



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Flashmobs und Schwärme - Choreographische Strukturen kollektiver Performance

Verfasserin

Simone Lindner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1 Flashmobs .....	8
1.1 Forschungsstand.....	8
1.2 Definition.....	9
1.3 Entstehung und Kontextualisierung des Flashmobs .....	11
1.4 Der Flashmob zwischen Populärer Kultur, Kommerz und Protest.....	13
1.4.1 Der Flashmob als Ausdruck Populärer Kultur .....	13
1.4.2 Der Flashmob in der Werbung.....	15
1.4.3 Der Smartmob – die politische Variante des Flashmob? .....	17
1.5 Flashmobs als mögliche Form von Performance Art .....	20
2 Der Schwarm als Strukturmodell kollektiver Performance .....	27
2.1 Der Schwarm als dynamisches Bewegungskollektiv.....	27
2.1.1 Der soziale Schwarm .....	27
2.1.2 Der soziale Schwarm – eine affektgesteuerte Massen-Figuration?.....	31
2.2 Schwarm und Theater.....	34
2.2.1 Der Schwarmgott Dionysos .....	35
2.2.2 Paramimetische Übertragungen als wichtiger Bestandteil spielerischer Kommunikation .....	37
2.2.3 Der Schwarmeffekt: choreographisches Mittel in Tanz und Theater .....	38
3 Theater als kollektive Kunstform.....	39
3.1 Der Diskurs über Kollektivität im Theater.....	39
3.2 Die medial gesteuerte kollektive Performance .....	43
4 Choreographische Strukturen kollektiver Performance: Beispiele aus der Praxis ....	47
4.1 “Das Radioballett” von Ligna .....	47
4.1.1 Das „Radioballett“ als irreführende Assoziation zu Flashmobs.....	49
4.1.2 Der Schwarmeffekt der verteilten Radiotänzer.....	50
4.1.3 Das „Radioballett“ als neue Spielart postdramatischen Theaters .....	52
4.2 “Moment of Starlings” - ein Projekt der Urbanauten .....	60
4.2.1 „Moment of Starlings“ als weiterentwickelter Flashmob .....	62
4.2.2 „Moment of Starlings“ als Schwarmexperiment .....	65
4.2.3 Das Experiment als Ausdruck des Theatralen bei “Moment of Starlings” ....	69

5 Vergleich der Performances „Moment of Starlings“ und „Radioballett“ .....	73
5.1 Gemeinsamkeiten von „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“ .....	73
5.1.1 Choreographie mit hoher Anzahl von Teilnehmenden.....	73
5.1.2 Verortung der Performances im öffentlichen Raum.....	76
5.1.3 Die ungeprobte Performance mit nicht-professionellen Akteuren.....	78
5.1.4 Regieanweisung durch elektronisches Medium.....	79
5.2 Vergleich der Performances „Moment of Starlings“ und „Radioballett“ in Bezug auf Flashmobs, Schwärme und Theater .....	81
5.2.1 Affinität zur Flashmob-Tradition.....	81
5.2.2 Unterschiedliche (Auf-) Fassungen von Schwarm–Choreographie.....	82
5.2.3 Das „Radioballett“ und „Moment of Starlings“ in Bezug auf Theater und Per- formance Art.....	85
Fazit.....	87
Literaturverzeichnis.....	89
Anhang.....	95
a) Interview mit Patrick Plischke und Atze Heiss („Der grüne Frosch und der Mann mit dem Ghettoblaster“) am 12.9.2010 in München.....	95
b) Interview mit Anja Junghans („Die Urbanauten“) am 6.7.2011 in München.....	100
c) Interview mit Torsten Michaelsen und Michael Hueners („Ligna“) am 23.7.2011 in Gel- senkirchen.....	102

## Einleitung

In der zeitgenössischen Performance-Praxis sind zunehmend Choreographieformen verbreitet, bei denen eine große Anzahl von Teilnehmern im öffentlichen Raum synchrone Aktionen aufführen. Immer häufiger finden sich im Rahmen von Theaterfestivals<sup>1</sup> oder auf den Spielplänen von Tanzinstituten<sup>2</sup> Performances wie diese: Hunderte von Leuten bleiben plötzlich an einem öffentlichen oder halböffentlichen Ort stehen und beginnen, nach einem Augenblick des Verharrens, gleichzeitig bestimmte Bewegungen zu vollführen: Sie strecken ihre Hände aus, drehen diese wieder senkrecht, setzen sich auf den Boden, um gleich darauf wieder gemeinsam aufzustehen. Sie tanzen auf der Stelle wie in einem Club und schwenken rote Tücher.<sup>3</sup> Oder anders: Sie holen alle wie auf ein Kommando Seifenblasenspender aus ihrer Tasche und verwandeln daraufhin den Innenhof einer Einkaufspassage in ein Seifenblasenmeer, um diesen anschließend sofort wieder zu verlassen.<sup>4</sup>

Lautlose Performances dieser Art wecken Assoziationen zu Veranstaltungen, die eigentlich in einem gänzlich anderen Zusammenhang bekannt geworden sind: Flashmobs<sup>5</sup> – ein Trend aus den USA, der seit seiner Entstehung 2003 vor allem mittels Videopodcastforen beachtliche Aufmerksamkeit erfahren hat.<sup>6</sup> Angesichts der frappierenden Ähnlichkeit hinsichtlich Ästhetik und Organisationsweise stellt sich die Frage, inwieweit jene Theaterperformances und Flashmobs in Zusammenhang zu bringen sind. Ja mehr noch – ob vielleicht gar die Kunstwelt durch die Flashmobs zu einer neuen Form der kollektiven Performance inspiriert wurde. Schließlich drehen sich aktuelle Auseinandersetzungen immer wieder um die Forderung nach Theater als kollektiver Kunstform<sup>7</sup>, der durch das mobile und für jedermann zugängliche Internet zu neuen Möglichkeiten verholpen werden könnte.

---

<sup>1</sup> Spielartfestival 2009 München

<sup>2</sup> Tanzquartier Wien 2004

<sup>3</sup> Vgl. Kai van Eikels: „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: *Ligna, Radioballett*“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 101-124, S. 101

<sup>4</sup> Vgl. Sabine Leucht, „Geheimer Treffpunkt Isartor. Multisubjektive Porträts - das München Special bei Spielart hat diesmal drei Gesichter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.11.2009

<sup>5</sup> Ein Flashmob ist ein spontanes, kurzes Treffen von Unbekannten an einem öffentlichen Ort, das über Email oder Social Media organisiert wird. Nach einer, meist skurrilen Aktion, zerstreuen sich die Menschen wieder. Mehr dazu siehe Kapitel 1.2

<sup>6</sup> Vgl. Tabelle in Kapitel 1.4.1

<sup>7</sup> Vgl. Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters, Chorkörper – Probengemeinschaften - theatrale Kreativität*, Bielefeld: transcript 2009, S. 184

Schon nach kurzer Zeit der Recherche wurde in diesem Zusammenhang ein Begriff omnipräsent, der schließlich gänzlich zum Angelpunkt meiner Fragestellung geworden ist: der Schwarm und dessen Überführung in/als Choreographie.<sup>8</sup>

