

Die Geburt der Genialität aus dem Beziehungsproblem

Grenzübertritt

Wann betreten wir das Territorium der genialen Republik?

In der Mitte der Performance, wenn Claire Vivianne Sobottke, Hermann Heisig, Jule Flierl und Antonia Baer, zuvor als Angeklagte Antonio Schnaer vorgeführt, ein kleines Feld auf dem überdimensionierten Billardtisch, dem Spielfeld, abschreiten und es zur genialen Republik erklären?

Oder gleich nach dem Einlass, wenn Claire nackt die Zuschauer*innenreihen abschreitet und einige willkürlich Auserwählte begrüßt?

Oder nach dem Applaus, wenn die in ein Durcheinander gewirbelten Partikel der gewohnten Welt nicht zur Ruhe kommen wollen und das Außen des Spielfeldes, des Theaterraums, die Straße, die Straßenbahn, den vereisten Boden zum Tanzen bringen?

Antänzer*innen

Sind Tänzer*innen vielleicht nicht die, die tanzen, sondern Antänzer*innen, die die Umwelt zum Tanzen bringen? Wie im Veitstanz/Feixtanz von Gabriele Stötzer, der die Herrschenden, die den Kontrollverlust fürchten, zum repressiven Fucheln (eines durch Stötzer ins Wanken/Schwanken/Tanzen geratenen Systems) reizt, sie zur Kenntlichkeit provoziert, ihr paradoxes Zusammenspiel von Schwäche und Übermacht entlarvend?

„Was ist mit der Gefährlichkeit des einst von den DDR-Obersten als staatsgefährdend eingestuften Veitstanz/Feixtanz passiert?“, fragt Flierl auf dem Richterstuhl, im Richterton Hermann Heisig, der in dieser Runde als Gerichtstänzer fungiert – aber auch uns, die wir vermeintlich „nur“ im Publikum sitzen.

„Ich würde mir einen Tanz wünschen, der den Staat gefährdet“, sagt Claire.

Aber wo sitzt er denn, der Staat? Er sitzt nicht im Publikum. Oder etwa doch? Was, wenn die staatsmäßigen Verkrustungen heute wie damals nicht so sehr „draußen“, „auf der Straße“ zu finden sind, sondern sich in uns verkörpern, verwirklichen, reproduzieren? Dann ist mit der Frage nach und dem Tanz selbst der Staat in uns gefährdet – gefährdet als Gehorsam, auf den er sich stützt. Gefährdet ist der innere Richter, der eben noch bereit war, sein Urteil zu sprechen: über diesen oder jenen Einfall, diese oder jene „künstlerische“ Entscheidung oder eben den Erfolg, Sinn oder Unsinn des Reenactments des Veitstanz/Feixtanz auf einer Theaterbühne. Gefährdet, weil er plötzlich selbst im Fokus steht: seine Befangenheit, seine Gewordenheit, seine Anmaßung, unveränderliche Grenzen ziehen zu wollen, die Anwesenheit seines richtenden Blicks überhaupt.

Welche Kompliz*innenschaft suggeriert es, wenn wir den Veitstanz/Feixtanz als nicht oder nicht mehr staatsgefährdend einstufen? Wo und als was positionieren wir uns? Als Grenzschützer*innen oder als Fluchthelfer*innen?

Fluxus und Rückverkrustung

Noch eine Frage drängt sich auf: Wenn wir den Boden der genialen Republik einmal betreten haben, den inneren Staatsmann seines Amtes enthoben, das innere Urteilen „nach allen Regeln der Kunst“ suspendiert haben, wann und vor allem wie verlassen wir sie wieder?

Nicht durch das Überschreiten einer Grenze, sondern durch die langsame Verfestigung, die langsame Rückverkrustung dessen, was während *Gut gemacht!* in Fluss, in Fluxus geraten ist. Es sind spielerische Aufwallungen von Mut und Fragefluten, die sich nicht eindämmen lassen, die erst durch die Schwerkraft eines immer zäher werdenden Alltags und durch das Einverständnis mit dem So-und-nicht-anders-Sein der Verhältnisse langsam ins Stocken geraten und sich schließlich beruhigen.

