

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Benjamin Wihstutz, „Von Mega-Event bis Kunst-Ereignis. Überlegungen zur gesellschaftlichen Funktion von Aufführungen“, in: Michael Custodis (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/wihstutz.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/>

## **Von Mega-Event bis Kunst-Ereignis Überlegungen zur gesellschaftlichen Funktion von Aufführungen**

Benjamin Wihstutz  
[wihstutz@yahoo.de](mailto:wihstutz@yahoo.de)

„This is it!“ Mit diesen Worten kündigte Michael Jackson im März 2009 jene Konzertreihe in der Londoner O2-Arena an, die seine Karriere mit einem fulminanten Finale hätte beenden sollen.<sup>1</sup> Kein letztes großes Album, wie so oft vermutet, sondern 50 ausverkaufte Konzerte, 50 Aufführungen innerhalb eines halben Jahres am selben Ort vor insgesamt über einer Million Zuschauer hätten Jacksons letztes großes Spektakel werden sollen. Angekündigt wurden die Konzerte vom Sänger nicht über einen Video-Blog auf seiner Website, geschweige denn über Myspace oder Twitter. Internet und Fernsehen fungierten lediglich als sekundäre übertragende Medien. Hingegen wurde die Pressekonferenz selbst als dreiminütige Aufführung vor über tausend Fans in der O2-Arena inszeniert. „This is it. This is the final curtain call.“ Mit wenigen, aber seinen Tod auf merkwürdige Weise antizipierenden Worten, verschwand der

---

<sup>1</sup> Siehe den entsprechenden Ausschnitt der Pressekonferenz beim Internetportal Youtube unter [http://www.youtube.com/watch?v=3lo87SKox2s&feature=Playlist&p=49E4B74CDC440FBF&playnext=1&playnext\\_from=PL&index=21](http://www.youtube.com/watch?v=3lo87SKox2s&feature=Playlist&p=49E4B74CDC440FBF&playnext=1&playnext_from=PL&index=21) (Abruf am 6. November 2009).

Sänger von der Bühne. Es sollte sein letzter öffentlicher Auftritt werden, Michael Jackson starb bekanntlich eine Woche vor dem ersten Londoner Konzert<sup>2</sup>.

Dass Live-Aufführungen für unsere Kultur immer noch eine wichtige Rolle spielen, ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit, leben wir doch in einer Gesellschaft, von der immer wieder behauptet wird, sie wäre ohnehin durch und durch von Inszenierung geprägt. Spätestens seitdem Erving Goffman mit der Notwendigkeit der „Presentation of Self in Everyday-Life“<sup>3</sup> Alltagssituationen als theatrale Kultur beschrieb, etablierte sich in den vergangenen Jahrzehnten das Bild der Inszenierungsgesellschaft als Paradigma. Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte der Theatralitäts-Diskurs gegen Ende der 1990er Jahre, als die Begriffe Performanz und Präsenz in nahezu allen Geistes- und Sozialwissenschaften einen Boom erfuhren. Alles schien nun Event, Inszenierung oder Performance zu sein, womit sich der irreführende deutsche Titel von Goffmans Buch „Wir alle spielen Theater“ zumindest kulturwissenschaftlich zu erfüllen schien. Während die Diskussion um Eventkultur, Inszenierungsgesellschaft und Theatralisierung seit der Jahrtausendwende in- und außerhalb der Theaterwissenschaft langsam abebbte, traten mit dem sogenannten Web 2.0 in der Zwischenzeit neue Medienphänomene auf, die Kulturpraktiken der Selbst-Inszenierung zweifellos eine neue Qualität verliehen. Milliarden selbst gedrehte und gepostete Videos auf Youtube und seinen inzwischen zahlreichen Porno-Varianten, tägliche Twitter-Kurznachrichten und Einträge auf Facebook-Pinwänden bishin zu selbst entworfenen Avataren mit realen Einkunftsmöglichkeiten in Online-Spielen lassen sich nicht mehr auf das übliche Steigerungsspiel der Medien reduzieren. Hingegen scheinen Zuschauer und Akteur heute aufgrund der Dezentralisierung des Internets fast beliebig austauschbar. Wenn man Inszenieren, wie Martin Seel, als „Praxis des Erscheinenlassens“<sup>4</sup> versteht, so bietet unsere mediatisierte Kultur tatsächlich massenhaft die Möglichkeit, eigene Inszenierungen zu schaffen und selbst zum Akteur zu