Das Phänomen „Schwarm“ wurde in den Kulturwissenschaften für performatives Handeln von „Vielen“ in politischen und künstlerischen Zusammenhängen diskutiert und bietet damit einen Ausgangspunkt für Forschungsfragen hinsichtlich beschriebener kollektiver Ausdrucksformen. Jene Theorien setzen sich unter anderem kritisch mit der gesellschafts-utopischen Idee der „Schwarm-Intelligenz“ auseinander – einer Annahme des Sozialwissenschaftlers Howard Rheingold, nach der die Mehrheit schlauer agiert als jedes ihrer Mitglieder.<sup>9</sup> Angesichts der Emphase um netzorientierte Medientechnik und spontan sich bildende Agencies stellt sich die Frage, ob die eben beschriebenen Performances eine Reaktion auf diese Entwicklungen sind – und wenn nicht, in welchem Zusammenhang sie sonst stehen. Radikal wird dieser Gedanke von dem Medienphilosophen Derrick de Kerckhoven formuliert. Er, der in dem Netz ein neues kollektives Imaginäres vermutet, sieht die „Aufgabe der Kunst, das heißt der ästhetischen Praxis“ darin, diesem eine „neue[n] Identität, einen gemeinsamen Körper, ein gemeinsames Dekor und eine kollektive Innerlichkeit zu geben“<sup>10</sup>. Aus dieser Annahme Kerckhovens resultieren meine zentralen Fragestellungen: Inwieweit überschneiden sich das Modell des Schwarms und die aktuellen Entwicklungen in der Kunstform Theater? Gibt es eine neue Form der Schwarm-Performance, möglich gemacht durch die neuen Medien? Handelt es sich hier um neue Zugangsweisen kollektiver Performance im öffentlichen Raum, die womöglich erst am Anfang stehen? Oder schließen sich die Phänomene Theater und Schwarm gar aus?

Diese Assoziationen und Fragen möchte ich ganz konkret auf zwei ausgewählte Performances anwenden: „Moment of Starlings“, eine performative Installation der „Urbanauten“, welche im Rahmen des Spielart Festivals in München 2009 realisiert wurde und „Das Radioballett“ von „Ligna“, das unter anderem bei dem Theaterfestival der Bundeskulturstiftung 2003 in Leipzig aufgeführt wurde.

---

<sup>8</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter: „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 65-92

<sup>9</sup> Vgl. Howard Rheingold, *Smart Mobs. The next social revolution*, Cambridge: Perseus 2002

<sup>10</sup> Derrick de Kerckhoven, „Die Wiederkehr der Sinne in der „Netzwerk-Kunst“, in: *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Über Multimedia, Kindheit und Bildung. Über reale und virtuelle Interaktion und Welten*, Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Essen: Klartext 1996, S. 71-80, S. 72

Die Auswahl gerade dieser beiden Praxisbeispiele hat verschiedene Gründe. Im Gegensatz zu anderen ähnlichen theatralen Performances, wie beispielsweise der Intervention „Yes and No“ von Michikazu Matsune<sup>11</sup>, dem Theaterstück „Coriolan“ von Claudia Bosse<sup>12</sup> oder „Urban Delights“ von der Tänzerin und Choreographin Be van Vark<sup>13</sup>, sind bei „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“ nicht nur im Bezug auf ein äußerliches Bild ähnliche Grundlagen geschaffen. Auch wird, im Gegensatz zu den anderen hier genannten Stücken, die Regieanweisung an die Teilnehmer durch ein elektronisches Medium weitergegeben, wodurch auch im Hinblick auf die Organisationsform ein direkter Vergleich mit Flashmobs und anderen Formen von „sozialen Schwärmen“ möglich wird. Damit bieten beide Performances eine fruchtbare Grundlage für die Frage, inwieweit eine Verbindung dieser Performances zu Flashmobs besteht und in welcher Weise das Prinzip des Schwarms in der Performance realisiert wird. Außerdem interessiert mich, in welchem Zusammenhang diese Aktionen zu Theater und Theatralität stehen.

Anhand beider Performances will ich im Sinne der Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter danach fragen, ob oder inwiefern Schwärme überhaupt artifiziell hervorgebracht - als Kunst - produziert werden können?<sup>14</sup> Und wenn ja, „in welcher Weise diese emergenten komplexen Bewegungs-Gebilde Modell für choreographische Arbeiten werden [können]“<sup>15</sup>. Dies mündet in die zentrale Überlegung die eingangs formuliert wurde. Nämlich: „Kann Schwarm und Schwärmen ein performatives Modell darstellen für das Verhältnis von Einzelnen und Gruppe?“<sup>16</sup> Das Ziel meiner Arbeit ist, ausgehend von der konkreten Aktionsform Flashmob, herauszufinden, ob Schwarmmodelle sich für das Theater in Verbindung mit neuen Medien eignen - sie also eine Idee oder einen Ausgangspunkt für zukünftige kollektive Theaterformen liefern können.

---

<sup>11</sup> Uraufgeführt 2010 im Tanzquartier Wien

Bei der Performance „Yes or No“ handelte es sich um eine inszenierte Demonstration, bei der Leute teils gemeinsam, teils verstreut durch die Straßen von Wien zogen. Jeder demonstrierte mit einem eigens angefertigten Schild für eine jeweils andere Sache.

<sup>12</sup> Uraufgeführt 2006 in Wien im Rahmen der Reihe „Tragödienproduzenten“

Bei Coriolan wurde eine Massenstanzchoreographie mit Bürgern Wiens auf dem Maria-Theresia-Platz aufgeführt.

<sup>13</sup> Uraufgeführt 2009 in Berlin

Be van Vark erforscht in dem Stück „Urban Delights“ mit dem Tanztheater Global mittels Massenchoreographien den öffentlichen Raum und hält dies auf Videos fest.

<sup>14</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/ als Choreographie“, S. 81

<sup>15</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/ als Choreographie“, S. 81

<sup>16</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/ als Choreographie“, S. 81

Im Folgenden möchte ich zunächst einen groben Überblick über die Mittel und Argumentationswerkzeuge geben, die ich für meine Arbeit herangezogen habe. Neben meinen Beobachtungen der Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum, waren es vor allem vereinzelte Aufsätze von Theaterwissenschaftlern, die mich zu meiner These veranlasst haben. Als Protagonisten sind hier besonders Gabriele Brandstetter und Kai van Eikels zu nennen, die beide auch Herausgeber der Aufsatzsammlung „Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse“ sind, die meine Arbeit maßgeblich beeinflusst hat. Während Gabriele Brandstetter vor allem in einem Kontext der Tanzwissenschaft zu Bewegung, Performativität und ästhetischer Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste forscht, beschäftigt sich Kai van Eikels in seiner in Kürze erscheinenden Habilitation mit dem Titel „Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“ besonders mit dem Modell des Schwarms und neuen Kollektivformen in der Kunst. Beide Wissenschaftler liefern wichtige Eck- und Anhaltspunkte, die mir im Laufe meiner Untersuchungen immer wieder behilflich sein werden. Neben weiterer Literatur aus der Theaterwissenschaft ziehe ich Primär- und Sekundärliteratur zu den Themen Flashmobs, Smart Mobs, Kollektiv, Masse und Schwarm heran. Für die Untersuchung der Praxisbeispiele dienen mir als Forschungsgrundlage verschiedene einzelne Rezensionen (bei Ligna), Zeitungsartikel, Kritiken und die Webseiten der Künstler. Eine zentrale Grundlage bilden außerdem die sich im Anhang befindenden Interviews, die ich mit Anja Junghans (einem Mitglied der Urbanauten), den Künstlern der Gruppe Ligna und Organisatoren von Flashmobs geführt habe.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier große Teile, die ich im folgenden Abschnitt kurz skizziere.

