

**Theresa Schütz: Von ausbleibender und virtueller Partizipation.
Modi der Involvierung in Mette Ingvartsens *69 positions*.**

In: Publikum im Gegenwartstheater. Hg. v. Beate Hochholding-
Reiterer, Géraldine Boesch, Marcel Behn. Berlin: Alexander 2018
(itw : im dialog 3), S. 162–169.

<https://doi.org/10.16905/itwid.2018.13>

Von ausbleibender und virtueller Partizipation

Modi der Involvierung in Mette Ingvarthsens *69 positions*

Es ist derzeit nicht nur im Bereich des zeitgenössischen Tanzes, sondern auch im europäischen Gegenwartstheater immer häufiger üblich, dass sich Performer_innen und Zuschauer_innen den Bühnenraum teilen; dass die im Illusionstheater traditionelle Zweiteilung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben ist. So bewegen sich die Tänzer_innen in Sebastian Matthias *x / groove space* (2016) um die Zuschauer_innen herum, berühren sie oder laden sie zu einer Kontaktimprovisation ein. In den Produktionen *Tri Sestre/Drei Schwestern* (2016) von Maruša Kink aus Slowenien und *Hedda Gabler* (2011) von Juni Dahr aus Norwegen werden jeweils theaterferne Orte gesucht, die dann zu begehbaren Schauplätzen der Dramenhandlung werden, sodass sich ortsspezifische Kunst und traditionelles Illusionstheater verbinden. Eine dritte Spielart geteilter Bühnenräume sind immersive Performanceinstallationen des Kollektivs SIGNA. Hier werden Zuschauer_innen in die Fiktion miteinbezogen, indem ihnen mit Betreten der Aufführungssituation eine Rolle zugewiesen wird. Als eine vierte Variante geteilter Bühnenräume in der Gegenwartskunst ließen sich Arbeiten von Christian Falsnaes, Tino Sehgal oder Anne Imhof nennen, die in Museen oder Galerien stattfinden und in ein Ausstellungsdispositiv eingelassen sind.

Allen Beispielen gemeinsam ist eine räumliche oder zeitliche Entgrenzung der Aufführungssituation sowie ein besonderer Fokus auf den Aufführungsraum oder die Szenografie. Sehr verschieden ist allerdings die jeweilige Konzeption der Betrachter_innen beziehungsweise der Zuschauer_innen und mit ihr auch der Grad ihrer Involvierung. Es handelt sich um relationale Kunstformen, die – nach Nicolas Bourriaud – theoretisch wie praktisch auf menschliche Relationen

und ihre sozialen Kontexte rekurreren (vgl. Bourriaud 2002: 14). Hier wird Kunst im wortwörtlichen Sinne zum Ort der (vermeintlich) unmittelbaren, sozialen Begegnung und Betrachter_innen werden zu aktiven Gesprächs- oder Interaktionspartner_innen (vgl. ebd.: 43). Wolfgang Kemp entwickelte hierfür das Konzept des ›expliziten Betrachters‹, »der im Gegensatz zum impliziten und im Werk nur vorgesehenen Betrachter, vom Werk adressiert und zur physischen Beteiligung aufgefordert wird« (Kemp 2015: 50).

Im Folgenden möchte ich am Beispiel von Mette Ingvartsens Performance *69 positions*, die sich gleichfalls einer relationalen Ästhetik bedient und explizite Zuschauer_innen konzeptionell integriert, um verschiedene Modi der Publikumsinvolvierung herauszuarbeiten.¹ Dabei lasse ich mich von meiner Beobachtung leiten, dass es vor allem Sequenzen ausbleibender und virtueller Partizipation – im Sinne intensivierter Reflexion und Imagination – sind, die eine ästhetische Erfahrung ermöglichen.

Von der Führung durch die Ausstellung zur ›expanded choreography‹

An der Schwelle zu einem, zu vier Seiten hin abgetrennten, Ausstellungsraum begrüßt uns die dänische Tänzerin und Choreografin Mette Ingvartsen zu ihrer Lecture Performance *69 positions*, die sich als erster Teil des 2014 begonnenen Zyklus *The Red Pieces* mit dem Verhältnis von Körper, Sexualität und Politik auseinandersetzt. Ingvartsen beschreibt die Arbeit selbst als »discursive practice performance« (Cvejić 2014). Es steht dem Publikum insofern eher eine diskursive Trainingseinheit als eine Lehrstunde bevor, bei der Ingvartsen Material weniger referierend vorstellen als körperlich demonstrieren wird, welches dann gemeinsam angeeignet, variiert und hinterfragt werden kann.