---

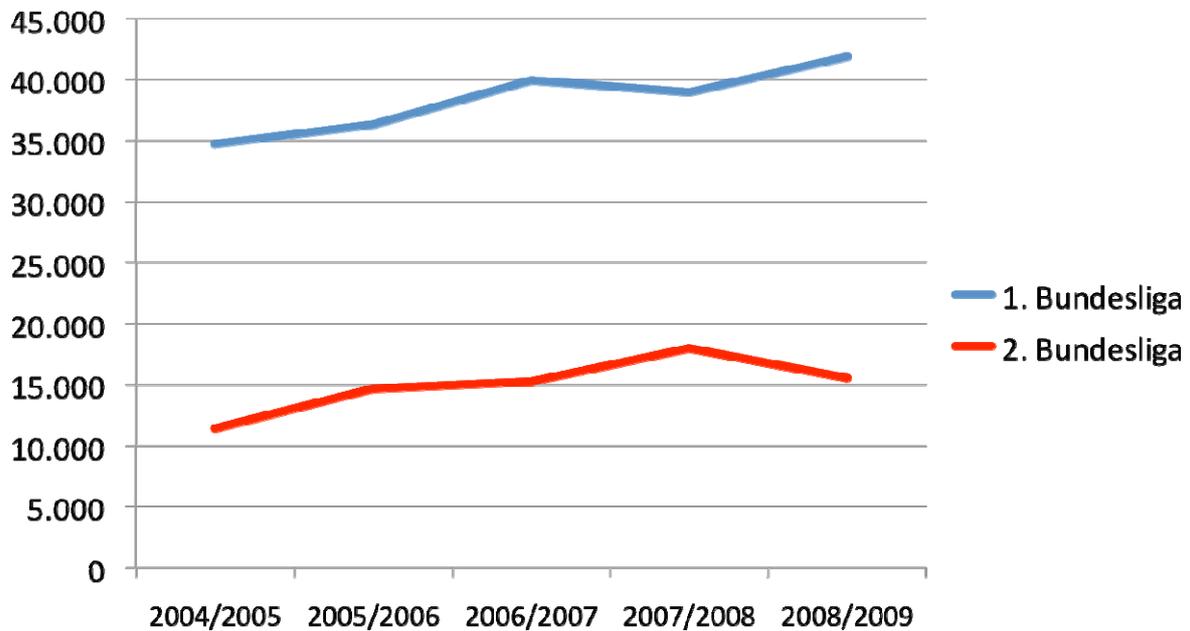
<sup>2</sup> Wenige Monate nach seinem Tod, Ende Oktober 2009 kam ein Dokumentarfilm über Michael Jacksons Vorbereitungen und Proben für seine letzte große Show mit eben jenem Titel „This is it“, gewissermaßen als das Vermächtnis des Sängers, weltweit in die Kinos. Bemerkenswerterweise legte die Produktionsfirma Sony Pictures Entertainment von vornherein fest, den Film zeitgleich nach zwei Wochen wieder aus allen Kinos abzuziehen und damit einen kurzen zeitlich festgelegten Rahmen vorzugeben, sah sich aber aufgrund des großen Andrangs gezwungen, diesen um weitere zwei Wochen zu verlängern. Meine weiteren Ausführungen legen nahe, dass es bei dieser zeitlichen Begrenzung um eine Betonung und Inszenierung der Authentizität des Ereignishaften geht. Obwohl es sich „nur“ um einen Dokumentarfilm über die Proben und nicht mehr um das echte Live-Konzert handelt, suggeriert der vorgegebene Zeitrahmen den Fans des verstorbenen Sängers, dass es sich um eine einmalige Chance handelt, diese letzten Aufnahmen im Kino zu sehen. Die Betonung des Ereignishaften soll damit zweifellos einer Steigerung des wirtschaftlichen Umsatzes dienen.

<sup>3</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everday Life*, Garden City 1959, dt. als *Wir alle spielen Theater*, München 1969.