Das erste Kapitel ist dem Phänomen „Flashmob“ gewidmet. Zunächst möchte ich den Begriff „Flashmob“ definieren und diesen in Verbindung zu seinem historischen Kontext erläutern. Danach stelle ich Flashmobs als aktuelle Tendenz von popkulturellen Kulturformen und Marketingstrategien vor. Später beleuchte ich aber auch seine Affinität zu politischen Protestformen wie dem Smart Mob, sowie zu performativen Kunstformen wie den Happenings. Das erste Kapitel verfolgt damit das Ziel, den Flashmob in seinen Ausprägungen möglichst umfassend darzustellen und speziell auf seine Ambivalenz und sein Spannungsverhältnis aufmerksam zu machen, das für spätere Teile der Arbeit wichtig werden wird.

In einem zweiten Schritt wende ich mich dem Strukturmodell „Schwarm“ zu. Dazu befrage ich dieses als Analysemittel kulturwissenschaftlicher Betrachtung und diskutiere es im Hinblick auf sein Potenzial und seine Schwierigkeiten. Weiter wird auch dem tanzenden Aspekt des Schwarms und der Verbindung zu Theater Raum gegeben.

Das dritte Kapitel soll schließlich den Diskurs um Theater als kollektive Kunstform ins Zentrum stellen, wobei hier der Schwerpunkt insbesondere auf den Veränderungen liegt, die sich durch die neuen Medien ergeben haben.

Im vierten Kapitel wende ich mich schließlich den Praxisbeispielen zu. Die Performances „Moment of Starlings“ und das „Radioballett“ werden zunächst einzeln vorgestellt und auf ihre Verbindung zu Flashmobs, ihre kollektive Ausdrucksform, sowie ihre Haltung zu Theater untersucht und diskutiert.

Der fünfte und letzte Teil widmet sich schließlich dem Vergleich beider Performances und deren Auswertung im Bezug auf meine anfänglich formulierten Fragestellungen unter Zuhilfenahme der in den ersten Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse. Dazu werden zuerst die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zusammengefasst und besprochen, um daraus resultierend zu einer Bewertung meiner Thesen zu gelangen.



# 1 Flashmobs

## 1.1 Forschungsstand

Als ich anfing, mich mit dem Thema „Flashmob“ zu befassen, fanden sich dazu bereits viele Einträge im Internet, es lagen jedoch keine wissenschaftlichen Publikationen vor. Innerhalb der letzten Jahre hat das wissenschaftliche Interesse an dem Phänomen „Flashmob“ jedoch besonders in den Kulturwissenschaften zugenommen. So gibt es neben der Dissertation von Katrin Bauer mit dem Titel „Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene“<sup>17</sup>, in der Flashmobs empirisch untersucht werden, auch zwei Diplomarbeiten, die im Jahr 2010 zu dem Thema erschienen sind. Diese verfolgen einen medienwissenschaftlichen Ansatz und ziehen nicht nur das Live-Ereignis, sondern auch die Vor- und Nachbereitung eines Flashmobs in Betracht. Während sich Anja Junghans in ihrer Arbeit mit dem Titel „Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz“<sup>18</sup> mit dem Verhältnis von Aufführung und Medialisierung auseinandersetzt, bestimmt Julia Jochem in ihrer Arbeit „Performance 2.0 - Zur Mediengeschichte des Flashmobs“<sup>19</sup> den Flashmob als eine prozessorientierte Performance. In der kürzlich erschienene Aufsatzsammlung „Urbane Events“<sup>20</sup> werden Flashmobs als städtische Events, die Teil der urbanen Kultur geworden sind, beschrieben. Ich werde mich in meinen Ausführungen außerdem auch maßgeblich auf einen Text von Bill Wasik, den „Erfinder“ der Flashmobs, beziehen.

Anhand der unterschiedlichen Analyseansätze zeichnet sich auch eine Veränderung in der Wahrnehmung von Flashmobs in der deutschsprachigen Öffentlichkeit innerhalb der letzten zwei Jahre ab. Wussten von Flashmobs 2009 noch relativ wenige „Eingeweihte“, entwickelte sich die Bewegung später weiter, um schließlich zu einem fast schon etablierten Teil städtischer Kultur zu werden.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene. Geocaching, Crossgolf, Parkour und Flashmobs in der entgrenzten Gesellschaft*, Internationale Hochschulschriften, Münster: Waxmann 2010

<sup>18</sup> Vgl. Anja Junghans, „Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz“, Masterarbeit im Fach angewandte Kultur- und Medienwissenschaft der Fachhochschule Merseburg, Merseburg: 2010

<sup>19</sup> Vgl. Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, Diplomarbeit im Studiengang Medien-Planung-Entwicklung und -Beratung der Universität Siegen, Siegen: 2010

<sup>20</sup> Vgl. *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011

<sup>21</sup> Vgl. Winfried Gebhardt, Christina Waldeyer, „Das Bürgertum schlägt zurück. Le Diner en Blanc als bürgerlicher Flashmob“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 227-245

Bevor ich mich aber vertieft mit Ausrichtung und Positionierung von Flashmobs beschäftige, will ich zunächst versuchen, mit Hilfe der hier angeführten Literatur das Phänomen zu definieren und in seinem historischen Kontext zu beleuchten.

## 1.2 Definition

Flash mobs are gatherings of people somewhere in physical space that last for 10 minutes or less and they are brought together on the fly via text message or email and then everyone disperses and leaves no trace.<sup>22</sup>

So lautet die Definition von Bill Wasik, einem amerikanischen Journalisten und Herausgeber des Harper's Magazine. Er war 2003 der Initiator des ersten, später als Flashmob bezeichneten, Ereignisses und spielt damit eine entscheidende Rolle in der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen.

Der Begriff "Flashmob"<sup>23</sup> setzt sich aus den englischen Worten "flash" (= Blitz) und "mob" (= (Menschen)-Menge) zusammen und meint damit soviel wie "blitzartige Menschenmenge". Bill Wasiks Bericht zufolge, wurde der Name "Flash Mob" erstmals von einem Blogger namens Sean Savage gebraucht, der diesen in Anlehnung an die Science Fiktion Kurzgeschichte "Flash crowd" in dem Blog Cheesebikini.com gebrauchte.<sup>24</sup>

Bevor aber weiter auf die Entstehung von Flashmobs eingegangen wird, soll der Fokus zunächst noch detaillierter auf den Eigenschaften von Flashmobs liegen. Die Ethnologin Katrin Bauer hat dazu einige Aspekte gesammelt, die für die Entwicklung von Flashmobs in Deutschland als kennzeichnend anzusehen sind. Auch in ihrer Publikation werden Flashmobs an erster Stelle als eine "scheinbar spontan entstehende Menschenversammlung in der Öffentlichkeit"<sup>25</sup> beschrieben.

---

<sup>22</sup> Bill Wasik, „Bill Wasik Introduces Flash Mobs“, Interview am 2.7.2009 mit Bill Wasik, Zugriff am 5.11.2011 unter: <http://bigthink.com/ideas/15375>

<sup>23</sup> Es gibt keine festgelegte Schreibweise, jedoch ist zu beobachten, dass auf englischsprachigen Webseiten meist von „Flash mobs“ die Rede ist, sich im deutschen Sprachgebrauch aber die Schreibweise „Flashmob“ durchgesetzt hat. Ich verwende in meiner Arbeit die deutsche Schreibweise „Flashmob“.