Das Als-Zuschauerin-vor-sich-selbst-zur-Schau-Gestellt-Werden lässt sich nicht durch eine Entscheidung rückgängig machen, nur durch Verdrängung und Abwehr von vornherein vielleicht verhindern. Die Fragen lassen sich, einmal gehört statt überhört, nicht in die Pandora-Box zurückverbannen: Mit welchen Erwartungen an die Kunst sitzt man da, und mit welchem Bild von Menschen und Möglichkeiten, Festigkeiten und Flüssigkeiten, Gutem und Schlechtem, Schuldigem und Unschuldigen – und was wäre denn daran so bewahrenswert? Und weiter ließe sich fragen, ob all diese Erwartungen und Maßstäbe nicht ebenso sehr, wie sie die „Künstler*innen“ dem allgemeingültigen Urteil unterwerfen, auch uns unterwerfen?

Tanz um die blinden Flecken

Ein Zettel aus dem Zettelkasten des Systemtheoretikers Niklas Luhmann über Kybernetik zweiter Ordnung beschreibt den Mechanismus, der von uns Besitz ergreift, wenn wir durch *Gut gemacht!* in Fluxus geraten, treffend: Wir erliegen oder werden angesteckt oder verführt von der „Provokation zur Selbstbeobachtung als Beobachter“. Die Operation ist als Bewusstwerdung nicht umkehrbar; man kann sie nur schleichend vergessen oder verlernen. Allerdings, heißt es ein paar Zettel weiter, „in Verbindung mit Hegels Herr/Knecht-Analyse: Herr ist danach jemand, der mit Dingen umgehen kann, aber es nicht nötig hat, sich auf eine Beobachtung zweiter Ordnung einzulassen.“ Der es also nicht nötig hat, sich selbst als Beobachter zu beobachten, infrage stellen zu lassen, die Bedingungen seiner Position zu verstehen, seiner blinden Flecken gewahr zu werden.

Der Tanz um die blinden Flecken, ihre Entblößung, die sich von Gabi Stötzer bis hin zu *Gut gemacht!* weiterspinnt, ist also – so lässt sich schließen – Herrschaftskritik: nicht als Theorie, sondern als Beziehungspraxis und Erfahrung. Herrschaftskritik als Kompliz*innenschaft mit herrenlosen roten Socken vielleicht mit denen wir unsere und ihre Bedingtheit verhandeln.

Der Sache nicht Herr werden

Mit dem Eintritt ins Spiel verlieren nicht nur die Dinge, sondern auch wir die Sachlichkeit. Wir werden der Sache nicht mehr Herr. Die Socken tanzen uns auf der Nase herum. Das Argument wird unsachlich, die Fragen werden unsachlich; sie gehen uns an, sie lösen sich auf in selbstreflexive Schleifen. Am „falsch“ geknoteten Pionierknoten löst sich der Staat, die DDR, auf. Sachlichkeit zerfließt zu konkret situierten Beziehungsgeflechten.

Der doppelbödige Pathos der Arie, der Mimik und Gesten, in denen sich die Geschichte von Jules „falsch“ geknüpftem Pionierknoten verkörpert, macht etwas erfahrbar von der Gewalt der Willkürlichkeit, Brüchigkeit und Absurdität historischer Prozesse, denen man nicht „Herr“ wird. Der Schrei des Leidens und des Schmerzes einer Protagonistin, die daran nach den „Regeln der Kunst“ zugrunde gehen müsste, wird vom Aaaaah! zum Hääää?! Der Schmerz zur Verwunderung,

zur Rebellion gegen die vermeintliche Zwangsläufigkeit der konventionellen Form. Hier blitzt ein Moment der Befreiung hervor. Denn nicht nur werden wir der Sache nicht mehr Herr – auch wird die Sache uns nicht mehr „Herr“. Die Sache der Weiblichkeit etwa, oder die der Exzellenz oder des falschen oder richtigen Pionierknotens oder des Tadels im Muttiheft. Der Knoten der Sachlichkeit wird zerschlagen, die gut gemachten, schlecht gemachten, nicht gemachten roten Socken berichten von ihren Beziehungsproblemen, kurz darauf die gute, schlechte oder gar Nicht-Performerin Claire.