<sup>4</sup> Martin Seel, „Inszenieren als Erscheinenlassen“, in: Joseph Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main 2001, S.48-62.

werden. Live-Aufführungen erscheinen in Anbetracht dieser Entwicklung bisweilen wie aus einer längst vergangenen Zeit. Ihr Aussterben als Kulturpraxis ist dennoch nicht zu erwarten.

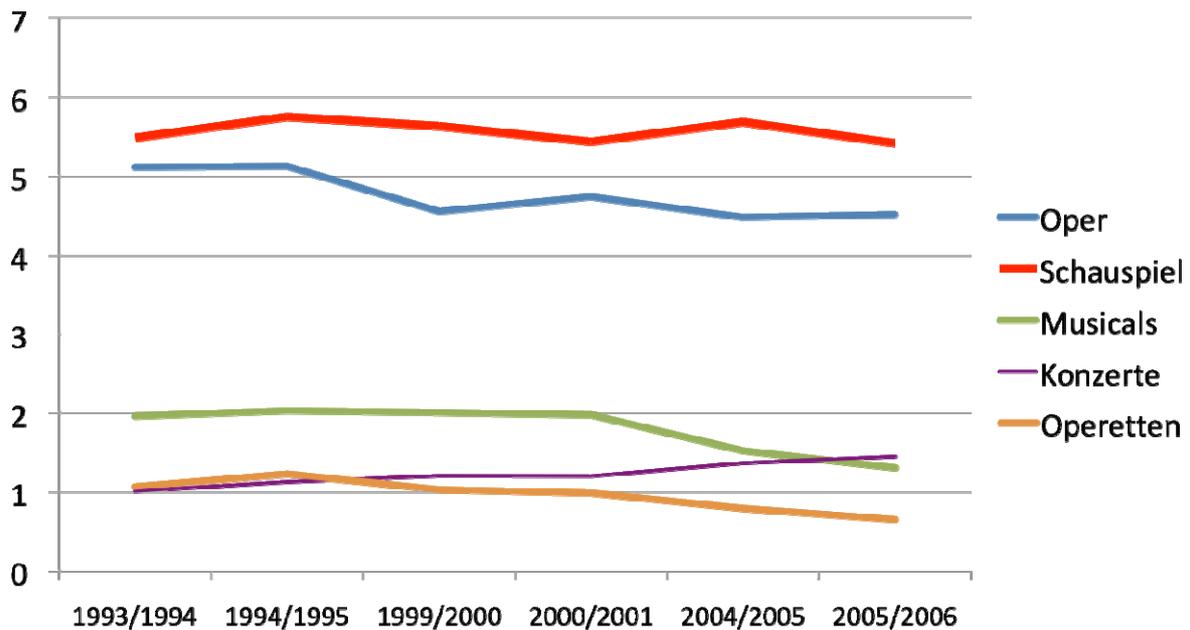
Zuschauer Fußball-Bundesliga (Herren). Mittelwert pro Spiel



Quelle: <http://www.bulibox.de/bundesliga/zuschauerzahlen.html>, Presseportal der DFL

So stellt die Fußballbundesliga seit mehr als zehn Jahren fast jedes Jahr einen neuen Zuschauerrekord in den Stadien auf (siehe Grafik). Offenbar haben die Fortschritte des digitalen Fernsehens und der Übertragungstechnik mit höherer Auflösung, unzähligen Kameraperspektiven und Zeitlupen sowie einer deutlich angestiegenen Zahl an Fußball-Übertragungen das Interesse der Fans, leibhaftig im Stadion dabei zu sein, eher gesteigert als verringert. Dass ein „Comedian“ wie Mario Barth, der im Jahr 2008 zeitweise wöchentlich im Fernsehen zu sehen war, ebenfalls das Berliner Olympiastadion mit einer Live-Aufführung zu füllen vermochte, zeichnet ein ähnliches Bild. Auch über Jahrzehnte erfolgreiche Rockbands wie U2 oder Depeche Mode verdienen inzwischen weitaus mehr Geld mit ihren Konzerttourneen als mit einem neuen Album. In den Theatern stagnieren hingegen die Zuschauerzahlen. Während hier insgesamt in den letzten Jahrzehnten eine langsame Rückentwicklung in Deutschland zu beobachten ist, bleiben die Zahlen zumindest für die Bereiche Oper und Schauspiel seit einigen Jahren konstant.