<sup>24</sup> Vgl. Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, in: *Submersion Journalism*, New York: The new Press 2004, S. 255-282, S. 261

<sup>25</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 82

Sie verweist auf die Kommunikation der Teilnehmer über Internet oder andere elektronische Medien und beschreibt, wie per "Schneeballsystem"<sup>26</sup> innerhalb kürzester Zeit eine große Anzahl von Leuten erreicht wird, um dann "gleichzeitig [und] synchron [...] inhaltslose und auf den ersten Blick sinnfreie Kurz-Happenings"<sup>27</sup> zu veranstalten. "Inhalt des Mobs ist eine spektakuläre, auffällige und skurrile Aktion"<sup>28</sup>, so Katrin Bauer. Auch zu Zeitlichkeit und Regelmäßigkeit während eines Flashmobs macht Katrin Bauer Angaben. Der Flashmob "bildet sich scheinbar zufällig und blitzartig" und "endet genauso schnell und unvermittelt"<sup>29</sup>. Die soeben angeführten Eigenschaften kennzeichnen Flashmobs und sind in abgewandelter Form auch in bisherigen Definitionen, seien es auf Internetforen, in Zeitungsartikeln oder in Studienarbeiten nachzulesen.

Einige sinnvolle Ergänzungen für eine weitergreifende Definition liefert Julia Jochem in ihrer Diplomarbeit. Sie betont die Offenheit des Phänomens gegenüber "technologischen Neuerungen"<sup>30</sup>, "denn wer heute noch eine Email geschickt hat, um Menschen zum Mitmachen zu bewegen, wird morgen vielleicht schon über das *iphone touch pad* kommunizieren."<sup>31</sup> Bei der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Flashmob wird vor allem auch ein Aspekt deutlich, der diesen in die Nähe von Theater rückt: das Publikum. "Denn ein Flashmob ergibt nur dann Sinn, wenn er von anderen wahrgenommen wird"<sup>32</sup>, so Julia Jochem. So wird anhand der Wahl der Orte und der Durchführung der Aktion immer wieder deutlich, worum es den Teilnehmern des Flashmobs besonders geht: das Gesehen werden, das Auffallen und vielleicht auch die Provokation einer Reaktion.

Damit in Verbindung steht auch eine weitere These von Julia Jochem und Anja Junghans: die mediale Weiterverwertung von Flashmobs. Jochem spricht sich beispielsweise klar dafür aus, dass zum Wesen eines Flashmobs "die Dokumentation der Aktion in Form von Bildern und Videos"<sup>33</sup> gehört. Diese werden im Anschluss an die Aktion der Öffentlichkeit im Internet zugänglich gemacht: "Nur mithilfe dieser medialen Aufzeichnung werden Flashmobs auch für jene sichtbar, die im Moment der Aktion nicht vor Ort sind"<sup>34</sup>, so Jochem.

---

<sup>26</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 82

<sup>27</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 82

<sup>28</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 82

<sup>29</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 82

<sup>30</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 10

<sup>31</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 10

<sup>32</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 10

<sup>33</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 10

<sup>34</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 11

Außerdem wird das Ereignis auf diese Weise dokumentiert und für die Nachwelt haltbar gemacht. Dies ist ein Aspekt, der in der Auseinandersetzung mit Flashmobs bisher vernachlässigt wurde, diese aber tatsächlich begleitet und daher auch eine Erwähnung in der Definition finden sollte.

### 1.3 Entstehung und Kontextualisierung des Flashmobs

Sowohl Julia Jochem als auch Anja Junghans beginnen ihre Erläuterungen zu dem Begriff "Flashmob" mit dem Hinweis, es sei ihnen schwergefallen, handfeste Kriterien zu bestimmen. Warum eigentlich? Schließlich wurde doch eine beachtliche Bandbreite an gemeinsamen Eigenschaften zusammengetragen. Die Verunsicherung seitens der Wissenschaft ist dennoch begründet und steht meiner Meinung nach in Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Flashmobs.

Das erste, später als "Flashmob" bezeichnete Ereignis, fand am 3. Juni 2003 unter der Regie des amerikanischen Journalisten Bill Wasik statt. Dieser schrieb eine Rund-Email an seine Empfängerliste, in der er dazu aufrief, sich in einem New Yorker Kaufhaus vor einem Teppich zu versammeln. Die annähernd hundert Mitwirkenden erklärten daraufhin den Verkäufern, dass sie einen Liebesteppich suchten und Kaufentscheidungen grundsätzlich gemeinsam treffen würden. Anschließend begaben sich die Mitwirkenden in eine Hotellobby, in der sie exakt 15 Sekunden applaudierten, um dann weiter in ein Schuhgeschäft zu strömen. Dort gab sich die Gruppe als Bustouristen aus, um sich daraufhin in alle Richtungen aufzulösen.

Der Kerngedanke in dem von Wasik als Kunstaktion angelegten "Mob Project"<sup>35</sup>, war es, den "hipster", den hippen, jungen städtischen Bürger auf der Suche nach dem neusten Trend, zu parodieren. Seine Motivation beschreibt er folgendermaßen: "To create an art project consisting of pure scene – meaning the scene would be the entire point of the work, and indeed would itself constitute the work."<sup>36</sup> Inhalt dieses "Art Happenings" sollte demnach das angesagte New Yorker Szenepublikum<sup>37</sup> sein, das sich in einem absurden

---

<sup>35</sup> So lautet der ursprüngliche Name des ersten Flashmobs, Siehe : Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, in: *Submersion Journalism*, New York: The new Press 2004, S. 255-282, S. 261

<sup>36</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 261

<sup>37</sup> Bill Wasik beschreibt dieses folgendermaßen: „grad students, publishing functionaries, cultured technologists, comedy writers, aspiring poets, musicians, actors, novelists, their ages ranging from the early twen-

Umfeld selbst inszeniert. Diese Selbstinszenierung traf aber nicht nur bei zahlreichen lokalen Radiostationen, Zeitungen und Blogs auf großes Interesse<sup>38</sup>, sondern auch bei dem Szenepublikum selbst. Der Gegenstand der Parodie – die Hippster-Szene – fand an dem Projekt so großen Gefallen, dass beschlossen wurde, das Mob Project zu wiederholen. Auch in anderen Städten las ein junges Szenepublikum von dem mittlerweile als Flashmob bezeichneten Ereignis und ahmte es nach. Dies bestätigt sich an Aussagen wie der von Patrick Plischke<sup>39</sup>, einem der zahlreichen Initiatoren von Flashmobs nach Bill Wasik. In einem Gespräch über Flashmobs meint er:

Jede Generation hatte bis jetzt etwas Besonderes. Die Weltkriege, 1968 ....und seit 20 Jahren gibt es irgendwie so nichts. Leute suchen Dinge, die etwas Besonderes sein sollen. Flashmobs passen wie die Faust aufs Auge in unsere Zeit: Social Networking, Internet, Vernetzung etc. Man nutzt eben diese ganzen technischen Errungenschaften dazu, um so etwas wie einen Flashmob auf die Beine zu stellen.<sup>40</sup>

Was sich aus den Beschreibungen von Wasik, wie auch von Plischke ablesen lässt, ist der Hunger einer Generation danach "Teil etwas Besonderen zu sein", auszubrechen aus dem Alltag – und dies in möglichst angenehmem Ambiente, in Gesellschaft von anderen jungen Leuten. Ohne dies vorher ahnen zu können, traf Bill Wasik mit dem Mob Project also den Ton der Zeit. Bald berichteten nicht nur regionale, sondern auch viele überregionale Zeitungen, Zeitschriften und Radiostationen von "Bill" und seinen "Flash mobs", er gab stetig neue Interviews und innerhalb kürzester Zeit fanden in vielen anderen Städten weltweit Flashmobs statt: Toronto, Zürich, Wien, Berlin und Rom sind nur einige Beispiele.<sup>41</sup>

Das "Mob Project", von Bill Wasik, von diesem als "empty meditation on emptiness"<sup>42</sup> geplant, zieht auch noch in einer anderen Hinsicht eine weitgreifende Entwicklung nach sich. Schon kurz nach den ersten Mob Projekten werden Firmen auf den Flashmob-Trend aufmerksam und nutzen die Idee höchst erfolgreich für Marketingzwecke, was schließlich die weltweite Verbreitung des Phänomens bewirkt.

