um im psychischen Haushalt das Gleichgewicht zu behalten, um also – in Freuds Terminologie – einen seelischen Konflikt ›abzuführen‹. In *It's Not Funny* geht es aber (u. a.) gerade darum, den peinlichen Moment *on the edge* zu halten und folglich – anders als etwa in Taboris »Theater der Peinlichkeit« (vgl. dazu Karin Dahlke, »denn Witze sind nichts anderes als überrumpelte Katastrophen«: George Taboris Theater der Peinlichkeit«, in: — / Ulrich A. Müller / Marianne Schuller [Hgg.], *Heillooses Lachen: Fragmente zum Witz*, Kassel 1994 [= Fragmente: Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse 46], S. 29–58) – die ›Abfuhr‹ durch Lachen zu sabotieren: »Das Publikum erschauert« (Ploebst [wie Anm. 01]). Zur Peinlichkeit als »negative säkularisierte Erhabenheit« wiederum vgl. Alexandra Pontzen, »Peinlichkeit kennt kein Pardon: Kommentar 1«, in: Rainer Maria Kiesow / Martin Korte (Hgg.), *EGB: Emotionales Gesetzbuch. Dekalog der Gefühle*, Weimar 2005, S. 189–195, hier: S. 191.

Treppe hinabzusteigen. Sie versucht zu rollen, zu klettern, sie wankt, läuft, stolpert, bleibt sitzen, ist zu schnell oder zu langsam – immer kurz vor dem Absturz. Das Bild zeigt den Abgrund, über den sie läuft, wenn sie über diese Stufen die Bühne betritt – die Bühne des Lebens, des Theaters, der Öffentlichkeit. Eine perfekt inszenierte Szene, die von der Tänzerin Anna MacRae virtuos dargestellt wird, zeigt die imaginäre Fallhöhe unseres Daseins in Bezug auf Status, Gesundheit, Erfolg, die durch die Höhe der Treppe und den Einsatz der Rollschuhe sehr real wird. Es ist eine Art Trapeznummer, welche die Möglichkeit des Fallens immer schon mitinszeniert, auch wenn dieser selten stattfindet. Die Performerin zeigt hier keine Peinlichkeit, sondern setzt ihren Körper selber aufs Spiel und kommt so dem Wort ›peinlich‹, das etymologisch unmissverständlich auf den Körper verweist, wirklich nahe.

In der ursprünglichen Bedeutung leitet sich ›peinlich‹ von ›Pein‹ im Sinne von ›körperliche Strafe‹ (lat. *poena*) und ›Qual‹ ab.<sup>4</sup> Heute verwenden wir das Wort vorwiegend in der Variante seiner Konnotation; peinlich sind die Momente, in denen man im sonst so reibungslos verlaufenden Alltag scheitert, falsch reagiert oder einfach Pech hat. Peinlichkeit ist mit intensiv-unangenehmen Gefühlen des momentanen Versagens verbunden, die uns lähmen und unsere ganze Aufmerksamkeit beanspruchen. Auf peinliche Momente möchte man verzichten, und doch spielen sie in unserem Alltag und der Strukturierung von Gesellschaft eine große Rolle.<sup>5</sup> Peinlichkeit macht soziale Hierarchien und ihre Regeln nicht nur transparent, sie lässt uns diese auch durch bewusstes oder unbewusstes Nichteinhalten dieser Regeln überschreiten.<sup>6</sup> Einen Restbezug zum Körper, welcher der ursprüngliche Ort von Folter und Pein war, ist dadurch gegeben, dass wir Peinlichkeit auch heute noch körperlich empfinden. Genau das kann vor allem die Performance deutlich zeigen. Richtig peinliche Momente sind *physische* Momente, in denen man sich aussetzt und die sich einer rein rationalen Verarbeitung entziehen. Anders gesagt: Auch wenn man eine verunglückte Situation genau analysieren kann, es nützt nichts, peinlich bleibt es trotzdem.

Die Inszenierung von Peinlichkeit kreiert nun eine interessante Verschränkung von Darstellenden und Zuschauenden, die gerade in der Performancekunst immer wieder

---

<sup>4</sup> Vgl. Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854–1960, Band 13 (1889), Spalten 1528 f.

