

Lars Koch/Tobias Nanz:

Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten¹

(ursprünglich erschienen in: Stefan Habscheid/Lars Koch (Hg.), Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173 (2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 94-115.)

Die nachfolgenden Überlegungen schließen an das Forschungsprogramm der ERC Starting Grant-Forschergruppe „The Principle of Disruption“ an, die 2013 ihre Arbeit an der Universität Siegen aufgenommen hat.² Das zentrale Anliegen der Forschergruppe ist es, „Störung“ als neue Metakategorie der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit den politisch-sozialen, epistemischen und medialen Konstitutionsbedingungen von Wirklichkeits- und Gesellschaftsbildern zu etablieren. Hierbei sind einzelne Perspektiven – aus der Literatur- und Medienwissenschaft, der Soziologie, der Wissensgeschichte – miteinander zu verbinden und einige immer noch wirkmächtige Klassifikationen – etwa die Unterscheidung zwischen Hochkultur und Populärkultur – zu dekonstruieren. Ziel soll es sein nachzuweisen, dass Störung in ganz unterschiedlichen kulturellen Feldern – als Gegenstand von zwischen Faktizität und Fiktionalität changierenden Szenarien sowie als Instrument von Ästhetiken der Verunsicherung – eine wichtige Rolle spielt und als Organisationsprinzip reflexiver Experimentalräume wesentlich zur Generierung von gesellschaftlich relevantem Wissen beiträgt.

I. Poetik der Gesellschaft

Die Arbeit der Forschergruppe basiert auf der Hypothese, wonach die kulturelle Bearbeitung von Störungen eine wesentliche Leistungsanforderung an alle Selbstbeschreibungen der Gesellschaft darstellt. Dazu zählt etwa die Fähigkeit zur präventiven Antizipation oder die einordnende Bewertung und retroaktive Renormalisierung von Denormalisierungsereignissen. Als Agenturen der Komplexitätsreduktion, die „imaginäre Konstruktionen der Einheit des Systems“ entwerfen und es so ermöglichen, „in der Gesellschaft zwar nicht mit der Gesellschaft, aber über die Gesellschaft zu kommunizieren“³, liegt es im Funktionsbereich von konkurrierenden Selbstbildern, eine bestimmte Version der Wirklichkeit als selbstverständlich und evident auszuweisen sowie dabei – allerdings nur auf Zeit – zu suggerieren, dass das notorische

¹ Die Entstehung dieses Textes wurde vom Europäischen Forschungsrat (European Research Council (ERC)) durch das siebte EU-Forschungsrahmenprogramm (FP7/2007- 2013) finanziert / ERC grant agreement n° 312454.

² Vgl. hierzu www.principleofdisruption.eu.

³ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, S. 867.

Identitätsproblem komplexer Gesellschaften doch zu lösen sei⁴. In ihrem Streben nach Hegemonie sind die konfliktorischen Beschreibungen der ‚Realität‘ der Gesellschaft – etwa im Spannungsbereich von Freiheit und Sicherheit – darum bemüht, ihre eigene Kontingenz, d.h. ihren eigenen Konstruktionscharakter, zu verdecken, indem sie die diskursiven und symbolischen Voraussetzungen des eigenen „Worldmaking“⁵ unter die Wahrnehmungs- und Diskursschwelle der gesellschaftlichen Kommunikation zu drücken versuchen. Neben die Konkurrenz um argumentative Plausibilität tritt somit immer auch eine Konkurrenz um das bessere Wahrnehmungsmanagement – eine Poetik der Gesellschaft, die in Form affektiver und ästhetischer Aktivierung bzw. Ablenkung Ordnungen des Sag- und Sichtbaren reguliert und so dafür Sorge trägt, dass „man nicht sieht, daß man nicht sieht, was man nicht sieht“⁶.

Die Massenmedien sind das zentrale Forum, in dem die Akzeptanz von gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen ausgehandelt wird. Hier werden im Austausch von symbolischen, diskursiven und affektiven Elementen jene Kohärenzstiftenden Normalitätsnarrative produziert, die permanent und zugleich anlassbezogen zwischen verschiedenen Spezialdiskursen (der Politik, der Ökonomie, des Rechts, etc.) und unterschiedlichen sozialen Adressatenkreisen zirkulieren, in medialen Szenarios von Gefahr und Bedrohung eine resonanzstarke Verdichtung erfahren und dann ihrerseits wieder in spezialdiskursive Aushandlungen einfließen. Die Störung, verstanden als eine ereignis- oder prozesshafte Perturbation von Bedeutungs- und Sichtbarkeitsordnungen, die „den gewöhnlichen Gang der Geschichte unterbricht“⁷, ist in dieser Produktionsdynamik kultureller Schemata in zweifacher Hinsicht von Bedeutung: Zum einen bestätigt sie als Gegenstand einer Beobachtung erster Ordnung die jeweils formulierte Ordnung der Dinge, insofern deren Stabilität gerade erst in der Ausschließung ihres Anderen entsteht. Genau so funktioniert eine Vielzahl von resonanzstarken Gefahren- und Katastrophenerzählungen, die einen punktuellen Einbruch des Anderen imaginieren, dabei aber eigentlich den status quo der konzipierten Normalität in der Installierung von Exklusionsfiguren – dem Attentäter, dem Amokläufer, dem Hacker – narrativ perpetuieren, damit durch diese Diskursivierung Umweltkomplexität in Eigenkomplexität verwandeln und so Zukunftsorientierung gewährleisten.

Zum anderen entwickelt Störung als Objekt und Modus einer Beobachtung zweiter Ordnung ein eigenes reflexives Potenzial, das kulturanalytisch fruchtbar gemacht werden kann. Zieht man in Betracht, dass Störungen nicht als autonome Entitäten, sondern immer nur in einer perspektivischen Relation existieren, dass also die Bestimmung der Störung „davon ab[hängt], wo

⁴ Vgl. ebd., S. 1096ff.

⁵ Vgl. Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis 1978.

⁶ Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. S. 1110.

⁷ Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin 2003, S. 21.

wir stehen“⁸, dann kann sie als ein epistemologisches Ereignis genutzt werden. In diesem Sinne wird aus dem Störmoment ein Erkenntnisoperator, der es ermöglicht, eben jene soziopolitischen und technisch-medialen Rahmungen zu beobachten, innerhalb derer ein Ereignis als Störung registriert wird. Dies geschieht entweder bereits im massenmedialen Format selbst, das sich so zu anderen medialen Verhandlungen von Störung in Beziehung setzt⁹, oder aber in der kulturanalytischen Beobachtung von Störungsnarrativen und den in diesen vollzogenen Entstörungspraktiken. Dabei kann an medientheoretische Konzeptualisierungen von Störungen angeschlossen werden, die – etwa in den Kommunikationsmodellen von Claude Shannon und Niklas Luhmann – davon ausgehen, dass der Störung ein hohes Maß an Systematizität zukommt, sie als kommunikatives Apriori – als Rauschen oder „unmarked space“¹⁰ – immer schon Bestandteil und Medium jeder kommunikativen Form ist. Die medien- und kulturwissenschaftlichen These aufgreifend¹¹, dass im Moment der Störung die sonst ausgeblendeten, voraussetzungsvollen Bedingungen von Kommunikation in den Fokus der Aufmerksamkeit treten, die Störung mithin die Medialität des Mediums beobachtbar macht, formuliert Ludwig Jäger:

„Störung [soll ...] jener Moment im Verlauf einer Kommunikation heißen, der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird und Transparenz jener Zustand, indem die Kommunikation nicht gestört ist, also das Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht, etwa in dem Sinne, in dem Luhmann davon ausgeht, dass im interdependenten Verhältnis von Medium und Form die Form sichtbar ist und das Medium unsichtbar bleibt“¹².

Gerade wenn im Sinne einer Poetik der Gesellschaft nach den Evidenz-Strategien gefragt wird, die gesellschaftliche Selbstbeschreibungen anwenden, um ein hohes Maß an Allgemeinverbindlichkeit zu erreichen, ist die Aufmerksamkeit für Störungen von großem Nutzen, weil diese die „mediale Relativität des Realen und damit das symbolische Repräsentationssystem selbst als Weise der Welterzeugung wieder sichtbar werden“¹³ lassen. Genau hier setzen ästhetische Funktionalisierungen von Störungen ein, indem sie in ihren Experimentalanordnungen auf der Inhalts- und/oder Formseite Irritationsmomente und

⁸ George Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1985, S. 525.

⁹ Ein gutes Beispiel ist etwa Michal Hanekes Spielfilm „Wolfzeit“, der innerhalb des Genres des Katastrophenfilms als Störenfried fungiert. Vgl. hierzu Lars Koch: „Normalitätsbruch und Normalität in Michael Hanekes Filmen Wolfzeit und Caché“. In: Ders./ Waltraud Wara Wende (Hg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld 2010, S. 309-328.

¹⁰ Vgl. Spencer Brown: *Gesetze der Form*. Leipzig 2008.

¹¹ Vgl. etwa im Rekurs auf Marshall McLuhan Joseph Vogl: „Medien-Werden. Galileis Fernrohr“. In: Lorenz Engell/Ders. (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 1: Mediale Historiographien. Weimar 2001, S. 115-123, hier S. 122.