Im ersten Teil stellt uns Ingvartsen ausgewählte Positionen aus der Performancekunst der 1960er-Jahre vor (u. a. Carolee Schneemanns *Meat Joy* (1964), Richard Schechner/The Performance Group *Dionysus in 69* (1968) und Yayoi Kusamas *Grand Orgy to Awaken The Dead at*

MoMA (1969)), als Nacktheit in der Kunst noch eminent politisch war: ein Zeichen der sexuellen Befreiung, des sozialen Wandels und des politischen Widerstands, der zu Aufführungsverboten führte. Dabei nutzt sie an den inneren Seitenwänden ausgestellte Briefe, Fotografien oder Videomitschnitte als materielle Impulsgeber und Erinnerungstützen. Im zweiten Teil widmet sie sich Archivmaterial ihrer eigenen Werke (*Manual Focus* (2003), *50/50* (2004) und *to come* (2005)), in denen der nackte Körper eher die Funktion einer Projektionsfläche oder eines Kostüms einnimmt und Nacktheit, Erotik und Bestrebungen sexueller Emanzipation getrennt voneinander erscheinen. Durch Biopolitik und -technologie manipulierte Körper sind Thema des dritten Teils, dessen Herzstück eine kurze szenische Lesung aus Paul Beatriz Preciados *Testo Junkie* bildet, worin der Selbstversuch einer Anwendung von Testogel, einem Testosteron-Präparat, beschrieben wird, das durch die Haut einzieht und sexuelles Begehren manipuliert (vgl. Preciados 2016: 68–70).

Das Ausstellungsdispositiv, in das wir Zuschauer_innen zu Beginn eingelassen werden, wird von Ingvarsten nach und nach aufgebrochen. In der Rolle des ›guide‹ entscheidet sie über Reihenfolge, Verweildauer und Grad der kontextuellen Einbettung und reguliert damit Aufmerksamkeits-, Wissens- und Blickökonomien. Gleichzeitig rückt sie immer stärker sich selbst, ihr subjektives Erkenntnisinteresse an den Materialien wie auch ihren eigenen Körper in den Vordergrund. So verschiebt sich auch der Fokus der Zuschauer_innen im Raum: Die Betrachtung der Exponate an den Seitenwänden weicht einer verstärkten Betrachtung der Performerin und begünstigt schließlich auch ein vermehrtes, gegenseitiges Betrachten der Zuschauer_innen untereinander. Um die historischen Beispiele anschaulicher zu machen, werden fotografisch festgehaltene Szenenbilder von Ingvarsten entweder durch verbale Ausführungen oder körperliches Reenactment ergänzt. Zudem nutzt sie auch unsere Körper, positioniert uns im Raum, um uns an szenische Konstellationen durch körperlichen Nachvollzug heranzuführen. Hinzu kommt die vielfältige Involvierung durch Blicke und Blickbegegnungen. Mit Rekurs auf eine Arbeit von Anna Halprin (*Parades and Changes* (1965)) hatte sich Ingvarsten bereits im ersten Teil gänzlich entkleidet und sich damit in situ aktualisierender

Wirkweisen von Blickregimes angesichts weiblicher Nacktheit ausgestellt: Wo schaue ich wie lange hin? Wann und warum weiche ich einem Blick aus? Welche Macht- und Begehrensrelationen sind in eine Blickbegegnung eingeschrieben?

Die Involvierung des Publikums umfasst schließlich auch noch direkte Handlungsanleitungen. So werden zum Beispiel vier freiwillige Zuschauer_innen zu einem Reenactment des multiplen ›orgasm choir‹ aus Ingvarstons *to come* eingeladen. Und um die Übung ›sexual mummification‹ zur autoerotischen Stimulation zu demonstrieren, benötigt Ingvarstons eine_n Zuschauer_in, welche_r ihren immobilisierten Körper komplett mit Kreppband umhüllt und auch ihren Mund für eine vorgegebene Zeit mit dem Tape verschließt. Darüber hinaus fordert und fördert Ingvarstons mittels kleiner Imaginationsübungen die Vorstellungskraft der Zuschauer_innen. Zur Konzeption der Publikumsinvolvierung in *69 positions* ließe sich also zusammenfassend feststellen: Der Gang durch die Ausstellung weitet sich zu einer Choreografie im geteilten Bühnenraum aus, welche eben nicht nur betrachtet, sondern die mit der eigenen Bewegung und Bewegtheit, den eigenen Positionen und Positionierungen im Raum gleichsam (mit)ausgeführt wird. Hier ließe sich mit Ingvarstons Konzept der ›expanded choreography‹ (vgl. Ingvarstons 2016) anschließen.² Ausweitung (›expansion‹) bezieht sich zum einen auf das zu choreografierende Material, das eben nicht nur menschliche Körper umfassen muss, sondern auch Artefakte, Diskurse und Relationen. Zum anderen ist die Ausweitung in den Bereich der Imagination und der Virtualität angesprochen.