<sup>5</sup> Vgl. Norbert Elias, »Scham und Peinlichkeit«, in: —, *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939), Frankfurt am Main 1997, Band 02: *Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, S. 408–420. Vgl. dazu Susanne Fromm, »Norbert Elias: Scham und Peinlichkeit«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 24 (2002), S. 327–331, und Helmut Kuzmics, »Embarrassment and Civilization: On Some Similarities and Differences in the Work of Goffman and Elias«, in: *Theory, Culture & Society: Explorations in Critical Social Science* 8.2 (1991), S. 1–30, bes. S. 9–18.

<sup>6</sup> Zum intrikaten Verhältnis von Regeln und Imaginärem vgl. die Beiträge im ›Archipel der Regel‹ in diesem Band.

inszeniert wird. Diese Inszenierungen bauen auf einem veränderten Publikumsverständnis auf, denn die Zuschauenden sollen in das Geschehen involviert und nicht davon distanziert sein. Das Performen von Peinlichkeit folgt einem sozialen und theatralen Prinzip, das ohne Publikum nicht denk- und darstellbar wäre. Dieses historisch und sozio-kulturell kodifizierte Unlust-Gefühl entsteht erst bei Anwesenheit eines Publikums: Mir ist etwas vor jemandem peinlich, das heißt, die perzipierte oder zumindest vorgestellte Fremdevaluation spielt eine gravierende Rolle. Damit ist der soziale Bezug dieser Empfindung angesprochen. »Choreographien des Sozialen« nennt auch Meg Stuart ihre Arbeiten, in denen sie gesellschaftliche Konditionierungen und die Repräsentation des menschlichen Körpers analysiert. Für Peinlichkeit ist es konstitutiv, dass ein Publikum anwesend ist. Diesen Moment kann man sich vergegenwärtigen, wenn man Peinlichkeit von Verlegenheit und Scham abgrenzt.

Verlegenheit kann als leichte Verwirrung, Befangenheit oder Unsicherheit beschrieben werden. Sie schleicht sich meistens sanft ein und wird in unserer Kultur durchaus als sympathische Eigenschaft gedeutet. Verlegenheit kann auch im Sinne einer fingierten Nivellierung von Hierarchie als Taktik der Anbiederung eingesetzt werden: Lehrende erschleichen sich beispielsweise manchmal durch gezielte Inszenierungen von (meist kontrollierter) Verlegenheit die Sympathie der SchülerInnen. Unter diesen Auspizien, dass heißt hinsichtlich der Rolle in sozialen Prozessen, ist Verlegenheit ein ambivalentes Phänomen, weil das Unterlaufen der Hierarchie eben nur fingiert ist.

Die Rolle des Publikums für Peinlichkeit wird vor allem deutlich, wenn man sie mit Scham vergleicht. Scham wird tendenziell mit Selbstenthüllung in Verbindung gebracht, Peinlichkeit hingegen ist an dieses Moment des Gesehenwerdens, an einen »demand for some response« gebunden.<sup>7</sup> Es ist peinlich, wenn der eigene, öffentliche Auftritt misslingt, weil etwas wahrzunehmen ist, das man eigentlich hätte verstecken wollen. Der Blick der Anderen verfügt über uns, weil wir nicht in der Lage sind, adäquat auf Situationserfordernisse zu reagieren.<sup>8</sup> Der Soziologe Sighard Neckel hat es treffend formuliert: »Das Schamgefühl [...] findet seinen Referenten in der moralischen Integrität der Person, Peinlichkeit den ihren in der performativen Identität. Peinlichkeit beschädigt die situative Fremddarstellung, Scham das

---

<sup>7</sup> Vgl. Gabriele Taylor, *Pride, Shame, and Guilt: Emotions of Self-Assessment*, Oxford 1985, bes. S. 69–76, hier: S. 69. Für eine (kritische) Diskussion dazu vgl. Hilge Landweer, *Scham und Macht: Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*, Tübingen 1999 (= Philosophische Untersuchungen 07), S. 112–125.