¹² Ludwig Jäger: „Bezugnahmepraktiken. Skizze zur operativen Logik der Mediensemantik“. In: Ders./Gisela Fehrmann/Meike Adam (Hg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München 2012, S. 13-42, hier S. 30.

¹³ Ebd., S. 31.

Unterbrechungen implementieren und damit Erwartungshaltungen, Aufmerksamkeitskonventionen und Verhaltensroutinen reflexiv ausstellen. Ästhetische Experimentalräume der Störung entwerfen „hypothetisch ein mögliches Wissen [...], das dann auf seine Tauglichkeit für die Wirklichkeit überprüft werden“¹⁴ kann.

II. Ästhetische Experimentalräume der Störung

Zentrales Merkmal der Gegenwartskunst ist es, Wirklichkeitsvorstellungen zu vervielfachen. Ästhetisches Handeln steigert die Sensibilität für Wahrnehmungsprozesse, erinnert an den diskursiven und medialen Voraussetzungsreichtum jeder kulturellen Bezugnahme auf Welt, macht Sollbruchstellen und blinde Flecken von Alltagsnormalität sichtbar. So verstanden, verklammert Kunst in konstitutiver Weise Ästhetik und Epistemologie. Das Ästhetische eröffnet einen Möglichkeitsraum, in dem sich – im Gegenteil zum weitgehend durchgeplanten (Arbeits-)Alltag – Unerwartetes ereignen kann/darf/soll: „Was Kunst erstrebt, könnte man [...] als Reaktivierung ausgeschalteter Possibilitäten bezeichnen. Ihre Funktion ist es, Welt in der Welt erscheinen zu lassen, die Einheit der Einheit darzustellen, sei es verbessert, sei es (wie heute vorzugsweise) verschlimmert.“¹⁵ In der Kunst wird es – ähnlich der epistemologischen Situation des Labors¹⁶ – möglich, für Wirklichkeit gehaltene, d.h. als selbstverständlich akzeptierte Selbstbeschreibungen der Gesellschaft in Form von (fiktionalen) Szenarien und (partizipativen) Experimentalanordnungen auf latente Alternativen, Reaktionsverhalten und/oder zugrunde liegende Verlaufszusammenhänge hin zu testen. Ästhetische Störungsverfahren sind demnach, so könnte man pointiert formulieren, experimentelle Bohrungen in den diskursiven Untergrund der Wirklichkeit.

Wie Hans-Jörg Rheinberger schreibt, ist das Experiment ein „System zur Erzeugung von Differenzen.“¹⁷ In der Betonung des produktiven Charakters des Experiments artikuliert sich ein anderes Verständnis der intrinsischen Logik der experimentellen Wissensgenerierung, als dies noch in der älteren Wissenschaftstheorie und klassischen naturwissenschaftlichen Experimentalpraxis der Fall war. Während Ernst Mach 1917 im Anschluss an Experimentallehren des 19. Jahrhunderts definieren konnte, dass das „planmäßig ausgeführte

¹⁴ Michael Gamper: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen 2010, S. 9-14, hier S. 13.

¹⁵ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 352f.

¹⁶ Vgl. hierzu u.a. auch Cornelius Borck: „Fast nichts. Über das Unsichtbare in Kunst und Wissenschaft“. In: Julia Fleischhack/ Kathrin Rottmann (Hg.): *Störungen. Medien – Prozesse – Körper*. Hamburg 2011, 110-123.

¹⁷ Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*. Frankfurt a.M. 2006, S. 280.

quantitative Experiment¹⁸ als „prüfende Tätigkeit“¹⁹ dasjenige bestätigen solle, was zuvor als „Hypothese aufgestellt, vermutet, richtig erraten“²⁰ wurde, hat sich in der aktuellen Wissenschafts- und Laborforschung weitgehend die Einsicht durchgesetzt, dass die wirklich interessanten Ergebnisse sich oft gerade erst im Modus der Abweichung von geplanten/erwarteten Ereignisverläufen ergeben. Zur überraschenden Innovation kommt es vor allem dann, wenn sich im Zuge eines eigendynamischen Versuchsverlaufs eine Störung des erwarteten experimentalen Betriebsablaufs ereignet, die einen Unterschied macht und damit Anschlussreflexion herausfordert:

„In der Wissenschaft tritt das Neue [...] nur mit einer sich durch Widerstand manifestierenden Schwierigkeit zutage, und zwar vor einem durch Erwartung gebildeten Hintergrund. [...] Dieses Bewußtsein der Anomalie eröffnet eine Periode, in der Begriffskategorien umgemodelt werden, bis das anfänglich Anormale zum Erwarteten geworden ist.“²¹

Dieses Zitat von Thomas S. Kuhn zeigt in instruktiver Weise die Funktion von Störungen auf, die – im wissenschaftlichen Kontext ebenso wie im politischen oder ästhetischen Zusammenhang – einen permanenten Prozess von De- und Renormalisierungen in Gang setzen. Darin zum Ausdruck kommt ein komplexes Zusammenspiel der verschiedenen zeitlichen Bezugsebenen von Retrospektion, Antizipation und Gegenwärtigkeit, in denen der Status von Störungen jeweils neu ausgehandelt wird, bis sich schlussendlich anfängliche Verwirrung in den Konturen eines neuen „epistemischen Dings“²² stabilisiert hat. Der Unterschied zwischen ästhetischem und naturwissenschaftlichem Experiment besteht vor allem darin, dass in ersterem Zukunft immer schon als offener Horizont gedacht wird, in dem sich singuläre Dinge ereignen können, während in letzterem die Nicht-Planbarkeit der Zukunft tendenziell erst dann zu Tage tritt, wenn das Experiment im eigentlichen Sinne scheitert, sich also die wiederholbare, auf eine Hypothese bezogene Herstellung von Messdaten nicht bewerkstelligen lässt.

Die Theorie des Labors hat sich mit den ethnomethodologischen Arbeiten von Hans-Jörg Rheinberger, Bruno Latour und Karin Knorr-Cetina maßgeblich verändert. Auch dort tritt der Aspekt der kreativen Fabrikation von Erkenntnissen gegenüber der bloßen kausallogischen Reproduktion von Ergebnissen mehr und mehr in den Vordergrund. Damit trifft Michael Gampers Definition, wonach das Experiment ein Verfahren ist, das „in einer Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren Kenntnisse hervorbringt – und zwar Kenntnisse,

¹⁸ Ernst Mach: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*. Leipzig 1917, S. 292.

¹⁹ Ebd., S. 195.

²⁰ Ebd., S. 214.

²¹ Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a.M. 1973, S. 76.

²² Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (wie Anm. 16), S. 20ff.

die sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken²³, auf große Zustimmung. Der Hinweis auf die Erzeugung einer Provokation ist insoweit wichtig, als mit ihm noch einmal der Charakter der Störung in den Experimentalräumen der Kunst genauer bestimmt werden kann. Ästhetiken der Störung zielen auf die Schaffung von Situationen ab, in denen Normalverläufe eine krisenhafte Zuspitzung erfahren, die mit Momenten der Entdifferenzierung, Desadaptation und Freisetzung von kritischen Potentialen einhergeht.

Die Störung als experimentelle Krisenerfahrung kann ganz unterschiedlich realisiert werden. Denkbar ist etwa die narrative Evokation und Vermittlung von fiktionalen Störungsereignissen – ein gängiges literarisches Verfahren seit der breiten Etablierung der Gattungen Novelle und Roman im 19. Jahrhundert, das aber auch heute noch in zahllosen Variationen in narrativen Medienformaten wie dem Spielfilm oder der TV-Serie ästhetisch wirksam ist. Die Fiktion wird dabei zu einem semiotischen Raum, in dem soziale, technische oder psychologische Störfälle in einer spezifischen Konstellation vor Augen gestellt und verschiedene Verlaufs- und Reaktionsformen durchgespielt werden können. In diesem Sinne verarbeiten Fiktionen, so Eva Horn,

„im Modus einer hypothetischen Situation etwas narrativ [...], das unsere Wirklichkeit intensiv strukturiert. Fiktionen, reduziert man sie nicht nur auf den Bereich der literarischen Erfindung, sondern versteht auch wissenschaftliche Gedankenexperimente oder philosophische Hypothesen als solche, sind Modi einer Exploration des Möglichen mitten in unserer sozialen Wirklichkeit.“²⁴

Eine andere Realisierungsform der ästhetischen Störung zeigt sich im postdramatischen Theater und in der Performance-Kunst. Der dort auf die Spitze getriebene Bruch mit den klassischen idealistischen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts²⁵ erscheint für die Frage nach einem „Prinzip Störung“ deshalb besonders interessant, weil hier die Irritation weit mehr noch als etwa im Spielfilm von der Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung wechselt. Das Experiment mit der Partizipation der Zuschauer – zentraler Modus operandi der Avantgarden seit Brechts epischem Theater – zielt auf eine ästhetische Erfahrung ab, in der durch die Verunsicherung von Akteurs- und Adressatenrollen die „Erfahrung selber Motiv wird“²⁶, wo das

²³ Gamper: Einleitung (wie Anm. 13), S. 11.