Die Produktivität ausbleibender und virtueller Partizipation

Abschließend möchte ich auf zwei weitere Involvierungsstrategien eingehen, die ich eingangs als ausbleibende und virtuelle Partizipation bezeichnet habe:

Im ersten Teil initiiert Ingvarstons ein Reenactment einer Szene aus *Dionysus in 69*. Dazu animiert sie die Zuschauer_innen zur Bewegung im Raum, beschreibt Aktionen der Performer_innen in der Aufführung von 1968/69 und beginnt dabei, sich (erneut) zu entkleiden. Aus

den Lautsprechern hören wir die Tonspur der ritualhaften Klänge aus der Aufführung und die entsprechenden Bilder flimmern über einen der Monitore.³

Dionysus in 69 gilt heute nicht zuletzt wegen seiner orgiastischen Zuschauerpartizipation als ikonisch, ja geradezu mythisch-legendär. Schechners »environmental theater« (Schechner 1973) fokussierte Strategien der Interaktion, um mit der systematischen Vermischung der Sphäre der Zuschauer_innen und der Sphäre der Performer_innen für alle Beteiligten intensive, gemeinschaftsstiftende und transformative Erfahrungen zu ermöglichen. Bei *69 positions* tritt ein auch nur im Ansatz vergleichbarer Moment energetischer, affektiver und leiblicher Ansteckung des Publikums nicht ein. Natürlich primär deshalb, weil es sich um gänzlich andere Produktionsbedingungen in veränderten gesellschaftspolitischen Verhältnissen handelt. Meines Erachtens hinterlässt jedoch just die kollektiv ausbleibende Partizipation einen frappierenden Eindruck, der Fragen aufwirft wie: Warum macht hier niemand mit? Ist es die Nacktheit, die abschreckt? Unter welchen Umständen würde ich mitmachen?

In der vorletzten Szene von *69 positions* leitet Ingvartsen eine kollektive Imaginationsübung an. Die einzelnen Zuschauer_innen sollen die Augen schließen und sich vorstellen, wie sie eine Frau in einem dunklen Raum auf eine Art Chaiselongue führt und – äußerlich wie innerlich – Elektroden zwischen ihren Beinen platziert:

As the low-frequency electric stimulation starts entering your body, you feel your nerve endings respond. [...] As the frequency of the impulses increases, you start to feel a pumping or stroking of your sexual organs. [...] You feel an overwhelming pleasure entering your body.

Es ist eine Herausforderung, sich umgeben von anderen Zuschauer_innen im quasi-öffentlichen Theaterraum, auf diese privaten, intimen Vorstellungen einzulassen. Auch wenn dies nicht gelingt, man vielleicht lieber anderen Zuschauer_innen dabei zusieht, öffnet sich durch das vermeintliche Scheitern ein Reflexionsraum, der seinerseits Zugang zu einer Form virtueller Partizipation ermöglichen kann.

Vom Lateinischen ›virtualis‹ abgeleitet, meint ›virtuell‹ eine vorhandene Kraft, eine Potenz, die aktualisiert werden kann. Das Verhältnis von Virtualität und Aktualität ist von zentraler Bedeutung für die Affekttheorie, auf die sich Mette Ingvarsten in ihren theoretischen wie praktischen Arbeiten vielfach bezieht. Die Spinoza-Deleuze-Linie innerhalb der Affekttheorie steht dabei – verkürzt gesprochen – für eine Ontologie von Wirkungsrelationen und einem sehr weiten Körperbegriff, das heißt Subjekte lassen sich durch ihre je spezifische Weise, zu affizieren und affiziert zu werden, beschreiben. Der Affekt ist eine Art Zwischenphänomen, der das Verhältnis des Körpers zur Welt anzeigt:

Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. (Gregg/Seighworth 2010:1)

Darüber hinaus ist mit Deleuze das Verhältnis von Virtualität und Aktualität nicht als eines von ›nicht wirklich‹ versus ›verwirklicht‹ zu denken, vielmehr steht »[d]as Virtuelle [...] nicht dem Realen, sondern bloß dem Aktuellen gegenüber. Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles« (Deleuze 1992: 264). Wenn man Körper nicht als Identität(en) denkt, sondern als Teile eines dynamischen und relationalen Wirkungszusammenhangs, dann bildet das Virtuelle gleichsam ›den Pool‹ potentieller innerweltlicher Ausdrucks-, Empfindungs- und Erfahrungsqualitäten eines Individuums und die Aktualisierung ist eine je spezifische Differenzierung. Virtuelle Partizipation meint also nicht am ›Nicht-Wirklichen‹ zu partizipieren, sondern an der Potentialität eigener Wirkungsvermögen qua ästhetischer Erfahrung teilzuhaben.