<sup>8</sup> Zur Pein der Erfahrung, dem Blick der Anderen wehrlos ausgeliefert zu sein, vgl. in diesem Band auch die hierbei (mitunter kritisch) auf Sartre rekurrierenden Beiträge von Michaela Ott und Susanne Lüdemann.

normative Selbstbild.«<sup>9</sup> Die mehr oder weniger bewusst inszenierte Peinlichkeit ist also an den Akt der Darstellung mit seinen kulturellen Implikationen gebunden. Es bietet sich somit an, Peinlichkeit anhand von Bühnenkunst zu thematisieren, für welche Beobachterpositionen und Blicke von außen konstituierend sind.<sup>10</sup> Interessant ist hierbei, dass Peinlichkeit ansteckend zu sein scheint. Sie endet oft nicht beim Paar, in dem der Eine peinlich berührt ist und der Andere sich blamiert hat, sondern breitet sich unter allen Beteiligten aus. Häufig setzt Mitgefühl ein, weil die Anderen kein legitimes Objekt haben, dem gegenüber sie ihre Einigkeit ausspielen können. Beide, Performer und Zuschauer, fühlen sich ohne Halt und sind verwirrt. Unwohlsein breitet sich aus.

Peinlichkeit lässt sich insofern – getreu seiner Denotation – mit Verletzbarkeit in Verbindung bringen.<sup>11</sup> Wer Peinlichkeit performt oder wem sie widerfährt, macht sich verletzbar. Einerseits bezüglich der individuellen Verletzbarkeit eines jeden Menschen, wobei hier gerade ein Berührungspunkt mit dem Imaginären liegt: Peinlichkeit stellt sich ein, wenn sich die Souveränität des Idealichs (*moi-idéal*), das seinen Ursprung im Spiegelstadium hat und also dem Register des Imaginären zugehört,<sup>12</sup> als Chimäre erweist. Andererseits aber auch im Sinne des verletzbaren Verhältnisses zwischen Publikum und Darstellendem. Peinliche Momente zeichnen sich dadurch aus, dass dem ›neutralen Beobachter‹ seine objektive, gesicherte Position entzogen wird, er den Boden unter den Füßen verliert und Schiffbruch erleidet.<sup>13</sup>

Was bedeutet ›Verletzbarkeit‹ wörtlich genommen? Im Gegensatz zum transitiven Verb ›verletzen‹, das eine klare Richtungsanweisung von Subjekt zu Objekt vorgibt (ich verletze jemanden) und damit auch den Schuldigen klar identifiziert, verändert das Suffix ›-bar‹ diese Richtung, indem es in alle Richtungen wirkt. Verfolgt man die Bezugsgröße der Verletzbarkeit als zusammengesetztes Adjektiv in der deutschen Sprache, dann lässt sich eine Verschiebung vom substantivischen zum verbalen Gebrauch feststellen, wodurch die

---

<sup>9</sup> Sighard Neckel, *Status und Scham: Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*, Frankfurt am Main / New York 1991 (= *Theorie und Gesellschaft* 21), S. 108. Vgl. auch Jeannette Roos, »Peinlichkeit, Scham und Schuld«, in: Jürgen H. Otto / Harald A. Euler / Heinz Mandl (Hgg.), *Emotionspsychologie: Ein Handbuch*, Weinheim 2000, S. 264–271, bes. S. 265 f.

<sup>10</sup> Vgl. dazu kritisch (aber dabei auch von einem eher traditionellen Theaterverständnis ausgehend) den Beitrag von Alexandra Pontzen in diesem Band [Anm. 53].

<sup>11</sup> Zur Verletzbarkeit als produktive ›Kategorie‹ vgl. Vf., *Verletzbare Orte: Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Berlin / Zürich 2008.

<sup>12</sup> Vgl. Jacques Lacan, »Idéal du moi et moi-idéal«, in: —, *Le Séminaire: Livre I: Les écrits techniques de Freud (1953–1954)*, Paris 1975, S. 149–163.