²⁴ Eva Horn: „Enden des Menschen“. In: Reto Sorg und Bodo Würffel (Hg.): *Apokalypse und Utopie in der Moderne*. München 2010, S. 101-118, hier S. 105.

²⁵ Was nicht bedeutet, dass nicht schon im 19. Jahrhundert, etwa bei Friedrich Theodor Vischer, ästhetische Störungen theoretisiert worden wären. In seiner Ästhetik stellt Vischer fest, dass sich der „störende Zufall“ dem Paradigma des Schönen widersetze. Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Erster Theil. Die Metaphysik des Schönen*. Reutlingen/Leipzig 1846, S. 149.

²⁶ Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Wiesbaden 1986, S. 219.

„offene Kunstwerk“ in der experimentellen Herstellung einer Ununterscheidbarkeit von Rauschen und Signal zu einer „Erfahrung der Erfahrung“²⁷ kommt.²⁸

Wichtig für die hier zugrundeliegende Frage nach dem kulturanalytischen Potential der Störungskategorie ist gleichwohl, dass immer dort, wo Störungen in Erscheinung treten, Beobachtungschancen existieren, mit denen Ressourcen der Beschreibung und Kritik von Wirklichkeitsbezügen und gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen verbunden sind. Mehr noch liegt die Hypothese nahe, dass Momente der Verstörung, d.h. der aktiven, geplanten Evokation von Irritation und Deutungsunsicherheit, geradezu darauf abzielen, gesellschaftliches Wissen zu generieren, und zwar in einer Weise, die Jean-François Lyotards Pointe „Verstecken-Zeigen, das ist Theatralität“²⁹ mit Ludwig Flecks Einsicht kombiniert, dass „jede empirische Entdeckung [...] als Denkstilergänzung, Denkstilentwicklung oder Denkstilumwandlung aufgefasst werden“³⁰ kann.

III. Störungsfiktionen

Konnte in der Wissenschaftsgeschichte der letzten Jahre gezeigt werden, dass menschliche und nichtmenschliche Akteure innerhalb eines Netzwerkes gemeinsam an der Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse beteiligt sind, so wurde an der Schnittstelle von Literatur- und Geschichtswissenschaften nachgewiesen, dass poetische Texte oder Fiktionen Wissen gleichermaßen produzieren wie die vermeintlich objektiven wissenschaftlichen Publikationen. Somit sind nicht nur vielfältige Agenten an der Wissensproduktion beteiligt, sondern das Wissen nimmt verschiedene ästhetische Formen an. Hayden White hat darauf hingewiesen, dass historiographische Erzählungen „sprachliche Fiktionen“³¹ sind, mit deren sorgsamere Komposition von Ereignisfolgen und Plotstrukturen vergangenes Geschehen den Lesern vertraut gemacht werden soll. Fiktionen sind eine „Art, Geschichten zu erzählen“,³² indem die empirischen Daten und Zeugnisse mit Sinn versehen werden und den stummen wie auch unscheinbaren Ereignissen eine Bedeutung zugewiesen wird. Stephen Greenblatt zeigte am Beispiel von William Shakespeares Werk, dass die Komödien und Tragödien des englischen Dichters – oft in Verbindung mit einer anderen Textgattung: historischen Dokumenten – eine

²⁷ Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013, S. 85.

²⁸ Vgl. die entsprechenden Überlegungen in Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M. 1973, S. 175f. Dass eine ästhetische Intentionalität des Rauschens übersehen werden kann, dokumentiert freilich das Schicksal, das Joseph Beuys' soziale Plastiken „Badewanne“ und „Fettecke“ ereilte.

²⁹ Jean-François Lyotard: „Der Zahn, die Hand“. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982, S. 11.

³⁰ Ludwig Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Frankfurt a.M. 1999, S. 122.

³¹ Vgl. Hayden White: „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in: Ders. (Hg): *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991, S. 101-122, hier S. 102.

³² Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2006, S. 58.

literarische Welt generieren, die fest im zeitgenössischen diskursiven Netzwerk integriert ist und sich so hervorragend dafür eignet, ein Wissen über jene Zeit freizusetzen.³³ Damit sind wissensgeschichtliche und poetologische Positionen aufgerufen, die konstatieren, dass es nicht um eine Negierung des Unterschieds von Fakten und Fiktionen geht, sondern um die unterschiedliche ästhetische Organisation und Repräsentation historischer Ereignisse.³⁴ „Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen“,³⁵ bemerkte einmal Gilles Deleuze mit Blick auf die Diskursanalyse Michel Foucaults, wobei es hier weniger darauf ankommt, ob eine bestimmte Aussage *wahr* ist, sondern es vielmehr interessant erscheint, unter welchen Möglichkeitsbedingungen eine Aussage zustande gekommen ist und für wahr gehalten wird. Die Poesie kann auf die grundlegende Ordnung des Wissens und eines Denksystems verweisen, wenn ihre Texte etwa die Regeln des Diskurses kommentieren und so eingrenzen, was gesagt oder nicht gesagt werden darf – oder selbst als alternative literarische Form das Geheimste und das Unsagbare aussprechen und damit die gängigen Konventionen des Sag- und Sichtbaren störend unterbrechen.³⁶ Sie erschafft buchstäblich und im ursprünglichen griechischen Wortsinn eine Welt, die ein zentraler Bestandteil unserer Lebenswirklichkeit ist.

Eine Fiktion, wie aberwitzig sie auch erscheinen mag, entstammt stets einem diskursiven Netzwerk, das sie ermöglicht hat und auf das sie selbst zurückwirkt. Das mag der Grund sein, weshalb in einem bestimmten Denksystem an viele Fiktionen geglaubt wird, weshalb sie als möglich erscheinen und nicht sofort verworfen werden. So fällt z.B. eine apokalyptische Vision, die dem Weltende durch einen Atomkrieg entgegensieht, besonders dort auf fruchtbarem Boden, wo sich Nuklearmächte hochgerüstet gegenüberstehen, Zivilschutzfilme im TV permanent vor einem Erstschatung warnen und die Naturwissenschaftler Kettenreaktionen berechnen sowie stets wirkungsvollere Atombomben konstruieren. Der Knoten von Fiktionen und Fakten, von Literatur und Wissenschaft ist nur schwer zu entwirren. Am Beispiel der Atombombenentwicklung lässt sich zeigen, dass sich Literatur und wissenschaftliches Denken beständig austauschten und Forscher gar von der Fiktion angetrieben wurden. So imaginierte H. G. Wells in seinem Roman *The World Set Free* eine Waffe wie die Atombombe schon im Jahr 1914, also einige Jahre bevor die Wissenschaftler und Wells-Leser wie Leó Szilárd im amerikanischen Los Alamos die Nuklearwaffe während des Zweiten Weltkrieges entwickelten und das US-Militär diese schließlich in Japan einsetzte. Die Atombombe wurde, so ließe sich der Zusammenhang von ‚Science‘ und ‚Fiction‘ beschreiben, zunächst von der Literatur erfunden, existierte also vor der wissenschaftlichen Entdeckung der Kernspaltung in Diskursen, bevor sie

³³ Vgl. Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt a.M. 1993.

³⁴ Vgl. Joseph Vogl: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens*. München S. 14.

³⁵ Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt a.M. 1992, S. 34.

³⁶ Vgl. Vogl: Einleitung (wie Anm. 33), S. 15.

ihre apokalyptische Macht mit dem Abwurf auf Hiroshima und Nagasaki vorführte³⁷ und später neue Fiktionen der Literatur und des Films in Gang setzte.

Die Fiktion ‚Atomkrieg‘ mag eine der maßgeblichsten Geschichten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewesen sein. Sie hat als „Nicht-Ereignis“, als „Einbildung“³⁸ die Lebenswirklichkeit des Kalten Krieges in fundamentaler Weise geformt, indem – obgleich der Atomkrieg nicht stattgefunden hat – die Politik, die Kultur und die Institutionen nach dem Vektor des nuklearen Rüstungswettbewerbs, der möglichen Zerstörungskraft und der Abschreckung ausgerichtet wurden. „Denn die ‚Realität‘ des Atomzeitalters und die Einbildung des Atomkriegs“, so beschreibt Jacques Derrida den Knoten von Fiktion und Realität, „sind vielleicht unterschieden, aber sie machen nicht zwei Sachen aus.“³⁹ Die Fiktionen der Literatur und des Films, aber auch die Simulationen eines Nuklearkrieges und die Gedankenexperimente zum Leben nach einem Atomschlag haben die Lebenswirklichkeit der Machtblöcke im Kalten Krieg mitgestaltet.

Unterläuft man so die Grenze zwischen Poetik und Wissenschaft sowie zwischen Fiktionen und Fakten, lassen sich drei Überlegungen zur Funktion der Störung in künstlerischen Fiktionen anführen und mit der Frage nach gesellschaftlicher Selbstbeschreibung verknüpfen.