---

ties to the middle thirties", in: Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 260

<sup>38</sup> Vgl. Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 261

<sup>39</sup> Patrick Plischke organisiert seit 2008 in München Flashmobs

<sup>40</sup> Patrick Plischke im Interview mit Simone Lindner am 12.9.2010 in München, siehe Anhang a)

<sup>41</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 264

<sup>42</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 282

## 1.4 Der Flashmob zwischen Populärer Kultur, Kommerz und Protest

Wie ich in folgendem Kapitel zeigen werde, fand das Konzept „Flashmob“ besonders in der Populären Kultur, in der Werbung und in politisch motivierten Versammlungen Verwendung.

### 1.4.1 Der Flashmob als Ausdruck Populärer Kultur

„Hauptsache Leute sind da und es ist Bewegung drin.“<sup>43</sup>

So lautet eine Aussage von Patrick Plischke zum Thema Flashmob. Patrick Plischke organisiert Flashmobs in München und ist damit aktiver Teil einer globalen Flashmobszene, die in den letzten Jahren mediale Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. „Flashmobs gelten als neuer Trend“<sup>44</sup>, stellt Julia Jochem in ihrer Diplomarbeit fest. „Was als einmalige Aktion geplant war, hat sich zum Selbstläufer entwickelt.“<sup>45</sup> Tatsächlich führten die Flashmobs in den USA zur Nachahmung auf globaler Ebene, bis schließlich auch in jeder deutschen Stadt Flashmobs inszeniert wurden. Diese Tatsache wurde auch in den Printmedien ironisch schmunzelnd kommentiert:

Mittlerweile werden Fälle von Flashmobismus in zahllosen Ländern registriert. Mal sind es 20, mal 30 oder 300 Menschen, die sich öffentlich danebenbenehmen und den Eindruck erwecken, als litten sie alle an derselben Neurose. In São Paulo zog eine Gruppe von Menschen kürzlich die Schuhe aus, um mit ihnen auf den Asphalt einzudreschen. Selbst in Bagdad sollen sich über hundert Spaßvögel getroffen haben, um sich eine Minute lang gymnastisch zu verrenken – aber das könnte nur eine der vielen Anekdoten sein, die im Internet verbreitet werden. Dafür, dass in Stuttgart an einem heißen Sommertag etliche Menschen mit Schal und Pudelmütze über den Schlossplatz flanierten, gibt es Zeugen. „Ein Trend aus den USA“ sei im Schwäbischen angekommen, jubelte die regionale Presse. Zu Recht.<sup>46</sup>

Doch was veranlasst Menschen zu solchen Aktionen? Patrick Plischke erklärt: „In dem Moment, in dem man nicht mehr alleine der Verrückte ist, ist einem nichts mehr peinlich und man versteht sich mit allen gut.“<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Patrick Plischke in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang a)

<sup>44</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 28

<sup>45</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 28

<sup>46</sup> Ulrike Knöfel, „Die Nonsens Meute“, in: *Der Spiegel*, 1.9.2003, Nr. 36, Zugriff am 11.05.2010 unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28471108.html>

<sup>47</sup> Patrick Plischke in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang a)

Flashmobs machen Spaß und lassen ein positives Gemeinschaftsgefühl entstehen, so die allgemeine Meinung. Dies veranlasst Julia Jochem dazu "Flashmobs [als] Ausdruck unserer Populären Kultur"<sup>48</sup> zu werten.<sup>49</sup> Populäre Kultur zeichnet sich vor allem durch ihre Affinität zu Massenmedien, zelebrierter Öffentlichkeit und Spaß aus.<sup>50</sup>

Eng verknüpft mit dem Begriff der Populären Kultur steht auch der Begriff des Events. Events "werden als einzigartige Erlebnisse geplant und so – jedenfalls in der Regel - auch erlebt"<sup>51</sup>, so Winfried Gebhardt. "Sie sind Ausdruck einer "globalen Kultur" und "vermitteln das Gefühl von exklusiver Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit"<sup>52</sup>. Für eine Kultur, die ihre Veranstaltungen zunehmend als Ereignis inszeniert und konsumiert<sup>53</sup> scheint daher der Flashmob das adäquate Ausdrucksmittel, erfüllt dieser doch die Kriterien eines Events per se. Katrin Bauer sieht Flashmobs als Teil einer "vielfältigen und differenzierten Szenerlandschaft"<sup>54</sup>, die sich Jugendliche bauen, um sich in eigenen subkulturellen Gruppierungen voneinander abzugrenzen. Treffend definiert Kasper Maase Jugendkultur als eine Ausprägung populärer Kultur:

Jugendkultur bezeichnet Verhaltensformen, Präsentationsstile und Richtungen der Populärkultur, mit denen sich Heranwachsende von der "Normalkultur" absetzen und abgrenzen.[...] Während die Experten erklären, was die rätselhafte Bevölkerungsgruppe der Halbwüchsigen eigentlich denkt und fühlt, haben deren Formen und Moden schon wieder eine ganz neue, unerwartete Wendung genommen.<sup>55</sup>

Wie von Kasper Maase beschrieben, ändert sich die Ausprägung von Jugendkultur so rasch, so dass die wissenschaftliche Erschließung eines jugendkulturelles Phänomen meist der Praxis hinterher hinkt. Auch wenn gewisse Internetforen behaupten, die Flashmob-Mode hätte sich erschöpft<sup>56</sup>, lässt sich anhand der im Folgenden aufgeführten Tabelle leicht das Gegenteil beweisen.

<sup>48</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 28, mehr dazu: S. 28-40

<sup>49</sup> Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 28-40

<sup>50</sup> Mehr dazu in: Hans-Otto Hügel, „Einführung“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto Hügel (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2003, S. 6-31

<sup>51</sup> Winfried Gebhardt, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Opladen: Leske&Budrich 2000, S. 17-32, S. 19

<sup>52</sup> Winfried Gebhardt, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, S. 19

<sup>53</sup> Vgl. Rainer Winter „Erlebniskultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto Hügel (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2003, S. 32-35, S. 32

<sup>54</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 73

<sup>55</sup> Kasper Maase, „Jugendkultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto Hügel (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2003, S. 40-45, S. 40

<sup>56</sup> Vgl. zum Beispiel <http://www.ambuzzador.com/2010/07/21/das-ende-des-flashmob> (Zugriff am 6.1.2012)

Jahr	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Anzahl der Videos auf Youtube zum Thema "Flashmob"	107	223	301	1.130	2.580	6.390	48.400	130.000	177.000

Untersucht man, wie viele Einträge in dem jeweiligen Jahr zum Thema "Flashmob" auf der Internetplattform Youtube stehen, wird deutlich, dass sich die Zahl der Videos zum Thema "Flashmobs", die seit 2003 im Internet kursieren, exponentiell vervielfältigt, weshalb von einer Zunahme der tatsächlich stattgefundenen Aktionen auszugehen ist.