<sup>13</sup> Vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979), Frankfurt am Main 1997. Über diese Erfahrung der ›Bodenlosigkeit‹ steht die Peinlichkeit auch mit dem Phänomen Schwindel im Zusammenhang (vgl. dazu die Beiträge im ›Archipel des Schwindels‹ in diesem Band).

prozesshafte Bewegung des Begriffs betont wird.<sup>14</sup> Diese Verschiebung zeigt sich in einer Entwicklung vom festgeschriebenen substanziellen Charakter hin zum tätigen, sich ständig in Veränderung befindenden verbalen Gebrauch. Das ›-bar‹ signalisiert einerseits, dass man mit etwas etwas ganz Bestimmtes tun kann. Wir hängen das Suffix häufig an Verben des Gelingens (verfügen: verfügbar oder heilen: heilbar). So werden Adjektive hergestellt, die ein Versprechen auf Solidität und Stabilität ausdrücken. Anders verhält es sich, wenn ›-bar‹ an das Verb ›verletzen‹ gehängt wird, weil man damit die paradoxe Situation eröffnet, etwas Brüchiges tragfähig zu machen. In diesem Fall ist das Verb keines, das in erster Assoziation auf Stabilität, sondern eines, das auf Fragilität hinweist.

Zwei Bezüge zur Peinlichkeit stellen sich her: Erstens ist mit dem Involviertsein *aller* ein entscheidender Punkt angesprochen.<sup>15</sup> Wenn es der Performance gelingt, die Verletzbarkeit und Gefährdetheit aller Anwesenden auf und vor der Bühne zu thematisieren, sind Darstellende und Publikum gleichermaßen betroffen. Verletzbarkeit ist eine relative Größe, die sich zwischen zwei Menschen, zwischen zwei Polen einstellt. Darstellerisch gesehen eröffnet die Bezugsgröße einen Blickwechsel, der impliziert, dass der Rezipient nicht einfach auf etwas schaut, sondern er das Geschaute zu sich selbst in Bezug setzt und damit die Verletzbarkeit zwischen Darstellenden und Rezipierenden betont. Auf diese Weise eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem alle zu Akteuren werden. Zweitens wird das Moment der Fragilität hier stark gemacht. In einem durchaus vergleichbaren Zusammenhang mahnt Hans Blumenberg an, »essentielle Vieldeutigkeit« nicht vorschnell einzuebnen:

»Die ästhetische Einstellung läßt die Unbestimmtheit stehen, sie erreicht den ihr spezifischen Genuß durch einen Verzicht, durch den Verzicht auf die theoretische Neugier, die letztlich immer Eindeutigkeit der Bestimmtheit ihrer Gegenstände fordert und fordern muß. *Die ästhetische Einstellung leistet weniger, weil sie mehr aushält*, weil sie den Gegenstand für sich stark sein läßt und ihn nicht in den an ihn gestellten Fragen in seiner Objektivierung aufgehen läßt.«<sup>16</sup>

Man könnte dieses Diktum Blumenbergs umwandeln in: Die Performance leistet weniger,

<sup>14</sup> Vgl. Grimm / Grimm (wie Anm. 04), Band 25 (1956), Spalte 779.

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch mein Gespräch mit René Pollesch zur »Ästhetik der Involviertheit«, in: *Ästhetik der Kritik*, Zürich 2003 (= »31«: Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst, Zürich [ith] 02), S. 35–39.

<sup>16</sup> Hans Blumenberg, »Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes« (1966), in: —, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 112–119, hier: S. 119 (Kursivierung – d. Vf.). Zum Potenzial der ›Unbestimmtheit‹ vgl. auch den Beitrag von Gerhard Gamm in diesem Band.

weil sie mehr aushält!