Erstens erweist sich Geschichtsschreibung insgesamt als störanfällig und zerfällt in viele mögliche Geschichten. Fiktionen, die die akademische Geschichtsschreibung irritieren, indem sie die Orte historischen Geschehens aufsuchen, längst verstorbene Zeugen befragen oder die Ereignisse anders ordnen, sondieren und konstruieren mit diesen Methoden einen historischen Möglichkeitsraum, der andere kompossible Geschichten vorstellt.⁴⁰ Solche alternativen Entwürfe, wie wahrscheinlich oder unwahrscheinlich sie auch sein mögen, brechen „die Fiktion wahrscheinlicher Geschichte“⁴¹ auf und treten so in produktive Konkurrenz zu monolithischen Geschichtswerken und deren Vehemenz der narrativen Welterzeugung. Sie loten einen die Evidenz hegemonialer Geschichtsschreibung unterminierenden „Möglichkeitssinn“ aus, stellen Hypothesen auf und erproben diese im Rahmen eines literarischen „Experiments“ oder einer

³⁷ Vgl. Bernhard J. Dotzler: „Wie man lernte, die Apokalypse zu denken“. In: Thomas Macho und Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a.M. 2004, S. 145-160. Thomas Brandstetter: „Wie man lernt die Bombe zu lieben. Zur diskursiven Konstruktion atomarer Gewalt“. In: Günther Friesinger u.a. (Hg.): *Schutzverletzungen*. Berlin 2010, S. 25-54.

³⁸ Vgl. Jacques Derrida: *Apokalypse*. Wien 2009, S. 86, 88.

³⁹ Vgl. ebd., S. 88.

⁴⁰ Vgl. Joseph Vogl: „Kluges Fragen“. In: *Maske & Kothurn* 53, 2007, S. 119-128, hier S. 126f.

⁴¹ Vgl. Joseph Vogl: „Kommentar zu *Die Lücke, die der Teufel lässt*“. In: *Text+Kritik* XI/11, 2011, S. 120-124, hier S. 124.

„Versuchsanordnung“.⁴² Sie plädieren für eine störende, diskontinuierliche Geschichtsschreibung, die politische, gesellschaftliche und kulturelle Wahrheiten auflöst.

Zweitens rücken bei den Störungsfiktionen auch jene psychologischen Überlegungen ins Blickfeld, die die psychischen Störungen der Menschen mit Imaginationen und Fiktionen koppeln. So stellte Sigmund Freud bereits in den Anfängen seiner psychoanalytischen Theorie in einem Brief an Wilhelm Fließ fest, dass es im „Unbewußten“ kein „Realitätszeichen“ gebe, so dass man „die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann.“⁴³ Der Ort, an dem die Triebe und die verdrängten Bewusstseinsinhalte aufbewahrt werden und auf dem der Therapeut im Rahmen einer Psychoanalyse zuzugreifen sucht, unterscheidet nicht zwischen imaginären und tatsächlichen Erlebnissen und nimmt, so schreibt Freud später, keine „Rücksicht auf die Realität“, da das Unbewusste allein dem Lustprinzip unterworfen sei.⁴⁴ Freud konstatiert in seiner Traumdeutung eine „psychische Realität“, die nicht mit der „materiellen Realität“ zu verwechseln sei und fragt, ob die „unbewußten Regungen [...] nicht den Wert von realen Mächten im Seelenleben“⁴⁵ hätten? Der Psychoanalytiker muss bei seiner Gesprächstherapie wie der Informationstechniker nun zwischen Botschaft oder Rauschen unterscheiden: Geben die Worte und Sätze des Patienten ein allgemeines Rauschen – etwa das Rauschen des Unbewussten – wieder oder markieren sie eine Botschaft, die den Schlüssel zur neurotischen Störung darstellt?⁴⁶ Psychische Störungen, so ließe sich zunächst mit Blick auf die Psychoanalyse festhalten, können auch aus dem Imaginären entstehen oder zumindest aus jenem Bereich des psychischen Apparats entstammen, der keine Grenze zwischen Fiktion und Realität zieht.

Dem Imaginären fällt aber noch eine weitere Rolle zu. Während der Psychoanalytiker sich dem „Triebhaft-Unbewußten“ zuwendet, bearbeitet die Filmkamera das „Optisch-Unbewußte“.⁴⁷ Denn der Film kann mit Montagetechniken, Großaufnahmen und Zeitlupen neue Wahrnehmungsformen sowie Erfahrungen bereitstellen, die in Kombination mit psychotechnischen Verfahren wie der Eignungsdiagnostik den Menschen trainieren und zurichten lassen. In seinem Aufsatz zum „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ erkennt Walter Benjamin im Kino den Ort, in dem der Zuschauer die Chock-Erfahrungen von den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges verarbeiten kann und

⁴² So Albrecht Schöne in Bezug auf Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Vgl. Albrecht Schöne: „Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 55, 1961, S. 196-220, hier S. 200.

⁴³ Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fließ*. 1887-1904, hg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a.M. 1999, S. 284.

⁴⁴ Sigmund Freud: „Das Unbewußte“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. Frankfurt a.M. 1999, Bd. X, S. 264-303, hier S. 286.

⁴⁵ Sigmund Freud: „Die Traumdeutung“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u.a. Frankfurt a.M. 1999, Bd. II/III, S. 625.

⁴⁶ Michel Foucault: „Botschaft oder Rauschen“. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Frankfurt a.M. 2001, Bd. 1, S. 718-722, hier S. 720.

⁴⁷ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, Band I 2, S. 503ff.

zugleich auf das Leben in der technisierten Moderne vorbereitet wird.⁴⁸ Denn während ein auratisches Gemälde, ausgestellt in einem Museum, den Betrachter zur Kontemplation und zu Assoziationen einlädt, vermag dies der Film aufgrund seiner schnellen Bildfolge nicht. Der Film arbeitet gegen die Störungen der technisierten Welt, gewöhnt sein Publikum an die Wahrnehmungsanforderungen der Moderne, zerstreut es, lässt ihm aber keine Zeit für die notwendige Sammlung und Reflektion des Geschehenen. Der Kinobesuch bietet gewissermaßen ein Rüstzeug für die sich wandelnde Umwelt des Menschen und sucht so, psychischen Störungen des Menschen entgegenzuwirken. Mit solch einer reinen Ästhetisierung des politischen Lebens – Benjamin denkt hier an den Faschismus – vermag der Film zu einer die notwendige gesellschaftliche wie auch individuelle Selbstreflexion außer Kraft setzenden Anleitung der Massen eingesetzt zu werden⁴⁹, mit der Konsequenz, dass die störende Gegen-Geschichtsschreibung gelöscht wäre.

Drittens stellt sich die Frage, welche Funktion fiktionale Störungen übernehmen können. Einerseits tragen Störungsfiktionen zur Unterhaltung bei, indem sie den Normalverlauf unterbrechen und eine spezifische Angstlust befriedigen, etwa dort, wo sie von der Gefahr eines (bio-)technischen Super-GAUs oder eines Aufstands von Cyborgs erzählen.⁵⁰ Andererseits besteht ihre Funktion darin, die Gesellschaft mit dem Möglichen zu konfrontieren und ihr virtuelle Verlaufsformen der Zukunft vor Augen zu stellen. So verstanden sind Störungsfiktionen ein wesentlicher Bestandteil einer „Heuristik der Furcht“⁵¹, die die impliziten Gefahrenpotenziale sozialer und technologischer Ist-Zustände durchspielt, wodurch gerade im Kontext einer zukunfts-offenen Moderne Reflexions- und Steuerungsressourcen bereitgestellt werden können. In der Katastrophenforschung zu worst case-Szenarien wurde indes festgehalten, dass die schlimmstmöglichen Fälle, die eintreten könnten, zumeist vom Standpunkt der Beobachter abhängen. Katastrophen, so Lee Clarke, sind Teil des normalen Lebens. Die Bewertung einer Katastrophe hänge von den bereits geschehenen und den innerhalb eines Vorstellungsrums für zukünftig möglich gehaltenen Unglücksfällen ab. Während Weihnachten 2004 der Tsunami in Thailand als worst case empfunden wurde, mag aus einer verschobenen Beobachterperspektive der Tsunami in Japan 2011 – in Kombination mit der Nuklearkatastrophe in Fukushima – die noch schlimmere Katastrophe sein (blendet man, wohlgerne, die Einzelschicksale aus). Was wäre der neue worst case? Wie lassen sich katastrophische Szenarien einer „radikal unbekanntem

⁴⁸ Vgl. hierzu auch Anton Kaes: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton 2010.

⁴⁹ Vgl. Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit“ (wie Anm. 46), S. 506ff.

⁵⁰ Vgl. Susan Sontag: „Die Katastrophenphantasie“. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Hamburg 1968, S. 232-247.

⁵¹ Hans Jonas: *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt a.M. 1984, S. 63.

Zukunft“ planen, die sich nicht in der Extrapolation vergangener Ereignisse erschöpfen?⁵² „To construct prospective worst case [...]“, so Clarke, „we must somehow imagine the unimaginable.“⁵³ Die Einbildungskraft wird so zum Maßstab zur Bewertung von Katastrophen und formiert die Aufmerksamkeit sowie die (Selbst-)Wahrnehmung der Gesellschaft mit ihren Individuen, Institutionen und Politiken. Die worst case-Szenarien, wie sie von der Politik oder vom Militär durchgespielt und simuliert werden, sind dabei die Doppelgänger der Imaginationen von Literatur und Film. Beide verweisen aufeinander, tauschen sich aus und befeuern sich gegenseitig. So ist es kein Zufall, dass in Eugene Burdicks und Harvey Wheelers **Kaltem-Kriegs-Roman** *Fail-Safe* aus dem Jahr 1964 ein Think-Tank-Leiter auftritt, der den Militärs und Politikern im Pentagon von den Vorzügen eines Erstschlags auf die Sowjetunion berichtet und Szenarien für den Krieg sowie das Leben danach entwirft und dafür präzise Kalkulationen vorlegt.