## Aufführungsbesucher in Deutschland. Millionen Tickets pro Spielzeit



Quelle: Theaterstatistik, jährlich hrsg. vom Deutschen Bühnenverein

Abgenommen haben Operetten und Kindertheater, zugenommen haben hingegen Konzerte in den Theaterhäusern, außerdem Gastspiele und Aufführungen des sogenannten freien Theaters. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ein leichter Rückgang von Theateraufführungen angesichts der vielen Live-Events nicht viel über die Funktion von Aufführungen in unserer Gesellschaft aussagt. Vielmehr scheinen Live-Aufführungen nach wie vor eine wichtige Funktion zu erfüllen, die meines Erachtens auf einer anderen Ebene zu suchen ist als jene angesprochenen Inszenierungsphänomene der neuen Medien. Ich plädiere daher dafür, anstelle einer allgemeinen Rede über Inszenierungsgesellschaft oder Eventkultur, streng zwischen Aufführung und Inszenierung zu unterscheiden. Als Aufführung bezeichne ich jedes raumzeitlich gekennzeichnete Ereignis, bei dem Akteure etwas Inszeniertes, d.h. in irgendeiner Weise zuvor Einstudiertes oder Vorbereitetes, nach bestimmten Regeln ablaufendes Handeln, vor Zuschauern am selben Ort zur selben Zeit darbieten. Im Gegensatz zu Martin Seels „Erscheinenlassen“ fasse ich Inszenierung als intendierte und geplante Hervorbringung szenischer Materialitäten, die im Erscheinen sichtbar wird als bereits vollzogene Komposition und somit nicht mit dem Ereignis des Erscheinen selbst verwechselt werden darf. Die Inszenierung ist vielmehr der Rahmen, der ein Ereignis, eine Aufführung, aber auch ein aufgezeichnetes Video auf Youtube als szenisch komponiert erscheinen lässt. Während also eine Aufführung immer einmalig und unwiederholbar bleibt, handelt es sich bei einer Inszenierung um ein Konzept oder eine Anordnung szenischer Mittel, die beliebig oft Vorlage einer Aufführung oder eines auf andere Weise medial verfassten Werks sein kann.

Ich möchte behaupten, dass Live-Aufführungen in unserer Kultur immer noch ein gewisser Mehrwert gegenüber anderen Inszenierungen zugeschrieben wird, genauer ein Surplus einer spezifischen Ereignishaftigkeit und einer Authentizität des Leibhaftig-Dabei-Seins. Meine These ist, dass Live-Aufführungen diese Zuschreibungen ihrer besonderen Raum-Zeit-Konstellation verdanken, die sie deutlich von anderen Formen medial inszenierter Phänomene unterscheiden. Um dieser Konstellation auf den Grund zu gehen, lohnt es sich, Aufführungsbeispiele genauer zu betrachten, die mit jenem spezifischen Raum-Zeit-Setting experimentieren und mithin den Modus der Aufführung selbst reflektieren.

Ich werde daher im Folgenden kurz auf zwei Performances eingehen, „The Reality Game“ von Erik Pold und „Bloody Mess“ von Forced Entertainment, wobei das erste Beispiel eher den Raum der Aufführung und das zweite ihre spezifische Zeitlichkeit reflektiert. Es geht mir also weniger darum, die Grenzen zwischen Kunst und Mainstream zu vermessen, als vielmehr durch die Analyse zweier theatraler Performances auf jene raum-zeitlichen Strukturen hinzuweisen, die für Aufführungen aller Art gelten und die meines Erachtens gerade auch für die Anziehungskraft großer Live-Events verantwortlich sind.