In peinlichen Momenten zeigt man sich verletzlich, meist ohne Absicht. Man vollzieht im Beisein Anderer eine Normüberschreitung, die in der Regel durch Schweigen, Lachen oder Ignoranz quittiert wird. In Bezug auf das Imaginäre und eine mögliche andere Bildproduktion, die Thema dieses Bandes ist, lohnt es sich zu fragen, ob diese zutiefst irritierende Funktion auch positiv im Sinne von bildproduzierend bewertet werden kann. Indem uns Peinlichkeit widerfährt und aus der perfekten Inszenierung hinauswirft, ist sie nicht bloß Indiz für das Scheitern und den Verlust der Selbstkontrolle, sie trägt vielmehr immer auch den Keim der Möglichkeit und Veränderung in sich. Sie verweist auf die Verletzbarkeit der Perfektion – nicht so sehr als Mangel, sondern als berührende Verstörung. Peinlichkeit setzt die klare Unterscheidung von Norm und Nicht-Norm außer Kraft, denn: »Der Stigmatisierte und der Normale sind Teil voneinander; wenn einer sich als verwundbar [*vulnerable*] erweisen kann, muß erwartet werden, daß es der andere auch kann.«<sup>17</sup> Das Potenzial dieser Bezugsgröße liegt demnach genau darin, dass sie sich nicht über die üblichen Dichotomien konstituiert, sondern quer zu diesen eine Interdependenz zwischen dem einen und dem anderen hervorhebt. Norm und Normüberschreitung hängen voneinander ab, sind ohne einander nicht zu denken und zu leben – sie sind existenziell aufeinander verwiesen. Hervorgehoben wird dieses Potenzial von Goffman selbst auch an anderer Stelle, wo er explizit die Theatermetapher für die Beschreibung des Alltagslebens fruchtbar macht. In *The Presentation of Self in Everyday Life* betrachtet er Ereignisse,

»durch die Vorstellungen gestört werden können – unbeabsichtigte Gesten, unpassendes Eindringen, Fauxpas und Szenen. Diese Störungen bezeichnet man in der Alltagssprache oft als »Zwischenfälle« [*incidents*]. Wenn ein Zwischenfall eintritt, ist die vom Darsteller aufgebaute Realität bedroht. Die Anwesenden reagieren meist so darauf: sie werden unsicher, sind peinlich berührt [*ill at ease*], verlegen [*embarrassed*] oder nervös. Alle Teilnehmer an der Interaktion werden buchstäblich aus der Fassung gebracht.«<sup>18</sup>

Und in einer späteren, daran anknüpfenden Passage heißt es über diese »Zwischenfälle«, zu denen sicherlich auch das eingangs geschilderte Szenario der von mir *coram publico*

---

<sup>17</sup> Erving Goffman, *Stigma: Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (1963), Frankfurt am Main 1975, S. 167. Vgl. darin übrigens auch das Kapitel zur »Visibilität« (S. 64–67).

<sup>18</sup> Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag* (1959), München / Zürich 1983, S. 192.

aufgedeckten Lüge gezählt werden darf, dass bei ihrem Vorkommen die Zuschauer

»ohne Absicht einen Blick hinter die Kulissen einer Vorstellung werfen. Wenn ein solcher Zwischenfall eintritt, lernen die Zuschauer manchmal eine wichtige Lektion, die für sie bedeutsamer sein kann als die aggressive Befriedigung, die sie gewinnen, wenn sie ein dunkles, anvertrautes, bewahrtes oder strategisches Geheimnis aufdecken. [...] Hinter vielen Masken und vielen Rollen trägt jeder Darsteller den gleichen Ausdruck, den nackten, ungeselligen der Konzentration, den eines Menschen, der privat mit einer schweren, verräterischen Aufgabe beschäftigt ist.«<sup>19</sup>

#### FORCED ENTERTAINMENT: EHRlich VERLETZBAR

Das Setting der Bühne bietet die einmalige Möglichkeit, nicht nur die Darstellung der Verletzbarkeit zu reflektieren, sondern ebenso das verletzbare Wahrnehmungsverhältnis zwischen Zuschauer und Performer. Wer schaut wann und wie auf wen? Tim Etchells, der Regisseur der englischen Performance-Gruppe Forced Entertainment, erzählt in seinem Tate Gallery-Vortrag, dessen drittes Kapitel den Titel »Honesty & Vulnerability« trägt, folgende Anekdote: In Beirut präsentierte er mit seiner Gruppe die *storytelling Performance And on the Thousandth Night ...*, in der acht Performer in Alltagskleidung, schlampig verkleidet als Könige in roten Mänteln und mit Pappkronen, abwechselnd endlos scheinende Geschichten erzählen: persönliche Geschichten, Märchen, Filmplots – was immer ihnen auch gerade einfiel. Das Besondere dabei: Keiner der Könige durfte aufhören zu erzählen, bevor nicht ein anderer ihn mit seiner eigenen Geschichte unterbrach:

»Irgendwie ist sie ein großartiges Spiel, die Performance. Weil alles, was du über die Welt und über Geschichten weißt, erbarmungslos und unkontrollierbar hineingezogen wird, unverarbeitetes Material. Und sie vermittelt ständig dieses Gefühl an der Grenze von Intimität, Unterhaltung und einfachem Zeitvertrieb oder Pflicht.«<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ebd., S. 213 f. Wie überhaupt der amerikanische Soziologe über das hier zur Debatte stehende Thema eines der (bislang) einschlägigen Theoriestücke abgeliefert hat: Vgl. —, »Embarrassment and Social Organization«, in: *The American Journal of Sociology* 62.3 (1956), S. 264–271 (wieder abgedruckt in: —, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York 1967, S. 97–112). Zum Grund dafür, dass dieser längst ins Deutsche übersetzte Text hier in der amerikanischen Originalversion nachgewiesen wird, vgl. Simon Zumsteg in seiner Einleitung zu diesem Band. Zu Goffmans Konzeption von *embarrassment* vgl. auch Kuzmics (wie Anm. 05), bes. S. 1–9.

<sup>20</sup> Tim Etchells, *A Six Thousand One Hundred and Twenty Seven Words Manifesto on Liveness in Three Parts*

Die Performance dauerte sechs Stunden, in denen das Publikum kommen und gehen konnte, wann es wollte. Ein paar Monate nach diesem Auftritt traf Tim Etchells zufällig auf den aus Beirut stammenden Freund und Künstler Walid Raad. Dieser erzählte ihm folgende Geschichte: Sechs Monate nach der Aufführung wurde Vico, der technische Leiter des Theaterfestivals, das Forced Entertainment damals eingeladen hatte, für drei Tage ins Gefängnis gesperrt. Der Grund war banal: »nichts Wichtiges, nur Trunkenheit und Unordnung«,<sup>21</sup> so der Freund, was aber dazu führte, dass Vico mit acht Anderen eine Zelle im Zentralgefängnis von Beirut zu teilen hatte. Um diese Zeit zu überstehen, brachte er den Mitgefangenen bei, Könige zu spielen, und gemeinsam erzählten sie drei Tage und Nächte *And on the Thousandth Night ...* Als Tim Etchells diese Geschichte hörte, dachte er: »Nun wäre ich damit zufrieden, aufzuhören – weil etwas, das wir geschaffen haben, gewachsen ist, sich gewandelt hat und in die Welt hinausgesickert ist.«<sup>22</sup>

Diese Geschichte zeigt pointiert, wie sich das Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden verändern kann. Der Techniker, der sechs Monate nach der Aufführung im Gefängnis landet, erinnert sich an die einfache Struktur des Stückes. Die Pointe ist, dass er sich nicht an ein Stück, sondern an ein Spiel erinnert. Zum Zeitvertreib, so denkt man, schlägt er dieses Spiel vor, das nachgespielt werden kann, und mit neuen Protagonisten vollkommen neue Inhalte erfährt, das jedoch plötzlich im realen Leben stattfindet und zum existenziellen Überlebenstraining wird: »Nicht einmal ein Spiel mehr. Geh zu weit. Geh zu weit. Geh zu weit. Ränder des Spieles – wo es zurück zum Realen kehrt«,<sup>23</sup> so Tim Etchells zur Spielweise von Forced Entertainment. In Extremform geht die Bühnenpräsentation hier in den Alltag über, so dass es den Gefangenen gelingt, die Pein und Demut dieser drei Tage mit performativen Mitteln zu überwinden. Auch in weniger radikalen Formen kann das Publikum heute oft nicht einfach hinschauen und die Performance fern von sich selbst bewerten, stattdessen wird es animiert, stimuliert oder kritisiert; es wird zu eigener Erfahrungs- und sogar Handlungsbereitschaft aufgefordert. Auch die TänzerInnen im Stück von Meg Stuart