Solche Fiktionen erweisen sich als ein Experimentalraum, in dem mögliche Zukünfte oder alternative Vergangenheiten erprobt werden. So wurde in der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Apokalyptik festgehalten, dass Fiktionen zum Weltende nicht nur verschiedene Katastrophen-Szenarien durchspielen, sondern ebenso die Verhaltensweisen von Individuen und ganzen Gesellschaften durchdenken, die mit den Untergangsvisionen gekoppelt sind. Biopolitische Fragen zur Selektion von „Humankapitalien“ ob einer nahenden Katastrophe – wer darf überleben? Wer muss sterben? – können in Fiktionen exemplarisch ausgearbeitet und allokaationsethisch imprägniert zur Diskussion gestellt werden. Die Erprobung solch tragischer Entscheidungen verleiht entsprechenden Gedankenexperimenten eine „eminent politische Stoßrichtung.“⁵⁴ In dieser Perspektive gibt der kulturalanalytische Umgang mit tatsächlichen oder imaginären Gefahren oder Störfällen Auskunft darüber, „wie sich Gesellschaften über den fortlaufenden Bann von Schreckenshorizonten definieren und sichern.“⁵⁵ Künftige Handlungen und Entscheidungen werden vor dem Horizont möglicher und imaginärer Unglücksfälle ausgerichtet und liefern eine Folie für gesellschaftliche und individuelle Verhaltensweisen.

Diese drei Aspekte – störende Geschichtsschreibung und Möglichkeitssinn, psychische Störung und Fiktion sowie Störung im fiktionalen Experimentalraum – mögen exemplarisch dafür stehen, was die Themen einer kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kategorie der narrativen Störung sein könnten. Störungsfiktionen sind eine spezifische und grundlegende Weise der Welterzeugung, die zu beobachten einen Einsatzpunkt zur Problematisierung gesellschaftlicher Selbstverständlichkeiten eröffnet und aufzuzeigen hilft, auf

⁵² Sven Opitz, Ute Tellmann: „Katastrophale Szenarien: Gegenwärtige Zukunft in Recht und Ökonomie“. In: *Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft*, Sonderheft 25, 2010, S. 27-52, hier S. 29.

⁵³ Lee Clarke: *Worst Cases. Terror and Catastrophe in the Popular Imagination*. Chicago 2006, S. 22.

⁵⁴ Eva Horn: „Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie“. In: Reto Sorg u. Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Apokalypse und Utopie in der Moderne*. München 2010, S. 101-118, hier S. 118.

⁵⁵ Vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert u. Joseph Vogl (Hg.): „Editorial“. In: Dies. (Hg.): *Archiv für Mediengeschichte, Bd. 9: Gefahrensinn*. München 2009, S. 5-8, hier S. 5.

welchem „diskursiven Verhältnis zur Welt“⁵⁶ Formen des Politischen und Sozialen aufrufen. Jedes Wissen ist stets durch Störungen und damit „Gegen-Wissen“ gefährdet, was von einer Vervielfältigung von Geschichten zeugt und für Wandel sorgt. Damit wäre das Schwanken eines sicher geglaubten Fundaments beschrieben, das sich auch in das Subjekt hineinlegen lässt, dessen Unbewusstes ebenso eine „Gegen-Geschichte“ zum Über-Ich erzählt und dessen atavistisches Insistieren an psychischen Störungen ablesbar werden kann. Schließlich erweisen sich Störungsfiktionen als Experimentalmräume, die mögliche Geschichten schreiben und als Raster für künftige Entscheidungen und Handlungen dienen. Sie wirken so auf die Psyche der Menschen zurück, können Gesellschaften eine Richtung geben oder aber lassen eine bestimmte Richtungsentscheidung als notwendig und der diskursiven Problematisierung entzogen erscheinen. Denn diese drei Überlegungen zu der Pluralisierung der Geschichte(n), zur Psyche und zu den möglichen Verlaufsformen der Zukunft eint, dass sie nicht nur einer medialen Grundlage aufrufen, sondern eine politische Dimension bergen: Wer ist jener ‚große Andere‘, so steht es zu fragen, der schreibt und eine Gesellschaft anleitet – und welche Versionen der Vergangenheit und der Zukunft gibt es?

IV. Die Performanz der Störung

Wie oben skizziert, stellt die Störung ein wesentliches Prinzip des Theaters und der Aktionskunst der Gegenwart dar. Der theatrale Raum fungiert als ein „Laboratorium sozialer Phantasien“⁵⁷, als „Labor vor und mit Zuschauern“⁵⁸, die in einen „Modus der Krise“ versetzt und mit der „Zuspitzung von extremen Situationen, Grenz- und Schwellenerfahrungen“⁵⁹ konfrontiert werden. Als eine kulturelle Praxis, die religiöse, politische und soziale Elemente amalgamiert, war das Theater immer schon Medium der Beobachtung und Reflexion gesellschaftlicher Selbstverhältnisse. Im epischen Theater Brechts wird die „Unterbrechung von Abläufen“⁶⁰ als eine gezielte Störung eingesetzt, um durch diesen Verfremdungseffekt auf gesellschaftliche Zustände hinzuweisen und diese zu hinterfragen. In diesem Sinne hat Benjamin hervorgehoben, dass sich in diesem „Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung“ zeigt, das „über den Bezirk der Kunst weit hinaus[reicht]“⁶¹ und in die Politik und Gesellschaft

⁵⁶ Pierre Legendre: *Über die Gesellschaft als Text. Grundzüge einer dogmatischen Anthropologie*. Wien 2012, S. 34.

⁵⁷ Heiner Müller: „Ein Brief (an Martin Linzer)“. In: *Theater-Arbeit*. Berlin 1975, S. 124-126, hier S. 126.

⁵⁸ Patrick Primavesi: „Theater als Labor und Experiment“. In: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld 2012, 131-162, hier S. 132.

⁵⁹ Ebd., S. 147.

⁶⁰ Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater? (2)“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, Band II.2, S. 535.

⁶¹ Walter Benjamin: „Ein Familiendrama auf dem epischen Theater?“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, Band II.2, S. 536.

einfließt. Was sich in der Transformation vom dramatischen zum postdramatischen Theater weiter verändert hat, ist eine neuartige Adressierung des Publikums: Während das klassische Drama weitgehend auf den Organisations- und Ordnungsprinzipien der Guckkasten-Bühne aufbaute und die Beobachtung des „Verhalten[s] von Menschen in abgeschlossenen Situationen, unter überschaubaren Bedingungen [vonstatten ging], deren Manipulation durch die dramatische Handlung nachvollziehbar ist“⁶², lässt das postdramatische Theater die vierte Wand, die den Raum der Handlung vom Raum der Beobachtung trennte, radikal erodieren. Damit findet eine ästhetische Tendenz zur experimentellen Öffnung einen vorläufigen Höhepunkt, die von den Avantgarden eingeleitet wurde⁶³, sich in den 1960er Jahren in der in die Öffentlichkeit ausgreifenden Theaterpraxis der Situationisten⁶⁴ und der Fluxus-Bewegung⁶⁵ verstärkte und bei postdramatischen Akteuren wie René Pollesch oder Christoph Schlingensiefel zum Quellcode des künstlerischen Handelns geworden ist. Insbesondere bei Schlingensiefel wird das Theater immer schon als Metadrama gedacht, das auf eine kalkulierte Verunsicherung des Publikums hinsichtlich des Status und der Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit abzielt und dazu den Cordon sanitaire der dramatischen Rahmung aufbricht.

Während das Regietheater der 1970er Jahre Aufmerksamkeits- und Irritationsressourcen vor allem noch dadurch zu akkumulieren suchte, dass tradierte Stoffe einer ungewöhnlichen inszenatorischen Aktualisierung und Neukontextualisierung unterzogen wurden, treten solche rein inhaltsbezogenen Aspekte im postdramatischen Theater zu Gunsten der Betonung von Form- und Wahrnehmungsexperimenten in den Hintergrund. Heiner Müllers pointierte Formulierung „Theater, denen es nicht mehr gelingt, die Frage WAS SOLL DAS zu provozieren, werden mit Recht geschlossen!“⁶⁶ drückt aus, was als intrinsischer Fluchtpunkt des Gegenwartstheaters gelten kann: Die Provokation von Publikumswirkungen als Reaktion auf eine ästhetische Erfahrung, die – indem eine Diffusion der Unterscheidbarkeit von Kategorien wie ‚Autorschaft‘, ‚Regie‘, ‚Inszenierung‘ und ‚Publikum‘ herbeigeführt wird – an den politischen, sozialen und kulturellen Selbstverständlichkeiten und Selbstgewissheiten rüttelt und so Störungen erzeugt, die ein quasi-ökologisches Nachdenken über die sonst nicht bedachten, impliziten politischen und ökonomischen Voraussetzungen der eigenen Umweltbezüge erzeugt. Genau diese kulturelle Funktion der ästhetischen Störung hat Carl Hegemann, der langjährige

⁶² Primavesi, „Theater als Labor und Experiment“ (wie Anm. 57), S. 135.