Der dänische Regisseur und Performer Erik Pold, der unter anderem auch mit dem Berliner Performance-Kollektiv Gobsquad zusammen arbeitet, inszenierte „The Reality Game“ im Juni 2009 bei den Mannheimer Schillertagen. Die Aufführung fand im bekanntesten Mannheimer Kaufhaus Engelhorn statt, d.h. genaugenommen befanden sich lediglich die Zuschauer und der als eine Art Conferencier auftretende Erik Pold im Schaufenster des Warenhauses; das inszenierte Geschehen fand hingegen fast ausschließlich draußen in der Fußgängerzone statt. Zwei große Vorhänge begrenzten den schmalen Raum des Publikums, der lediglich aus einer langen Reihe Stühle bestand: einer hinter den Rücken der Zuschauer zu den Warenabteilungen hin, ein anderer versperrte den Blick nach draußen auf die Straße. Erik Pold begrüßte die Zuschauer vor dem geschlossenen Vorhang mit der fingierten Geschichte, dass er Nachfahre des Augustenburger Prinzen sei, dem Schiller Ende des 18. Jahrhunderts die Briefe über die ästhetische Erziehung schrieb, und vorhabe, ein Experiment durchzuführen, das überprüfen solle, inwieweit Schillers Vorstellungen des ästhetischen Zustandes inzwischen in unserer Gesellschaft verwirklicht seien. Der Vorhang des Schaufensters öffnete sich und gab den Blick frei auf die Fußgängerzone mit zahlreichen Passanten, die somit zur Bühne des Experiments erklärt wurde.



Erik Pold bei einer Aufführung von „Curtain Call“ in Kopenhagen, dessen Setting der Mannheimer „Reality Game“-Produktion als Vorlage diente. Foto: Malle Madsen

Die Aufführung bot den Zuschauern also zunächst nichts anderes als das alltägliche Treiben einer deutschen Einkaufsstraße. Allerdings veränderte sich dieses mit den ersten Blickwechseln zwischen Zuschauern und Passanten, welche meist nach einem irritierenden Moment des Zögerns ihren Gang beschleunigten, um der künstlichen Aufführungssituation möglichst schnell zu entkommen. Einige kehrten sogar auf der Stelle um, sobald sie die Situation erkannt hatten.



Blick aus dem Schaufenster bei „Curtain Call“ von Erik Pold, Kopenhagen 2009. Foto: Malle Madsen.

Nachdem die Zuschauer diesem Geschehen eine Weile zugesehen hatten, trat eine Performerin mit einem Mikrophon auf, die nun einerseits mit Erik Pold auf Seiten der Zuschauer, andererseits mit vorbeilaufenden Passanten kommunizierte, indem sie diesen Fragen stellte, unter anderem, ob sie sich als „freie Menschen“ fühlten, spontan oder verantwortungsvoll seien. Eine der interviewten Personen behauptete, im Vorstand eines großen Unternehmens zu arbeiten, und erklärte sich zum Erstaunen des Publikums dazu bereit, bei einem Spiel mitzumachen, für einige Minuten selbst Passanten anzusprechen, um diese um Rat bezüglich einer schwierigen Personalentscheidung zu fragen, von der sie zuvor berichtet hatte. Allerdings wurde der schnell aufkommende Verdacht, dass es sich in Wirklichkeit um eine Schauspielerin handelte, spätestens in dem Moment bestätigt, als die vermeintliche Managerin plötzlich in die Rolle der Königin Elizabeth schlüpfte, indem sie den berühmten Monolog aus Schillers Maria Stuart sprach und sich dabei inmitten der Passanten theatralisch zu Boden warf. Schließlich trat auch noch Karl Moor aus den Räufern in Ritterrüstung auf, der Passanten fragte, was sie von der Idee einer Revolution hielten und wann Töten gerechtfertigt sei. Die Aufführung endete schließlich, als die beiden Figuren sich mit einigen Passanten gemeinsam aufstellten, um „Freude schöner Göt-

terfunken“ zu singen. In diesem Moment wurde der Vorhang des Schaufensters wieder zugezogen.



Merete Byrial und Jens Atzorn (als Karl Moor in Ritterrüstung) in „The Reality Game“, Mannheim 2009. Foto: Malle Madsen.