---

*With Three Interludes*, Live Culture, Tate Modern London 2003. Das Zitat stammt aus dem Skript eines Vortrages, den der Autor im Anschluss an den Tate Modern-Auftritt im Rahmen des internationalen Festivals *Theaterformen* (Braunschweig / Hannover 2004) gehalten hat (Übersetzung – d. Vf.).

<sup>21</sup> Ebd. (Übersetzung – d. Vf.).

<sup>22</sup> Ebd. (Übersetzung – d. Vf.). Warum Etchells trotzdem »nur« mit dem Aufhören zufrieden *wäre*, steht scheinbar auf einem anderen Blatt geschrieben. Nicht auszuschließen ist aber, dass dies – Stichwort: »Objekt klein a« (vgl. dazu den Beitrag von Marianne Schuller in diesem Band) – ebenfalls mit dem Register des Imaginären zu tun hat.

<sup>23</sup> Zit. nach Florian Malzacher / Judith Helmer (Hgg.), *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*, Berlin 2004, S. 11 (Übersetzung – d. Vf.).

provozieren diese aktive Form der Wahrnehmung, indem sie sich auf die Treppe wagen und sich durch ihre Spielart enorm exponieren. Das verletzbare Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum zeigt sich so in seiner ganzen janusköpfigen Gebrochenheit, in der man als Zuschauende das Fragile von sich halten möchte und es doch an sich herankommen lassen muss: »Tanz vermag die Verletzbarkeit umzudrehen, indem er sich dem repressiven Diktat gesellschaftlicher Repräsentationsmuster ent-schreibt. Indem Körper keine Projektionsfläche für vorgefertigte Körperbilder abgeben, sondern (ver)stören, sich bewegen, sich entziehen, zerfließen, verschwinden: tanzen.«<sup>24</sup> Radikal gelingt es zeitgenössischen Tanzpraktiken, den eigenen Körper anders erfahrbar zu machen. Der Techniker übernimmt lediglich das Setting der Forced Entertainment Performance und lässt seinen gefangen genommenen Körper mit denjenigen der anderen mithilfe des Geschichtenerzählens, Zuhörens und Unterbrechens physisch die drei Gefängnistage überstehen. Spiel und Leben gehen ineinander über. Im Terrain der Verletzbarkeit wird die Trennung und vor allem Positionierung von Subjekt und Objekt, von Publikum und Darstellenden unterlaufen, weil hier nur korrespondierend erfahren wird. Publikum und Kritiker werden in ihrer traditionellen Rolle geschwächt, die es vorsah, *über* etwas zu urteilen. Der sich aus dieser Schwächung ergebende Gewinn ist, dass die Zuschauenden zu *Mitspielern* gemacht werden, welche die Vorlagen annehmen oder ablehnen und auf vielfältige Arten und Weisen transformieren. In einem anderen Stück der Gruppe Forced Entertainment mit dem Titel *Showtime* spricht ein Darsteller dieses Verhältnis direkt an: »Es gibt ein Wort für Leute wie euch, und dieses Wort heißt: Publikum. [...] Wenn es also zu einem Kampf kommt, werdet ihr ohne Zweifel gewinnen.«<sup>25</sup> Der Stärke des Publikums wird von der Bühne her nicht mit dem Versuch seiner Dominierung begegnet, sondern mit dem entwaffnenden Angebot doch teilzunehmen.