⁶³ Vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2002, S. 245ff.

⁶⁴ Vgl. etwa Mario Perniola: *Die Situationisten. Prophetie der ‚Gesellschaft des Spektakels‘*. Wien/Berlin 2011, insbesondere S. 107ff.

⁶⁵ Petra Stegmann (Hg.): „The lunatics are on the loose ...“ EUROPEAN FLUXUS FESTIVALS 1962-1977, Berlin 2013.

⁶⁶ Heiner Müller: „Stöhnend unter der Last meines Versprechens...“. In: Christoph Marthaler: *Straßen der Besten* (Programmzettel). Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1996.

dramaturgische Mitstreiter Christoph Schlingensiefels im Blick, wenn er über Joseph Beuys' Idee der sozialen Plastik nachdenkt:

„Anders als in den Werken der bildenden Kunst oder bei technischen Maschinen ist [...] bei der sozialen Plastik nicht Perfektion das Ziel. Sie zu erreichen wäre identisch mit dem Ende des sozialen Lebens, denn soziale Organismen funktionieren nur als Gestörte, brauchen notwendig ein Quantum Dilettantismus: wenn alles klappt, breitet sich Todesangst aus.“⁶⁷

Motiviert werden die emphatischen Aktivierungsversuche von der These, dass das Publikum im massenmedialen Dispositiv einer „Gesellschaft des Spektakels“⁶⁸ in eine Haltung unbeteiligter Ignoranz versetzt wird, die darin einübt, den Status quo gesellschaftlicher Machtverteilung als unhintergebares Faktum zu akzeptieren. Anschließend kann eine solche Kritik am passiven ästhetischen Genuss an die Überlegungen Stanley Cavells, der darüber nachgedacht hat, inwiefern die Theatralität des klassischen Dramas zu Objektivierungsformen anleitet, welche die Figuren auf der Bühne in der Distanziertheit der Betrachtung verdinglichen.⁶⁹ Die Interessenlosigkeit der Betrachtung, der mit ihr verbundene Zynismus, wird von Samuel Weber aufgegriffen und als politischer Effekt der Dominanz des gegenwartskulturellen Leitmediums Fernsehen ausgewiesen:

„Bleibt man Zuschauer, bleibt man brav dort, wo man ist, vor dem Fernsehgerät, so werden die Katastrophen immer draußen bleiben, immer ‚Objekt‘ für ein ‚Subjekt‘ sein – dies ist das implizite Versprechen des Mediums. Doch dieses tröstliche Versprechen fällt mit einer ebenso deutlichen, wenn auch zugleich unausgesprochenen Bedrohung zusammen: Bleibe dort, wo du bist. Denn wenn du dich rührst, so kann es leicht zu einer Intervention kommen, ob humanitär oder nicht.“⁷⁰

Während Cavell im Rekurs auf die aristotelische Ästhetik eine Versenkung in das Stück forderte, verbunden mit der Hoffnung, in der größtmöglichen Annäherung an das Dargestellte die existenzielle Trennung von den Schicksalen der Figuren zu erfahren, woraus in einer reflexiven Wendung Mitgefühl entstehen sollte⁷¹, setzt das postdramatische Theater gerade bei der Darstellungsweise an. Hier ist es das Ziel, Versenkung zu verhindern, Inkohärenzen zu schaffen und die Zuschauer so über die Verständnismöglichkeiten des Dargestellten zu verunsichern:

„Fragt der Zuschauer sich notgedrungen [...], ob er auf den Bühnenvorgang als Fiktion

⁶⁷ Carl Hegemann: „Für ein postcaritatives Theater“. In: Julia Lochte/Wilfried Schulz, (Hg.): *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland*. Hamburg 1998, S. 159-164, hier S. 160.

⁶⁸ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996.

⁶⁹ Vgl. Stanley Cavell: „The avoidance of love. A reading of King Lear“. In: Ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge 1969, S. 267-353.

⁷⁰ Samuel Weber: „Humanitäre Interventionen im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik“. In: Hans-Peter Jäck/Hannelore Pfeil (Hg.): *Politiken des Anderen*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1995, S. 5-27, hier S. 26.

⁷¹ Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003, S. 25-40.

(ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll, so verunsichert ein solcher Grenzgang des Theaters zum Realen gerade diese entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte Sicherheit und Gewissheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt.⁷²

Der Versuch, die Geborgenheit der Zuschauer aufzuheben, indem diese in affektiv aufgeladene Situationen der Selbstbefragung hinein gezogen werden, muss nicht unbedingt in einen plumpen Aktivierungszwang münden, wie ihn z.B. Tino Sehgal ausübte, als er bei der Biennale 2005 in Venedig Besucher mit Hilfe von bezahlten Animatoren in leeren Kunstsälen in ein Gespräch über den Kapitalismus verwickelte; noch muss sich die Entsicherung so grell realisieren wie bei Santiago Sierra, der 2006 eine Synagoge bei Köln in eine Gaskammer verwandelte und die Besucher dazu aufforderte, diese mit einer Atemschutzmaske und in Begleitung eines Feuerwehrmanns zu betreten. Andere Künstler wie etwa Cuqui Jerez, die Gruppe „Forced Entertainment“ oder die Aktivisten von „Gob Squad“ setzen auf einer noch tieferen Ebene an: in ihren Performances machen sie erfahrbar, dass das Zuschauer-sein bedeutet, eine aktive Haltung einzunehmen, da auch das Sehen eine Handlung ist.⁷³ In prinzipieller Weise geht es hier darum, das neuzeitliche Subjekt-Objekt-Gefüge der Ästhetik umzukehren und die Zuschauer empfinden zu lassen, wie es ist, dem Blick der Anderen ausgesetzt zu sein.

Avancierte Verfahren einer solchen Blickumkehr werden von der Einsicht motiviert, dass konventionelle Theaterästhetik, auch wenn sie politisch subversive Inhalte transportieren will, mit den herrschenden Verhältnissen kollaboriert, weil – so Pollesch – in der konventionellen Aufführungspraxis das Verhältnis von Sender und Empfänger, Akteur und Beobachter reproduziert wird: „Das ist mein Problem. Draußen gibt es Demokratie als irgendeine Folie, aber die eigentlichen Prozesse, die einem da begegnen, sind nicht demokratisch. Sie sind sexistisch, sie sind rassistisch, sie sind von Hierarchien geprägt. Und genau darauf ruhen sich die Probenprozesse aus. Deshalb halte ich Repräsentation für ungeeignet für unsere Probleme.“⁷⁴ Genau hier setzt etwa das identitätspolitische Gegenprogramm der aktivistischen Vereinigung „Kanak Attak“ an, in deren Performances Mitglieder der so genannten „Dominanzkultur“ vor laufender Kamera auf provokant-ironische Weise zur Artikulation subkutaner Vorurteile und Rassismen verleitet werden.⁷⁵ Programmatisch heißt es zu dieser Strategie der Bilderstörung im Manifest der Gruppe:

⁷² Hans-Thies Lehmann: *Das Postdramatische Theater*. Frankfurt a.M. 32005, S. 177.

⁷³ Vgl. hierzu auch Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien 2010.

⁷⁴ Carl Hegemann/René Pollesch: „Neues und gebrauchtes Theater. Ein Gespräch“. In: Jutta Wangemann/Michael Höppner (Hg.): *Gnade. Überschreitung und Zurechtweisung*. Berlin 2005, S. 47-83, hier S. 50f.

⁷⁵ Vgl. etwa den Clip „Weißes Ghetto“ unter http://www.kanak-attak.de/ka/media_video.shtml.