Was hatte hier stattgefunden? Ein öffentlicher Raum wurde in Szene gesetzt. Ein Ort, der den meisten Zuschauern aus ihrem Mannheimer Alltag bestens bekannt war, wurde durch eine spezifische Raumaufteilung der Inszenierung neu gerahmt und erschien nun als Bühne einer Aufführung. Allerdings wurde damit nicht einfach der öffentliche Raum zur Performance erklärt, schon gar nicht handelte es sich um eine Art „unsichtbares Theater“. Denn der Rahmen der Inszenierung war als „Distanznahme zum Alltäglichen“<sup>5</sup> bei den Blickwechseln zwischen Zuschauern und Passanten, bei den ungewöhnlichen Fragen der Performerin und insbesondere bei der später einsetzenden Vermischung von Schauspiel und öffentlichem Raum für alle Beteiligten jederzeit zu spüren. Genau jene Distanznahme zum Alltag ist aber keinesfalls ungewöhnlich im Theater, vielmehr ist sie für den theatralen Raum konstitutiv. Um eine Aufführung überhaupt als inszeniertes Geschehen wahrnehmen zu können, muss das Theater anders als alltäglich, als „anderer Raum“ erscheinen. Die Distanznahme lässt sich somit durchaus wörtlich als eine Auslagerung des theatralen Raumes durch ein System der Öffnung und Schließung verstehen, wie es Michel Foucault

---

<sup>5</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/ Main 2005 [1999], S. 303.

den Heterotopien attestierte, jenen Gegenräumen der Gesellschaft, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Wie das Museum, der Friedhof, der Jahrmarkt oder das Gefängnis ist auch der theatrale Raum einer Aufführung stets von gekennzeichneten Grenzen umgeben und durch Schwellen markiert, die ihn von anderen Räumen trennen: Sei es der Übergang des Zuschauers vom Foyer in den Saal mit dem obligatorischen Passieren des Kartenabreißers oder die zeitlichen Markierungen einer Aufführung durch Saalverdunkelung oder Schlussapplaus. Indem die Inszenierung die räumlichen und zeitlichen Grenzen einer Aufführung festlegt, markiert sie den Zeit-Raum eines Ereignisses, der sich vom alltäglichen Zeit-Raum absetzt. Nicht ohne Grund hat sich auch Erik Pold bei „The Reality Game“ durch eine Begrenzung mittels des Vorhangs entschieden.



Das Öffnen des Vorhangs bei Curtain Call, Kopenhagen 2009, Foto: Malle Madsen.

Wie keine andere Grenzziehung im Theater vermag der Vorhang Zeit und Raum der Aufführung auf besonders markante Weise aufzuteilen: mit dem Moment des Aufziehens wird der Zuschauersaal um den Bühnenraum erweitert und damit zugleich eine für die Aufführung notwendige Binnengrenze gezogen. Das Schließen des Vorhangs setzt dieser Raumaufteilung und der Zeit der Aufführung wiederum ein Ende. In „The Reality Game“ wird nun aber paradoxerweise der Bühnenraum nach draußen in den

öffentlichen Raum verlegt, wohingegen sich gewöhnlich der Theaterzuschauer im Saal in einer Position befindet, die als Außen der Aufführung bezeichnet werden kann. Systemtheoretisch könnte man hier von der Vertauschung von Innen- und Außenseite der Form der Aufführung sprechen, wobei die Form der Aufführung immer schon eine Paradoxie beinhaltet:

Aufführung = Akteur | Zuschauer

Der Zuschauer befindet sich im Theater genau genommen stets außerhalb und innerhalb einer Aufführung zugleich, da er zum einen der Aufführung als inszeniertem Geschehen zuschaut, zum anderen selbst Teilnehmer der Aufführung ist, da es ohne Zuschauer keine Aufführung gäbe. Während also normalerweise durch die Ko-Präsenz des Zuschauers eine Art konstitutiver Re-Entry<sup>6</sup> des Sozialen in den Kunst-Raum des Theaters stattfindet, wird in „The Reality Game“ das Verhältnis von Inszenierung und sozialer Situation umgedreht.

= sozialer Raum | Inszenierung

Der soziale öffentliche Raum der Fußgängerzone erfährt durch die Inszenierung einen Re-Entry der Kunst. Wenn Schiller den öffentlichen Raum „aufmischt“ so stellt diese Umkehrung im Grunde gar keine vollkommen andere Theateraufführung dar, vielmehr handelt es sich lediglich um eine Vertauschung von Innen- und Außenseite der Form, die ich Aufführung nenne. Die Fußgängerzone wird zum Ort einer Spannung zwischen Inszenierung und öffentlichen Raum, zwischen Kunst-Raum und sozialem Raum, die, auf andere Weise, in jeder Theateraufführung gegeben ist.

= Inszenierung | sozialer Raum

---

<sup>6</sup> Zum systemtheoretischen Formbegriff und zum Begriff des Re-Entry siehe Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt/Main 2007, S. 55ff.