Die Fähigkeit meines Körpers zu affizieren und affiziert zu werden, ist dabei zugleich Resultat komplexer biopolitischer Sozialisierungs- und Regulierungsprozesse. Und dies erfahre ich konkret und in situ an meiner Re-Aktion auf Mettes Imaginationsübung. Sie wird als Effekt und Zeugnis dieser Regulierungsprozesse erfahrbar und stimuliert eine reflexive Auseinandersetzung mit der gesellschaftspolitischen, diskursiven Re-Produktion von Begehrensmustern: Auf welchen

Sozialisierungsfundamenten fußt ›meine‹ Sexualität? Von welchen Narrationen, Bildern und Erfahrungen ist sie geprägt? Wen oder was begehre ich und wie kann Begehren modifiziert werden?

69 *positions* klärt diese Fragen nicht, sondern verharrt in einer produktiven, offenen Ambivalenz: Erzählt Ingvarstsen mit ihrer künstlerisch-genealogischen Spurensuche eine Verfallsgeschichte, an deren Ende das vereinzelte, postmoderne Subjekt steht, das Sexualität und Erotik voneinander abgekoppelt hat und sich an Technologien anschließen muss, um Lustempfinden zu stimulieren? Oder wird eher eine Welt der Möglichkeiten präsentiert, in der Sexualität explorativ und experimentell jenseits gesellschaftlicher, heteronormativer Werte im Sinne des ›anything goes‹ immer wieder neu und anders erprobt werden kann? Dies zu reflektieren oder auch zu praktizieren, regt der implizite Handlungsauftrag von Ingvarstsen »I wish you a very pleasurable night« zum Ende der Performance an.

Verwendete Literatur

- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel.
- Cvejić, Bojana (2014): »69 positions – Interview with Mette Ingvarstsen«, auf: www.metteingvarstsen.net/texts_interviews/69-positions-interview-with-mette-ingvarstsen-by-bojana-cvejic/ (letzter Zugriff: 6. 8. 2017).
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink.
- Ingvarstsen, Mette (2016): »Expanded Choreography. Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions«, auf: [http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-artificial-nature-project-and-69-positions\(4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37\).html](http://portal.research.lu.se/portal/en/publications/expanded-choreography-shifting-the-agency-of-movement-in-the-artificial-nature-project-and-69-positions(4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37).html) (letzter Zugriff: 10. 8. 2017).
- Kemp, Wolfgang (2015): *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press.
- Preciado, Paul Beatriz (2016): *Testo Junkie. Sex, Drogen, Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*, Berlin: b_books.
- Schechner, Richard (1973): *Environmental theater*, New York: Applause.
- Seigworth, Gregory J./Gregg, Melissa (2010): »An inventory of Shimmers«, in: dies. (Hg.): *The Affect Theory Reader*, Durham, London: Duke University Press, S. 1–25.

Verwendete Aufzeichnungen

Ingvartsen, Mette (2014): *69 positions*, Videoaufzeichnung der Aufführung vom 10./11. 10. 2014 im Kaaistudio's in Brüssel, Privatarchiv T. S.

Palma, Brian de/Schechner, Richard (1970): *Dionysos in 69*, Film basierend auf Videoaufzeichnungen zweier Aufführungen von *Dionysos in 69* von 1968/1970 o. O. auf: <https://www.youtube.com/watch?v=K9MFd3Tgins> (letzter Zugriff: 8. 8. 2017).

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des AUAWIRLEBEN Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *69 positions* vom 16. 5. 2017 in der Dampfzentrale besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung einer Brüsseler Vorstellung wurde freundlicherweise vom Kaaitheater zur Verfügung gestellt (vgl. Ingvartsen 2014).
- 2 Mette Ingvartsen absolvierte ihren PhD in Choreografie an der Lund University Schweden mit *Expanded Choreography. Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* (vgl. Ingvartsen 2016).
- 3 Es handelt sich hierbei um Auszüge aus Brian de Palmas Film *Dionysus in 69* (vgl. de Palma 1970).

© by Alexander Verlag Berlin 2018

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-478-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-506-5

itw : im dialog 3