Beziehungsprobleme

Der ganze Abend führt die Sachlichkeit ad absurdum und verwickelt uns in Beziehungsprobleme: die Befangenheit des Gerichts, die Befangenheit des Raums, die Befangenheit der Zeug*innen, die Befangenheit der Zeit, des Territoriums. In was für eine Geschichte werden wir verwickelt? Die Geburt der Genialität aus dem Beziehungsproblem!

Allen voran das Problem der Beziehung zwischen uns und denen, die das Territorium der genialen Republik verkünden. Die Frage ist nicht: Lassen sie uns rein?, sondern: Lassen wir uns ein – lassen wir sie und uns geniale Republik sein/werden? Es wird jeden Abend, jede Sekunde neu verhandelt zwischen uns und ihnen, ob die geniale Republik entsteht: zwischen uns.

Die Verkündung der Republik, die Markierung des Territoriums, ist ein paradoxer Sprechakt. Er entlarvt, dass die geniale Republik – ähnlich dem gefährdeten Staat – eben kein außer uns liegendes Ding ist und keine uns umgebende Umwelt oder uns tragender Untergrund, sondern eine Beziehungsweise. Eine Beziehungsweise, die nicht einmal zwischen Performer*innen und Publikum trennt. Denn wie Claire in der Erklärung ihrer Beziehung zu Antonia, schließlich auch zu HerIch freue mich auf Rückmeldung.mann und Jule aufzeigt, sind die Beziehungen des Zuschauens, der Konkurrenz und des Bewertens, des Sich-betrachtet- und bewertet-Wissens allgegenwärtig. Sie sind nicht zu versachlichen, nicht an Personen gebunden und schon gar nicht an das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Talenten.

Wir alle oszillieren zwischen Bewertenden und Bewerteten, reproduzieren Bewertungskriterien oder setzen sie außer Kraft. Also ist Claires erste Aktion die nackte Begrüßung des angezogenen Publikums, was den Raum als ihren markiert, in dem man zu Gast ist und in dem sie die Angemessenheit unseres Verhaltens von nun an anhand der verkündeten Regeln bewertet. Die zweite Handlung ist die fachmännische Rezeption und Beurteilung unserer Bekleidung. Das Nacktsein wechselt die Seiten: vom beschauten Fleisch zur Beschauerin.

Verwicklung des Geniebegriffs

Von Beginn an werden alle Erwartungen unterlaufen. Angeklagte, Richterinnen, Zeuginnen und Geschworene wechseln die Seiten; statt Recht zu sprechen, wird stumm gestikuliert, wird gebellt, wird gedichtet. Körper und Stimmen spielen mit den materiellen Insignien der Macht. Ohne jede Rücksicht auf unsere Rezeptionsgewohnheiten wird wiederholt.

Aber das haben wir doch schon gesehen! Ich hab's ja verstanden! Hast du? Was hast du daran verstanden, was nicht ein anderes Mal, ein bisschen anders nachgespielt, ganz anders zu verstehen wäre?

Alles ist äquivalent (gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht) – und trotzdem ist eben nichts, gar nichts äquivalent. Das Gezeigte und die Zeigenden verändern sich mit jedem Zeigen. Nichts ist

wiederholbar, ohne zur eigenen Kritik zu werden – Kritik im Sinne der Frage nach den Bedingungen des eigenen So-oder-so-Erscheinens.

Die magischste Operation von allen, die mit den Wiederholungen erzeugt wird, ist der ständige Wechsel von Hintergrund und Vordergrund, von fokussiertem Objekt oder Subjekt und Umwelt. Das eine bringt das andere hervor. Der Wechsel, die Entlarvung, durchzuckt den Raum blitzartig. Das Wedeln mit der roten Socke legt den in Vergessenheit geratenen Theaterraum, die für selbstverständlich genommenen Sprachspiele frei. Überall entblößter Kontext!