Der entscheidende Unterschied des Theaters zu anderen Heterotopien der Kunst wie dem Museum oder dem Kino ist somit, dass es sich beim Raum der Aufführung immer um beides zugleich handelt: Um einen mittels der Inszenierung ausgelagerten Kunst-Raum, als auch um eine reale soziale Situation, um ein von beiden Seiten, von Akteuren und Zuschauern gemeinsam hier und jetzt hervorgebrachtes Ereignis. Der theatrale Raum ist damit nicht gegeben, sondern immer vom Spacing der Inszenierung, um einen Begriff Martina Löws aufzugreifen, sowie einem sich gegenüber diesem Spacing verhaltenden Handeln der Beteiligten abhängig. Kunst-Raum und sozialer Raum bilden gemeinsam die spezifische Topologie des Theaters. Hier tritt nun allzu deutlich zutage, was die Aufführung von einer Inszenierung im Internet oder einem Fernseh-Event unterscheidet. Eine Aufführung auf die Inszenierung zu reduzieren wäre nichts anderes, als ihre Außenseite auszublenden, die stets für den Re-Entry des Sozialen verantwortlich ist, sie wäre kein soziales Ereignis mehr, sondern ein Kunstwerk und damit keine Aufführung. Von einem Kunstwerk oder einem Artefakt kann zwar behauptet werden, dass es jedes Mal anders wahrgenommen wird, in der Regel bleibt das Werk jedoch dasselbe. Eine Aufführung lässt sich hingegen niemals zweimal anschauen. Das Bedürfnis, einer Live-Aufführung leibhaftig beizuwohnen, ist genau dieser Ereignishaftigkeit und des daran geknüpften Re-Entry des Sozialen geschuldet.

Zweifelsohne ist jeder Aufführungsbesuch mit dem Wissen verbunden, dass es sich dabei um ein einmaliges, unwiederholbares Ereignis handelt. Wie bereits ausgeführt, sind Aufführungen notwendigerweise auch durch zeitliche Grenzen markiert, das Zuziehen des Vorhangs oder das Verbeugen zum Applaus wären nur zwei Beispiele für das Markieren eines Endes. Überspitzt aber durchaus angemessen lässt sich behaupten, dass jede Aufführung mit ihrem Ende gewissermaßen stirbt. Die britische Live Art Gruppe Forced Entertainment hat in mehreren ihrer Inszenierungen die Zeitlichkeit der Aufführung bewusst in einer Weise in Szene gesetzt, die das Ende der Aufführung als eine Art Sterben inszeniert. Auf besonderer Weise gelingt diese Inszenierung von Zeitlichkeit in der letzten Szene der Performance „Bloody Mess“, in der die Performerin Cathy Naden nach einer zweistündigen apokalyptischen Bühnenschlacht mit hunderten von Requisiten, Kostümen, Konfetti und Lametta, die tatsächlich eine *bloody mess* auf der Bühne hinterlassen haben, sich ein letztes Mal, alleine im Scheinwerferlicht, direkt ans Publikum wendet:

This is going to be the last thing that you will see tonight: Me.

[Pause]

There is not going to be anything more than this....

My face is the last thing that you will see.

Während sie redet, beginnen nacheinander einzeln die Scheinwerfer zu erlöschen. Einer nach dem anderen. Nach und nach verschwindet immer mehr von dem hinterlassenen Chaos auf der Bühne und taucht ab in die Dunkelheit. Hier geht es nicht um eine intime Begegnung zwischen Performer und Zuschauer oder um eine Authentizität der Darstellung: „You don't know me. Or you think that you know me. It doesn't matter.“ sagt Naden. ‚Authentisch‘ ist allein die Zeitlichkeit des Ereignisses, und nichts anderes wird hier inszeniert. Unaufhaltsam geht die Aufführung mit jedem weiteren erlöschenden Scheinwerfer ihrem Ende entgegen. Jeder Zuschauer vermag dieses Ende zu antizipieren, allen Beteiligten ist bewusst, dass sie hier die letzten Momente einer Situation erleben, die nicht wiederholbar ist. Schließlich steht die Performerin allein im Rampenlicht eines einzelnen letzten Spots, der auf ihr Gesicht gerichtet ist. Sie spricht ihre letzten Worte:

This is the final moment.