### **1.4.2 Der Flashmob in der Werbung**

"Die 10 besten Flashmobs oder wie kann ich einen Flashmob als Marketinginstrument nutzen"<sup>57</sup>

Dies ist nur einer von vielen Blogbeiträgen, der sich mit dem kommerziellen Potenzial von Flashmobs befasst. Das Interesse der Werbebranche ist nicht verwunderlich, beachtet man die Millionen Aufrufe bei Youtube, die Berichte in den Medien sowie die Beiträge in Onlinemagazinen, die Flashmobs immer wieder begleitet haben. So bestätigt dies auch eine andere Bloggerin:

Flashmobs wirken wie Überraschungsparties und garantieren auf jeden Fall eines: Aufmerksamkeit. Also warum sollte man diesen Aufmerksamkeitsgarant nicht auch für Werbe- und Marketingzwecke nutzen?<sup>58</sup>

Flashmobs werden wie in 1.4.1 festgestellt, von den Teilnehmern vor allem mit ungezwungenem Spaß und der Spontaneität einer jungen Szene in Verbindung gebracht, wodurch sie prädestiniert zu sein scheinen, einer Firma ein jugendliches Image zu verleihen. Diese Entwicklung zeichnete sich schon in einem sehr frühen Stadium ab. Bill Wasik beschreibt, wie bereits kurz nach den ersten "Mob Projekten" Firmen auf das Phänomen Flashmob aufmerksam wurden.

<sup>57</sup> Oliver Hauser, Blogbeitrag, Zugriff am 19.11.2011 unter: <http://www.webmarketingblog.at/2009/04/18/die-10-besten-flashmobs/>

<sup>58</sup> Beitrag von Carina Waldhoff, „Flashmob, oder was? Marketing mal anders“, am 20.11.2008, Zugriff am 19.11.2011 unter: [http://www.moderne-unternehmenskommunikation.de/engagement\\_campaigning/campaigning/flashmob-oder-was-marketing-mal-anders/](http://www.moderne-unternehmenskommunikation.de/engagement_campaigning/campaigning/flashmob-oder-was-marketing-mal-anders/)



So veranstaltete Ford Motors gemeinsam mit Sony noch im Sommer 2003 die "Fusion Flash Concerts", die in einem Online Magazin wie folgt angepriesen wurden:

Several of America's most talented and intriguing rock and hip hop music artists will perform in a series of free, up-close-and-personal "flash concerts" for fans across America this summer - but there is only one catch, they are keeping the details secret. Ford Motor Company in collaboration with Sony Pictures Digital has created Fusion Flash Concerts, a series of ten free unannounced-until-the-last-minute concerts [...]. All 10 acts are announced to "Insiders" at the last minute and you can be an insider if you visit the Fusion Flash Concerts website and register all your details.<sup>59</sup>

Wie hier deutlich wird, passt die Firma Ford die Idee des Flashmobs an die Bedürfnisse an. Sie lässt sich gewissermaßen von diesem Trend inspirieren. Bill Wasik meint dazu: "Ford was itself *appropriating* the trend, and was doing so in order to make a product seem cool."<sup>60</sup> Während Ford hier die Idee des spontanen Verabredens im Internet okkupiert, lässt sich beispielsweise die Mobilfunkfirma T-Mobile von der Ästhetik und dem Bild des Flashmobs inspirieren. Der T-Mobile Dance, bei dem Hunderte von Teilnehmern scheinbar unvermittelt im Londoner Bahnhof Liverpool Street zu tanzen beginnen, erregte große Aufmerksamkeit. Mittlerweile verzeichnet das auf Youtube hochgeladene Video über 10 Millionen Aufrufe<sup>61</sup> und fand zahlreiche Nachahmer. Weitere Beispiele für das Nutzen des Flashmobs als Werbemittel sind auch Aktionen des Uhrenherstellers Swatch<sup>62</sup> und der Softwarefirma Microsoft.<sup>63</sup>

Aber nicht nur Firmen nutzen die Möglichkeiten des Flashmobs für Marketingzwecke – auch Städte werben mit dem Flashmob als Teil ihres "kulturellen Kapitals"<sup>64</sup>. So beschreibt Angelica Schieder in ihrem Aufsatz "Flashmob als städtische Kultur?", wie Städte mehr denn je mit Events werben und dabei Flashmobs zum willkommenen Teil der Imagepolitik werden.<sup>65</sup> Die Beobachtungen von Winfried Gebhardt und Christina Waldeyer in dem Text "Das Bürgertum schlägt zurück" bestätigen und widerlegen diese Annahme zugleich: Anhand des Le Diner en Blanc<sup>66</sup> zeigen sie, wie ein Flashmob eine gelungene Synthese sein

<sup>59</sup> Mike Hanlon, „Commercial Flash Mobbing“, 14.6.2005, Zugriff am 19.11.2011 unter: <http://www.gizmag.com/go/4281>

<sup>60</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 269

<sup>61</sup> Vgl. „The T-Mobile Welcome Back“ unter: [www.youtube.com/watch?v=NB3NPNM4xgo](http://www.youtube.com/watch?v=NB3NPNM4xgo) (Zugriff am 20.11.2011)

<sup>62</sup> Vgl. <http://derstandard.at/2217614> (Zugriff am 19.11.2011)

<sup>63</sup> Vgl. <http://winfuture.de/news.56197.html> (Zugriff am 19.11.2011)

<sup>64</sup> Angelica Schieder, „Flashmob als städtische Kultur?“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 213-227, S. 217

<sup>65</sup> Angelica Schieder, „Flashmob als städtische Kultur?“, S. 215

<sup>66</sup> „Le Diner en Blanc“ nennt man eine Veranstaltung, bei der sich Menschen, meist in Großstädten, per

kann: zwischen einerseits bürgerlichen Tugenden, wie Anstand, Sitte, Stil und Geschmack und andererseits Abenteuerlust, Erlebnisdrang und expressiver Selbstentfaltung.<sup>67</sup>

Dass Flashmobs auch von kulturellen Institutionen für Werbezwecke eingesetzt werden, zeigte sich zuletzt an der Marketingkampagne der Berliner Staatsoper. Im März 2011 erschienen plötzlich Tänzer des Berliner Staatsballetts und leiteten einen Flashmob im Berliner Hauptbahnhof ein.<sup>68</sup> An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr Flashmobs als Marketinginstrument auch in einem Theaterkontext wichtig geworden sind.

### 1.4.3 *Der Smartmob – die politische Variante des Flashmob?*

Zeitgleich mit dem Interesse der Populärkultur und der Werbung an Flashmobs, werden auch Stimmen laut, die sich eine sinnvolle Nutzung des Potentials von Flashmobs für die Zukunft wünschen. So argumentiert ein Blogger des BBC Blogs:

I think the common feeling among these blogger reviews is: where does the idea go from here?... After seeing hundreds of people show up for no good reason, it's obvious that there's some kind of potential for artistic or political expression here.<sup>69</sup>

Flashmobs bewegen die Massen und stellen zugleich eine neue Art der Kommunikation dar. Howard Rheingold, der Autor der vielbeachteten Titel „Virtuell Communitys“ und „Smart Mob. The next social revolution“, bestätigt die eben skizzierte Tendenz. Flashmobs werden von Rheingold als Vorboten für etwas Größeres angesehen – etwas, das sich auch in seiner politischen Tragweite bemerkbar machen wird.