„Kanak TV agiert dort, wo rassistische Hierarchien zur Norm erklärt werden. Wir weisen jeden Versuch entschieden zurück, Migranten anzuglotzen, zu vermessen und in Kategorien zu pressen. Statt dessen richten wir den Blick auf Alemannen, die es für selbstverständlich halten, andere zu prüfen, zu fragen, und in ihrem Blick zu verkleinern. Als wachsamer Begleiter des Alltags verstört Kanak TV gewohnte Sichtweisen und liebgezwungene Rezeptionsmuster. Kanak TV verbreitet Unbehagen unter den Selbstgerechten. Bei Kanak TV gibt es weder ein befreiendes Lachen noch ein solidarischer Mitgefühl. Trotz allem bringt Kanak TV Menschen zum Lachen. Und je deutscher und selbstgefälliger das Publikum, desto tiefer bleibt ihnen das Lachen im Halse stecken. Kanak TV ist die Umkehrung des rassistischen Blicks. Aber wir wollen nicht nur den rassistischen Blick und die festgelegten Bilder im Kopf zu Tage bringen. Unser Fokus richtet sich auch darauf, wie Bilder gemacht, manipuliert und eingesetzt werden. Kanak TV entlarvt den medialen Blick als Macht, indem es sich dieses Macht-Blickes bedient. So soll das Machtverhältnis in Frage gestellt, zurückgewiesen und ihm entgegengewirkt werden.“⁷⁶

Der grundsätzlich immer gegebenen Gefahr, dass die störungsaffinen und ergebnisoffenen Experimentalreihen, wie sie von „Kanak Attak“, Schlingensiefel u.a. durchgeführt werden, als skandalträchtige Happenings konsumierbar werden, versucht das postdramatische Theater zu begegnen, indem es Situationen schafft, in denen der Erlebnisstrom unterbrochen, die Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert und so eine neue Aufteilung der sinnlichen Erfahrung geschaffen wird, womit – folgt man Jacques Rancière – besondere politische Potentiale verbunden sind. Die „Emanzipation“ des Zuschauers geschieht nicht durch didaktische Aufklärung oder das Zeigen von „empörenden Dingen“⁷⁷, sondern durch die Herstellung von „Dissens“⁷⁸. Mit diesem Schlüsselwort seiner politisch-ästhetischen Theorie ist die Erzeugung von Brüchen und Differenzen gemeint, deren Wirkung nicht bereits durch die Autorität des Künstlers oder dessen Botschaften kanalisiert worden ist.⁷⁹ Demnach kann sich politische Kunst heute nur als Politik der Form realisieren, die im performativen Modus von „Liveness“ und Feedbackschleife⁸⁰ eine aktive Anteilnahme der Zuschauer an der zeitlichen Metamorphose von sozialen Strukturen realisiert und politisch wirksame Konstellationen einer „dissonanten Resonanz“ schafft, die zur Anschlussreflexion nötigen. Die so erzeugte „Nichtkohärenz“, so Dirk Rustemeyer,

„ist nicht sinnlos oder fehlerhaft, keine Lücke und kein Desiderat, sondern sinngenerativ. Weil sie routinierte Anschlussbildungen von Formunterscheidungen blockiert, aber auch zur Stiftung neuer Unterscheidungen motiviert und zugleich ein präreflexives Korrespondieren unterschiedlicher semiotischer Formen gründet, bleibt sie ein

⁷⁶ So das Manifesto von Kanak TV unter <http://www.kanak-tv.de/index.html>.

⁷⁷ Jacques Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Hg von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien 2010, S. 63-69, hier S. 64.

⁷⁸ Vgl. Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002.

⁷⁹ Jacques Rancière: „Die Ästhetik als Politik“. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2007, S. 29-56.

⁸⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004, S. 114ff.

entscheidender Faktor für die Dynamik von Kulturen.“⁸¹

Konkret arbeiten ästhetische Störmanöver neben der schon erwähnten Aufhebung der vierten Wand mit der aus der Serialität und Simultanität von Aktionsmomenten resultierenden Überforderung der Rezeption, mit Formen der Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums der Darstellung oder mit diskontinuierlichen Darstellungsarrangements, die eine Störung der Distanz zwischen der Binnenperspektive der Figuren und der Zuschauer zur Folge haben. Wie Hans-Thies Lehmann in seinem Werk über das postdramatische Theater feststellt, ist dieses wesentlich durch Elemente einer Afformativität geprägt. Demnach durchsetzen postdramatische Ästhetiken der Verstörung „alle Darstellung mit der Verunsicherung, ob etwas dargestellt wurde; jeden Akt mit der Ungewissheit, ob es einer war; jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potenzieller Durchstreichung.“⁸² Im Ergebnis erzeugen diese Störverfahren Momente nichtkonsumierbarer Opazität – mit Martin Heidegger könnte man von einem Verlust von Verweisungsselbstverständlichkeit sprechen, der die „Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit“⁸³ von Zeichenmaterialien bemerkbar macht –, in denen das Register der Wahrnehmung vom Modus eines „looking through“ in das eines „looking at“ wechselt. Dies hat zur Folge, dass der diskursiv-mediale, wahrnehmungskonfigurierende Ermöglichungszusammenhang einer jeglichen Weltsicht als konstitutiver Faktor beobachtet werden kann. Die Performance Art thematisiert demnach durch die Evokation der Störung die Bedingungen der Möglichkeit, etwas als etwas wahrzunehmen: „Während wir sonst nur über Wahrnehmung kommunizieren können, kommuniziert Kunst durch Wahrnehmung“⁸⁴. Die allgemeine Bestimmung, dass das Medium der Kunst in „jedem Kunstwerk präsent – und doch unsichtbar [bleibt], da es nur auf der noch unbezeichneten Seite gleichsam als Attraktor weiterer Beobachtungen wirkt“⁸⁵, muss für das Programm ästhetischer Störungen modifiziert werden. Wenn Luhmann schreibt, dass Kunst ein „[A]m-Werk-Bleiben in einer Sequenz von Beobachtungen“ herausfordere, „die das Kunstwerk zu entschlüsseln versuchen“⁸⁶, dann forciert die störungsinduzierte Verunsicherung über den Status der Darstellung einen Verstehensvollzug, „der in jedem Moment seiner eigenen Formbildungen, das heißt seiner eigenen Herstellung von Zusammenhang am oder im Kunstwerk auf das Medium, den unmarked space unendlicher Möglichkeiten einer solchen Zusammenhang- oder Formbildung zurückverwiesen bleibt.“⁸⁷

Greift man von hier aus die Frage nach der Reflexionsfähigkeit gesellschaftlicher

⁸¹ Dirk Rustemeyer: *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kultursemiotik als Kulturtheorie*. Weilerswist 2009, S. 13.

⁸² Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 71), S. 460.

⁸³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 74.

⁸⁴ Rebentisch: *Ästhetik der Installation* (wie Anm. 70), S. 90.

⁸⁵ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995, S. 191.

⁸⁶ Ebd., S. 205.

⁸⁷ Rebentisch, S. 93.

Selbstbeschreibungen noch einmal auf, dann wird klar, dass eine wesentliche politische Funktion von Gegenwartskunst in der Performanz der Störung liegt. Wie Lehmann in der Fortführung von Adornos Formbegriff, der die Form als essentiellen Teil der Kunst bestimmt,⁸⁸ feststellt, wird Theater nicht mehr durch politische Inhalte, „sondern durch den impliziten Gehalt seiner Darstellungsweise“⁸⁹ politisch. Theater als „Praxis in und mit signifikantem Material, die nicht Macht-Ordnungen schafft, sondern Neues und Chaos in die geordnete ordnende Wahrnehmung bringt“⁹⁰, produziert eine soziale Disposition, in der sich das Politische als „critique of worldmaking“⁹¹ zu allererst vollziehen kann, gerade weil der fortgesetzte Prozess einer machtinduzierten Identifizierung von Identitäten, Rollen und Systemgrenzen situativ unterbrochen wird. Die durch die Störung eröffnete Unentschiedenheit realisiert eine „Politik des Theaters“ als experimentelle „Wahrnehmungspolitik“⁹²:

„Die Politik ist zunächst die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet, innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden. Sie bricht mit der sinnlichen Offensichtlichkeit der ‚natürlichen‘ Ordnung, die die jeweiligen Individuen und Gruppen jeweils zum Befehlen und Gehorchen, zum öffentlichen Leben oder zum privaten Leben bestimmt, indem sie zuerst diesen oder jenen Typus von Raum und Zeit, dieser oder jener Seins-, Sicht- und Sprechweise zuweist.“⁹³

V. Störung als Erzählung und Ereignis

Eine literarische Reflexion zu dem vom Einbruch der Störung in Schwung gehaltenen Austausch zwischen Fiktion und Realität hat die österreichische Autorin Kathrin Röggla mit ihren Essays und Theaterstücken vorgelegt, in denen sie den angstimprägnierten Umgang der Gesellschaft mit Krisen und Katastrophen in den Blick nimmt, also die Folgen einschneidender Störungen des gesellschaftlichen Normalverlaufs beschreibt, die im Zuge permanent insistierender breaking news einen allgemeinen gesellschaftlichen Alarmzustand hervorgerufen haben.⁹⁴ In ihren Texten diagnostiziert Röggla ein „herrisches Präsens der Katastrophenerzählung“⁹⁵, das die Massenmedien bevölkert habe, und in seinen Plotstrukturen das durch die Nachrichten aktualisierte Wissen über die Welt organisieren. Katastrophenfilme „graben sich tiefer in die realen

⁸⁸ Theodor W. Adorno: „Ästhetische Theorie“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2003, S. 213.

⁸⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 71), S. 456.

⁹⁰ Ebd., S. 459.

⁹¹ Goodman: *Ways of Worldmaking*. (wie Anm. 4), S. 94.

⁹² Lehmann: *Postdramatisches Theater* (wie Anm. 71), S. 469.

⁹³ Rancière: „Die Paradoxa der politischen Kunst“ (wie Anm. 76), S. 73.

⁹⁴ Vgl. Lars Koch: „Angst in der Literatur.“ In: Ders. (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 247f.

⁹⁵ Kathrin Röggla: „Die Rückkehr der Körperfresser“. In: Dies. (Hg.): *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a.M. 2013, S. 23-38, hier S. 23.