This is the last light.

Das Licht erlischt. Die Aufführung ist zu Ende. Bei allem ironischen Pathos setzt die Inszenierung mit diesem Ende zweifellos etwas in Szene, das für jede Wahrnehmung einer Aufführung von Anfang bis Ende prägend ist, jedoch nur selten in solch einer Weise ausgestellt wird: ihre Vergänglichkeit. Dass diese Vergänglichkeit als ‚authentisch‘ erfahren wird, ist unmittelbar an die durch die Inszenierung gezogenen Grenzen der Aufführung geknüpft. Die Scheinwerfer gehen aus und jeder weiß: es geht nun wirklich zu Ende. Inszenierung ist für die Aufführung daher nicht der Gegenpol zu Authentizität, sondern die Voraussetzung ihres Erscheinens. Nur die markierten Grenzen lassen den Zeit-Raum als Ereignis wahrnehmen. Genau diese Raum-Zeit-Konstellation, Abgrenzung nach außen und zeitlich begrenzte, soziale Situation im Hier und Jetzt, unterscheidet Aufführungen sowohl von medialen Inszenierungen als auch von alltäglichen Ereignissen.

Was ist dementsprechend das Besondere an einem Mega-Event wie beispielsweise einem ausverkauften Fußballspiel im Stadion? Nicht nur, dass ich live dabei bin, wenn es sich ereignet, sondern, dass ich leibhaftig dabei bin, wenn der Schlusspfiff ertönt und unwiderruflich über Sieg oder Niederlage entscheidet. Nicht der Torschuss auf dem Feld ist authentisch, er ist ohnehin im Fernsehen besser zu sehen. Es ist einzig und allein das raum-zeitliche Ereignis einer begrenzten Aufführung, die Inszenierung und soziale Situation zugleich darstellt. Authentisch ist auch niemals der Popstar auf der Bühne und auch nicht die Passanten in der Fußgängerzone bei The Reality Game. Authentisch ist allein das Hier und Jetzt der Aufführung in einem abgegrenzten Raum und die daraus resultierende Ereignishaftigkeit. Angesichts un-

serer mediatisierten Gesellschaft ist es daher kaum verwunderlich, wenn Zuschauer sich weiterhin nach Aufführungen sehnen, die leibhaftig vor ihren Augen in eben diesem Moment geschehen. Wenn Zuschauer zu Mario Barth ins Olympiastadion gehen, obwohl sie alle seine Witze bereits aus dem Fernsehen kennen, so liegt es einzig und allein an der Ereignishaftigkeit der Aufführung. Hinter jedem personalisierten „Den möchte ich mal live sehen“ versteckt sich die Sehnsucht nach dem gemeinschaftlich erfahrenen Ereignis selbst<sup>7</sup>. Dabei ist es hinsichtlich der Popularität von Mega-Events offenbar gerade jene Mediatisierung und Kommerzialisierung, die die Sehnsucht nach dem Live-Ereignis zusätzlich noch steigert. Umgekehrt steigert wiederum jedes Konzert einer Popband die Umsätze auf dem Musikmarkt und des Merchandisings. Während es sich einerseits also um ein Spiel reziproker Steigerung zwischen Medien und Aufführung handelt, gelingt es andererseits mittels der Heterotopie der Aufführung zwischen Kunst-Raum und sozialem Raum und ihrem zeitlichen Charakter als Live-Ereignis, den Eindruck zu vermitteln, jene Mediatisierung kompensieren zu können, die die heutige Inszenierungsgesellschaft prägt. Nichts anderes als die spezifische Raum-Zeit schenkt der Aufführung das, was als ihre Authentizität empfunden wird, nichts anderes als das Hier und Jetzt eines vom Alltag abgegrenzten Raums. Oder wie Michael Jackson sagte: „This is it. This is the final curtain call.“ Und zwar jedes Mal.

---

<sup>7</sup> Ich erwähne hier den Aspekt der Gemeinschaftlichkeit von Aufführungen bewusst nur am Rande, da er bereits hinreichend theaterwissenschaftlich erörtert wurde. Ich verweise hier nur auf *Theatre, Sacrifice, Ritual* von Erika Fischer-Lichte, London 2005.