---

SMS oder Email zu einem Diner an einem öffentlichen Platz mit mitgebrachten Stühlen, Tischen und etc. verabreden, um gemeinsam an der neu entstandenen weißen Tafel in weißer, eleganter Kleidung zu speisen. Die Idee des Diner en Blanc kommt ursprünglich aus Paris, verbreitete sich jedoch seit ca. 2008 in der gesamten westlichen Welt, Siehe: Winfried Gebhardt, Christina Waldeyer, „Das Bürgertum schlägt zurück. Le Diner en Blanc als bürgerlicher Flashmob“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 227-245, S. 228

<sup>67</sup> Winfried Gebhardt, Christina Waldeyer, „Das Bürgertum schlägt zurück. Le Diner en Blanc als bürgerlicher Flashmob“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 227-245, S. 242

<sup>68</sup> Auf der Webseite des Staatsballetts heißt es: „Auf diese Weise warben Vladimir Malakhov uns sein Ensemble, sowie Mitarbeiter des Staatsballetts Berlin zusammen mit Ballettschulen und Tanzgruppen Berlins für das neue Tanzstück OZ – The Wonderful Wizard von Giorgio Madia“, Siehe: <http://staatsballettberlin.wordpress.com/2011/03/04/flashmob-am-hauptbahnhof-berlin-flashmob-at-the-main-station-in-berlin/> (Zugriff am 19.12.2011)

<sup>69</sup> BBC Blog, zitiert von Bill Wasik, in: „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 277

Flash Mobs finden immer mehr Zulauf. Zwar sind die bisherigen Flash Mobs eher öffentliche Streiche oder Witzaktionen, doch zugleich Vorboten einer ganz neuen Form von öffentlicher Organisation.<sup>70</sup>

Rheingold beschreibt bereits 1993 in „The Virtual Community“ die Auswirkungen computervermittelnder Kommunikation und fragt nach den neuen Möglichkeiten und Veränderungen für die Gesellschaft, die durch diese entstehen. Angesichts eines Bewusstseinsverlustes sozialer Gemeinschaften, sieht er deren Nutzen in der Neuentwicklung und Um-Interpretation von Gemeinschaftssinn, da sie die Kommunikation „Vieler mit Vielen“ möglich mache und daher für sozialen Nutzen, Maximierung des Wissenskapitals und Gemeinschaftsgefühl stehe.<sup>71</sup> „In virtuellen Gemeinschaften versammelte Menschen tun fast alles, was Menschen im wirklichen Leben auch tun, aber sie sparen ihre Körper aus,“<sup>72</sup> so Rheingold. In seinem, knapp zehn Jahre später erschienenen Buch „Smart Mobs. The next social revolution“, entwickelt er diese Ideen weiter und geht einer Umsetzung der virtuellen Gemeinschaften im realen Leben auf den Grund. Seine zentrale Fragestellung lautet hier: „What can communities of wearable computer users do in their face-to-face encounters?“<sup>73</sup> Anhand von Beispielen führt er an, wie eine gezielte Anwendung der neuen Kommunikationstechnologien konkreten Einfluss auf das politische Weltgeschehen haben kann. Ein Smart Mob hatte 2001 dazu geführt, den unter Korruptionsverdacht stehenden Präsidenten Joseph Estrada zu Fall zu bringen. Demonstranten hatten sich per SMS zu Gruppen formiert und sich zu Tausenden in schwarzer Kleidung auf öffentlichen Plätzen der Hauptstadt Manila getroffen und protestiert.<sup>74</sup>

Der von Howard Rheingold beschriebene Smart Mob unterscheidet sich daher von dem Flashmob in seiner Sinnhaftigkeit und klaren politischen Ausrichtung.

Zwischen Flashmobs und Smart Mobs besteht aber nicht nur eine zeitliche Überschneidung. Auch Bill Wasik bestätigt in einem Interview, von Smart Mobs gewusst und davon beeinflusst gewesen zu sein.

---

<sup>70</sup> Howard Rheingold, „Interview mit Howard Rheingold. Die nächste soziale Revolution?“ von Björn Brücknerhoff, in: *Die Gegenwart. Online Magazin*, Zugriff am 10.1.2011 unter: <http://www.neue-gegenwart.de/ausgabe33/rheingold.htm>

<sup>71</sup> Vgl. Howard Rheingold, *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers*, [Original: *The Virtual Community*, 1993, Massachusetts] Bonn: Addison - Wesley 1994, S. 26

<sup>72</sup> Howard Rheingold, *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers*, S. 14

<sup>73</sup> Howard Rheingold, *Smart Mobs. The next social revolution*, Cambridge: Perseus Books 2002, S. 172

<sup>74</sup> Vgl. Clive Thompson, „The Year in Ideas. Smart Mobs“, in: *New York Times*, 15.12.2002, Zugriff am 21.5.2010 unter: <http://www.nytimes.com/2002/12/15/magazine/the-year-in-ideas-smart-mobs.html>

Before there was anything called flash mobs, there were the protests in the Philippines where the participants used text messaging to coordinate. That preceded flash mobs.<sup>75</sup>

Eine direkte Verbindung beider Phänomene beurteilt Wasik jedoch als problematisch. So ist er stets bemüht, einen Zusammenhang zwischen politischen Aktionen und Flashmobs auszuschließen.

When people ask me “What do you think the political potential of flash mobs to be?” I say, “I don’t really think that there is one.” [...] A flash mob is an interesting metaphor and insofar as it’s being used as a metaphor I have no problem with that.<sup>76</sup>

Anhand dieser Aussagen wird nochmals deutlich, wie unterschiedlich das Phänomen Flashmob wahrgenommen und bewertet wird. Für die Einen steht es in Verbindung mit einem popkulturellen Trend, der von Firmen erkannt und für Werbezwecke benutzt wird. Andere wiederum vermuten in Flashmobs ein neues Organisationsinstrument für politische Versammlungen. Wirft man jedoch einen Blick auf den Ursprung, so darf nicht vergessen werden, dass dieser als Kunstprojekt geplant und auch als solches durchgeführt wurde.

---

<sup>75</sup> Bill Wasik, in: “Interview mit Bill Wasik: Senior editor of *Harper’s* and creator of flash mobs”, Zugriff am 10. 5.2010: <http://motherjones.com/politics/2007/06/interview-bill-wasik-senior-editor-harpers-and-creator-flash-mobs>

<sup>76</sup> Bill Wasik, in: “Interview mit Bill Wasik: Senior editor of *Harper’s* and creator of flash mobs”

## 1.5 Flashmobs als mögliche Form von Performance Art

Auch wenn die Flashmobszene Flashmobs nicht in Zusammenhang mit Kunst bringt,<sup>77</sup> werden bei näherer Betrachtung viele Parallelen zu Performance Art evident. Diese Meinung vertreten auch Katrin Bauer<sup>78</sup> und Julia Jochem<sup>79</sup>. Um die einzelnen Parameter aufzuzeigen, in denen ich wesentliche Übereinstimmungen zwischen Performance Art und Flashmobs feststellen konnte, möchte ich kurz deren Eigenschaften skizzieren. Eine Definition von Thomas Dreher lautet:

Die Begriffe *“Happening”* und *“Performance Art”* bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen. An die Stelle von dialogorientierter Aktion und Bühnenregie des Schauspiels tritt *Alltagshandlungen mit, zwischen oder vor Publikum*. Das Publikum ist je nach *“Happening”* Zuschauer oder Teil einer Aktion. Realisiert werden die Aktionen sowohl *in alltäglicher Umgebung in Außen -oder Innenräumen* als auch in Kunst- und Aufführungskontexten [...].