Selbst wir: Identität wird entblößter Kontext. Selbst die Kunst: entblößt sich als Kontext, das Kunstwerk nicht als Ding, sondern als Beziehungseffekt, als Beziehungsmoment, als Emergenz aus Verflechtungen. Alles wird Imitation von allem – und alles ist originell, nie dagewesen. So geschieht die Aus- oder vielmehr Verwicklung des Geniebegriffs.

Und wir sind schneller eingewickelt in den Kontext und das Beziehungsgeflecht, das zeigt und gezeigt wird, als wir gucken können, schneller noch, als wir „Ich“ sagen können. Wie bei einer Magic-Show kommt das „Oh?!“, das staunende Lachen, nachträglich hinterhergehechelt. Die Münze ist nicht verschwunden, sie klebt hinter meinem Ohr. Ich bin nicht außenstehende Betrachterin, sondern Zaubermaterial, Requisit, Akteurin.

Der durch das Wanken, Schillern und Tanzen der Kontexte ausgelöste Kontrollverlust ist befreiend, weil wir die Arbeit der Kontrolleurin ruhen lassen und uns plötzlich als etwas anderes, in unzähligen anderen Beziehungsgeflechten imaginieren können. Weil wir das Festhalten an dem Ich loslassen, das wir meinen zu sein, und sich so auch für uns als vermeintlich nur Zuschauende eine Vielzahl anderer Möglichkeiten öffnet.

Kompliz*innenschaft

Als solches sich ständig neu zusammensetzendes kollektives Beziehungsmoment ist die Erfahrung von *Gut gemacht!* auf überraschende Weise partizipativ – nicht, weil man zur Mitwirkung aufgefordert würde, sondern weil die eigene Mitwirkung als und am Kontext und als Produkt des Kontextes offenbar, enthüllt, erfahrbar wird: Es fällt einem wie Schuppen von den Augen.

Wir sind immer schon involviert in die Hervorbringung und mitwirkende Gegenstände der Vorstellung – als solche werden wir uns vorgestellt. Die Involviertheit bewusst zu erleben heißt, handlungsfähig zu werden: nicht als Herr*innen zwar, aber als Kompliz*innen, als Mitspieler*innen über den Raum dieser speziellen Performance hinaus.

Diese Kompliz*innenschaft kriecht in einem hoch als zunehmendes Freiheitsgefühl, das mit jedem Rollenwechsel, mit jeder Runde im Spiel weiter wächst. Weil alles auch anders sein könnte. Weil auch die eigene Einklemmtheit in die Schwerkraft der Verhältnisse, in Gewohnheit und Konformität flüssiger wird, weniger unausweichlich, weniger zwangsläufig, weniger Sachzwang. Weil die Erfahrung eines Raums, in dem Spielregeln neu verhandelt werden, etwas sagt über die Verhandelbarkeit anderer Regeln in anderen Räumen.

Der Übergang vom Urteilen zum gemeinsamen Staunen, vom Wissen-Müssen zum experimentierenden, tastenden, suchenden Fragen, vom Vergleichen und Abgleichen zum ergebnisoffenen Miteinander- und Aneinander-Lernen, das überrascht werden kann und will, ist ein Freiheitsmoment, den das Künstler*innen-kollektiv miteinander erarbeitet hat und in das uns involviert, mit dem es uns ansteckt, zu dem es uns verführt. Die Freiheit von Brettern vor dem Kopf, die abmontiert werden; von Schleiern, die fallen; von Gewohnheiten, die unterlaufen und

abgeworfen werden wie Ballast. Die Freiheit von der inneren RichterIn – und die Freiheit, im Spiel der Beziehungen mit Menschen und Dingen ständig neu verhandelnd umherzutanzten, ohne an sich als abgegrenztem und mit sich identischem Fels in der Brandung festhalten zu müssen.

Im besten Fall nimmt man diese Freiheitserfahrung der sich offenbarenden Beziehungsweisen als Praxis mit nach Hause, hinaus in die Welt: als Choreografie des entblößenden Blicks, der verhandelbaren Räume oder als Gehörbildung. Denn, schreibt Marx:

„Man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!“