Vorgänge [ein]“, als kollektiv-individualistische Identifikationsofferten „bestimmen [sie] unseren Alltag, unsere Politik, unsere Medien.“⁹⁶ Das Mainstream-Kino des Spektakels versteht Rögglä auf einer Rezeptionsebene erster Ordnung als einen Ort der „Ablenkung“, der die Reflexion des Gesehenen in seinen politischen Dimensionen verhindere, indem es eine Lust an immer neuen Katastrophenerzählungen erzeuge. Das katastrophische Imaginäre schaffe so eine Situation, die „phantastisch real ist, ganz im Gegensatz zu der quälenden Unwirklichkeit unseres Alltagslebens.“⁹⁷ Die „kollektiven Ängste, die Paranoiaplots“⁹⁸ werden auf den Wege der permanenten medialen Reaktualisierung in die Individuen eingeschrieben, mit dem Effekt, dass sich eine Entpolitisierung einstellt, an der sich kaum jemand stört, weil sie in paradoxer Weise Entlastungseffekte generiert. So sei es für viele Zuschauer „besser“, an die (fiktional induzierte) „Hysterie da draußen“ angeschlossenen zu sein, „als ausgesetzt zu sein der Hysterie da drinnen, der Panik, die einem besetzt und deren Ursprung man nicht mehr orten kann.“⁹⁹

Einen Ausweg aus der Rückkopplungsschleife von Angst, Prävention, weiterer Angst und konservativem Rettungsmodell könnten indes jene Filme, Romane und Inszenierungen (oder hybride Formen) bieten, die die Katastrophenerzählungen „mit geschlossenen Rettungsbildern“¹⁰⁰ durchbrechen. Sie müssten stören, indem sie Dissonanzen erzeugen, desintegrieren und so die „klassische Erzählungsmatrix“¹⁰¹ des Katastrophenspektakels ad acta legen.

Wie eine solche Störung der medialen Angstinfusion aussehen könnte, kann man an den Weltuntergangsfilm von Michael Haneke („Wolfzeit“, 2003) und Abel Ferrara („4.44 – Last day on earth“, 2011) nachvollziehen, eine Unterbrechung der Katastrophensemantik führt aber z.B. auch Schlingensiefel in seinem die Reaktionen auf die Anschläge des 11. September thematisierenden Theaterstück *Rosebud* aus dem Jahr 2001 vor: Indem die Zuschauer hier mit einer Vielzahl kognitiver Dissonanzen konfrontiert werden, die jegliche Form der Einfühlung oder Versenkung in die Bühnenhandlung verunmöglicht, realisiert das Stück einen „Rhythmus [... der] Entgleisung“¹⁰², der zusammen mit einer präsentierten Flut an Zeichen, Referenzen und Handlungselementen darauf abzielt, eine permanente Überforderung herzustellen.¹⁰³ Die so produzierte „Verzögerung des Sinns öffnet den Text für eine andere Rezeptionshaltung“¹⁰⁴, die eine Reflexion über die eigenen Reaktionen auf die nach 9/11 einsetzende Politik der Affekte stimulieren soll. Kathrin Rögglä geht einen formal anderen, aber in der kritischen Stoßrichtung

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 27.

⁹⁸ Ebd., S. 31.

⁹⁹ Ebd., S. 27.

¹⁰⁰ Ebd., S. 37.

¹⁰¹ Ebd., S. 36.

¹⁰² Petra Kohse: „Himmelfahrtskommando als Weihnachtsmärchen“. In: Frankfurter Rundschau, 24.12.2001.

¹⁰³ Zu Schlingensiefels Bilderstörungsmaschine vgl. den Beitrag von Lars Koch in diesem Heft.

¹⁰⁴ Karin Nissen-Rizvani: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbecke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Bielefeld 2011, S. 178.

vergleichbaren Weg. Ihr auf Theatertexten basierender Geschichtenband *die alarmbereiten* (2010) ist ganz im Konjunktiv geschrieben, die dort versammelten Texte betonen so die wirklichkeits- und wahrnehmungsprägende Funktion der Sprache, sie beleuchten unterschiedliche Angst- und Bedrohungsszenarien und veranschaulichen, wie sehr die Medien und zuvorderst Hollywood die Art und die Anlässe der Angst des Westens beeinflussen. Angst – dies war die zentrale These von Ernst Bloch¹⁰⁵ – ist ein Erwartungsaffekt, sie ist auf das Kommende gerichtet und kann daher politisch und ökonomisch nutzbar gemacht werden, um Maßnahmen zu rechtfertigen, die verhindern sollen, dass aus bedrohlicher Zukunft zukünftige Bedrohlichkeit wird. Die Szenarien, innerhalb derer mögliche Gefahren imaginiert werden, stammen aus den Erzählungen des Kinos und der Literatur, die als emotionale und kulturelle Angst-Skripte wirken. Wer wissen und verstehen will, so die Quintessenz von Rögglas Analyse, wie der Alarmismus der Gegenwart in seiner Mischung aus Angst und Lust funktioniert, muss auf die Rhetoriken der Plötzlichkeit in den Medien und die worst case-Szenarien des Hollywoodfilms achten.

Damit wären einige Aspekte beschrieben, die für das Prinzip ‚Störung‘ im Hinblick auf die gesellschaftliche Formation und Selbstbeschreibung zentral erscheinen: Störungen ermöglichen eine Selbstbeobachtung der Gesellschaft, indem sie ein Wissen über die jeweiligen Diskurse, Denksysteme und deren Konstitutionsbedingungen freilegen. Fiktionen, seien es Literatur, Film oder Performances, sind Experimentalräume, in denen mögliche Optionen einer Gesellschaft angedacht, aber auch mit Hilfe der immergleichen Plots und Matritzen gesellschaftliche Zustände festgeschrieben werden können. Die Störung ist jener Faktor innerhalb der Poetik der Gesellschaft, der diesen Experimentalraum öffnet, der Plots aufbricht und somit einen Wandel induzieren kann. Sie kann „Gegen-Geschichten“ produzieren, die einheitliche Narrationen verunsichern, sie kann mit neuen Inszenierungsformen das traumwandlerische Publikum wachrütteln oder herausstellen, dass individuelle Anomalien unter anderem auf gesellschaftliche Prozesse rückführbar sind. In der radikalsten Ausprägung der Störung ginge es hierbei um die Herstellung einer offenen Zukunft – und nicht um die „Defuturisierung“¹⁰⁶ der Zukunft durch Narrationen oder stochastische Verfahren, welche mögliche Ereignisse antizipieren und an die Gegenwart anbinden.

Der mediale Zugriff auf ein Störungereignis, das nicht durch Projektionen der Vergangenheit oder Gegenwart anschlussfähig gemacht werden kann, erscheint jedoch unmöglich. Für Jacques Derrida muss „das Ereignis als solches, als absolute Überraschung [...]

¹⁰⁵ Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1954, 350f.

¹⁰⁶ Vgl. Niklas Luhmann: „Die Zukunft kann nicht beginnen. Temporalstrukturen der modernen Gesellschaft“. In: Peter Sloterdijk (Hg.): *Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft*. Frankfurt a.M. 1990, Bd. 1, S. 119-150, hier S. 133.

hereinbrechen“¹⁰⁷. Andernfalls wäre es voraussagbar, womit dem Ereignis seine Radikalität genommen wäre. Jede massenmediale Verarbeitung von Katastrophen oder jede fiktive Prognose eines möglichen Unfalls thematisiert Störungsereignisse, die im Rahmen eines Denksystems immer schon bekannt und erwartbar sind. Das absolute Ereignis, so Derrida, könne aber nicht berechnet, vorausgesagt oder theoretisch angedacht werden, da für diese hereinbrechende Störung der Horizont fehle. Über solch eine absolute Störung und Katastrophe, über jenes große hereinbrechende Ereignis könne nicht gesprochen werden, ebenso wie in Rögglas Theaterstück *die unvermeidlichen* (2010) die Dolmetscher einer großen Politikkonferenz ihre Operationen als Medien und die Riten der Politik reflektieren, allerdings nicht zum Kern des politischen Ereignisses (falls überhaupt eines stattfindet) vordringen können. Eine solche fundamentale Störung entzieht sich jeder medialen Aneignung und damit auch der Politik und der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung. Würde sie hereinbrechen, müsste man Gesellschaft neu denken.

Lars Koch/Tobias Nanz: Aesthetic Experiments. The function of disruption in art

Disruption is a phenomenon that has gained the attention of a broad and diverse range of academic disciplines. Building on this work we propose that disruptions are by no means solely destructive but rather have productive consequences. We aim to establish disruption as a starting point for the analysis of formulas of societal self-description. In this, epistemological and aesthetic aspects of disturbances will be focused since these moments of interruption or loss of order evoke efforts of theoretical or practical consolidation of the social sphere. After discussing the history of experimentalization of the life sciences, we point out how art can be understood as an experimental system that integrates and explores the function of disruption. Second, the relationship between factual and fictional knowledge and how both impact on society through the fabrication of different worlds are to be questioned. Finally, we will argue that art such as literature, film, modern theatre, or performances use disruptions as a tool, with which the perception of the past, present and future and of the society itself can be shaped. They achieve this by employing powerfully repercussive narratives that construct political and socio-cultural coherence through the symbolic re-integration of imaginary or real disruptive incidents.

¹⁰⁷ Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* (wie Anm. 6), S. 35.