Positiv gedeutet könnten peinliche Momente, wenn man offensiv mit ihnen umgeht, durchaus eine imaginäre Kraft entwickeln. Der Bühne kommt hier eine besondere Bedeutung zu, weil sie ein Ort der Verletzbarkeit *par excellence* ist. Wer auf eine Bühne tritt, macht sich vor einem Publikum *live* verletzlich. Die Gefahr, dass ein Auftritt peinlich wird, ist auf der Bühne sehr groß. Diese Intensivierung macht es mir als Zuschauerin möglich, die drohende Gefährdung der Rollschuhfrau in Meg Stuarts Inszenierung peinlich mitzuempfinden. Peinlichkeit gemahnt auch an Pedanterie (penibel sein), was die Darstellerin mit ihrer Kosmetik, ihren minutiös einstudierten Gesten und klischierten Attitüden eben peinlich genau

---

<sup>24</sup> Peter M. Boenisch, »Verletzbarkeit – Verstören – Verschwinden: Choreographierte Körper-Gesten auf den Tanzbühnen der Gegenwart« (zitiert aus dem Skript eines Vortrages, den der Autor 2004 im Rahmen des Symposiums *Ästhetik der Verletzbarkeit: Andere Körper auf der Bühne* in Zürich gehalten hat).

<sup>25</sup> Zit. nach Florian Malzacher, »Es gibt ein Wort für Leute wie euch: Publikum. Der Zuschauer als schlechter Zeuge und schlechter Voyeur«, in: — / Helmer (wie Anm. 23), S. 121–135, hier: S. 121 (Übersetzung – d. Vf.).

und gut ausgeleuchtet zeigt. Sie verkörpert eine ambivalente Figur, die selbstbewusst und aufrecht den peinlichen Anforderungen des Entertainments letztlich doch nicht ganz entkommt. Peinlichkeit kann Bilder produzieren, die nicht in bereits bestehende soziale Kontexte eingeordnet werden können, die uns berühren und an »den unerschöpflichen Vorrat an Andersheit, als äußerste Herausforderung an jede etablierte Bedeutung«,<sup>26</sup> appellieren, wie es Cornelius Castoriadis formuliert, der dem Imaginären gar eine gesellschaftsverändernde Kraft zuspricht.

Da wir massenmedial betrachtet derzeit deutlich am Sinken der Peinlichkeitsschwelle »arbeiten«, bleibt freilich zu fragen, ob Performance oder (Sub-)Kulturen eine bildbildende Qualität qua Peinlichkeit überhaupt noch überzeugend inszenieren können.<sup>27</sup> Soziale Hierarchien können nur dann verändert werden, wenn die radikale Imagination es den Individuen möglich macht, über das Gegebene hinaus imaginieren zu können. Entgegen dieser medialen und sehr leicht durchschaubaren »Entpeinlichung« vornehmlich weiblicher, persönlicher Schicksale (Britney Spears, Diana Spencer etc.) steht hier jedoch das Imaginäre in seiner radikalen Version – als »das *Vermögen*, etwas als Bild auftauchen zu lassen, das weder ist noch war«<sup>28</sup> – zur Debatte. »Radikal« hieße in Abgrenzung zu dem, was tagtäglich über die Bildschirme flimmert: anders, unbekannt, unheimlich, nicht klassifizierbar, variantenreich. Es ist in seiner bildbildenden Qualität innig verbunden mit Freiheit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit. Solche Bilder sind nicht vor-, sondern nur darstellbar, und sie haben oft zwei und mehr Seiten: Sie sind kreativer Antrieb und eröffnen den Blick in existenzielle Abgründe; sie leuchten und beherbergen gleichzeitig eine tiefe Traurigkeit. Sie markieren Stärke und sind Ausdruck von Verletzbarkeit, sie können krank machen und uns gleichzeitig retten. Aus dem aufblitzenden und nicht begreifbaren Imaginären schöpft radikale Imagination neue Bilder, die im Moment ihrer Wahrnehmbarkeit auf der Bühne schon zerstört sind, weil sie in der Aktualisierung ihren imaginären Status verlieren. Peinlichkeit bespielt dieses Paradox. Als performatives Moment könnte es Soziales nicht nur zerstören, sondern auch anders prägen.

---

<sup>26</sup> Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie* (1975), Frankfurt am Main 1990, S. 605.

<sup>27</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Peter Fuchs in diesem Band.

<sup>28</sup> Castoriadis (wie Anm. 26), S. 218.