Der/die Autorin eines Aktionsplans kann seine/ihre Anweisungen selbst realisieren, bei Bedarf weitere Aktrizen und Akteure hinzunehmen oder die Realisation anderen Aktrizen und Akteuren überlassen. *Die Aktrizen und Akteure sind meist keine Schauspielerinnen. Sie werden bei Proben, zu Beginn der Aufführung oder im Verlauf der Aktion in Aktionspläne eingewiesen.* [...] Bei der Festlegung der Aufführungsmodalitäten und der Realisation der Aufführung können Aktrizen und Akteure Freiheiten unterschiedlichen Ausmaßes erhalten.<sup>80</sup>

Thomas Dreher verwendet in seiner Erläuterung die Begriffe *“Performance Art”* und *“Happening”* synonym, was meiner Untersuchung entgegen kommt, da es mir nicht um ein Ausdifferenzieren der unterschiedlichen Formen und Möglichkeiten von Performance Art geht, sondern um die Bezugnahme von Flashmobs mit dem weiten Feld von performativ angelegten Kunstformen. Um in diesem Feld konkreter nachzufragen, ist es jedoch gewinnbringend, *“Happening”* als Begriff für weitere Differenzierungen zu benutzen.

---

<sup>77</sup> Vgl. Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 83 und Interview im Anhang a): Simone Lindner: Seht ihr eine Verbindung zwischen Flashmobs und Performancekunst?  
Atze Heiß: Für mich persönlich hat es nicht soviel mit Kunst zu tun. Es ist für mich Spaß in der Freizeit den man hat; bisschen Aufmerksamkeit erregen und vielleicht auch provozieren. Aber Kunst ist das nicht.

<sup>78</sup> Katrin Bauer, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene*, S. 83

<sup>79</sup> Siehe Julia Jochem, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, S. 13ff.

<sup>80</sup> Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München: Fink 2001, S. 15ff. (meine Hervorhebungen)

Was in jeder Definition von “Happening” eine entscheidende Rolle spielt und im Bezug auf Flashmobs Bedeutung erlangt, ist das Experimentieren mit “Zuschauerpartizipation”<sup>81</sup>, also der Handlung mit, zwischen oder vor dem Publikum. Das Publikum wird zum Akteur oder ist zumindest in die Aufführung unmittelbar involviert. Auch ein Flashmob konstituiert sich aus den Teilnehmern und zieht keine klare Grenze zu den übrigen Passanten, die freiwillig oder unfreiwillig zu Zuschauern werden.

Die Beschreibung von den “Alltagshandlungen”, die in “alltäglicher Umgebung” realisiert werden, trifft ebenfalls auf Flashmobs zu. Surreal werden die Handlungen bei Flashmobs meist erst durch den Umstand, dass viele Personen gleichzeitig diese Handlungen ausführen.

Eine dialogorientierte Arbeitsweise gibt es bei Flashmobs nicht – es kommt auch zu keiner narrativen Komponente. Der Flashmob ist eine reine Aktion – ohne damit eine narrative Struktur zu erfüllen.

Die Performance wird bei Happenings, wie bei Flashmobs von Akteuren realisiert, die keine Schauspieler sind und auch keine darstellerischen Fähigkeiten besitzen müssen – auch hier zeigt sich eine Parallele zu Flashmobs.

Ein weiterer gemeinsamer Aspekt besteht in der Art der Einführung in die Struktur der Aufführung: Es wird mit den Teilnehmern nicht geprobt, sondern vor oder während der Performance entschieden und mitgeteilt, was für Handlungsschritte durchgeführt werden. Happenings zeichnen sich daher im Wesentlichen durch ihre Prozesshaftigkeit<sup>82</sup> aus. Dies geschieht bei einem klassischen Flashmob mit Hilfe des Mediums Internet, kann aber auch eine andere Form von Informationsvermittlung beinhalten.

Wichtige Ergänzungen hinsichtlich des Wesens von Performance Art in Zusammenhang mit Flashmobs, sehe ich außerdem in der von Elisabeth Jappe postulierten Betonung einer “stark raumbezogene[n] Arbeitsweise”<sup>83</sup>. Auch der Umgang mit der Zeit<sup>84</sup> weist Parallelen auf, da es sich bei Flashmobs um eine Aufführung handelt, die klare Zeitstrukturen unterworfen ist. Elisabeth Jappe betont beispielsweise, dass ein wesentlicher Zug von Performance Art in dem Bruch mit traditionellen Aufführungszeiten besteht. Eine Performance kann 10 Minuten, 4 Stunden oder auch ein ganzes Jahr dauern.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 63-82, hier: S. 63

<sup>82</sup> Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München: Prestel 1993, S. 10

<sup>83</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*, S. 69

<sup>84</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*, S. 69

<sup>85</sup> Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*, S. 69

Weitere Auffächerungen und Einzelaspekte bei dem Vergleich von Flashmobs und Performance Art findet sich bei genauerer Betrachtung der Avantgardebewegung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, was mich dazu veranlasst, diese historische Bewegung kurz in ihren groben Zusammenhängen darzustellen.

Nachdem die Futuristen, Dadaisten und Surrealisten bereits „die Aktion“ als wirkungsvolles Darstellungsmittel<sup>86</sup> entdeckten, können die Bewegungen „Happening“ und „Fluxus“ als erste Kunstformen gehandelt werden, bei denen diese als solche im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit steht.<sup>87</sup> Als erstes offiziell als „Happening“ bezeichnetes Ereignis gilt Allan Kaprows 1959 entstandene Aktion mit dem Titel „Something to take Place: a happening“.<sup>88</sup> Kaprow hatte zu „18 Happenings in 6 Parts“ in eine New Yorker Galerie eingeladen, in der geplante und strukturierte Abläufe mit improvisierten Abfolgen gemischt wurden und der Zuschauer in jene Handlungsabfolgen partizipatorisch integriert wurde.<sup>89</sup> Eine der wichtigsten „Key Features“ von Happenings nach Kaprow liegt Günther Berghaus zufolge, in einer „strong immediacy and physical presence“<sup>90</sup>. Auch hier werden wieder Bezüge zu Flashmobs deutlich: denn dieser besticht gerade durch seine starke körperliche Präsenz. „The principal aim behind these events was to provide participants with an immediate, sensual experience of reality“<sup>91</sup> schreibt Berghaus. Obwohl die Aktionen in ihrer tatsächlichen Handlungsabfolge so nah an Alltagshandlungen angelehnt waren, sollten ihnen nach Meinung von Berghaus „a sense of magnitude, an aura of mystery“ or „a sense of spectacle“ anhaften.

Ähnlich interdisziplinäre Ausdrucksformen hatte vor Kaprow auch schon Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts eine Künstlergruppe um den Komponisten John Cage entwickelt.<sup>92</sup> Als „Happening vor den Happenings“<sup>93</sup> gilt das 1952 im Ess-Saal des Black Mon-

---

<sup>86</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*. S. 9

<sup>87</sup> Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*. S. 9

<sup>88</sup> Vgl. Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945*, S. 18, Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*, S. 17

<sup>89</sup> Vgl. Günther Berghaus, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, New York: Machmillan 2005, S. 86

<sup>90</sup> Günther Berghaus, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, S. 87

<sup>91</sup> Günther Berghaus, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, S. 86

<sup>92</sup> Vgl. Johannes Lothar Schröder, „Happening“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), Rheinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 393-394, S. 393

<sup>93</sup> Thomas Dreher, „<Apres John Cage>: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen“, in: *Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne*, Ulrich Bischoff (Hrsg.), Ausstellungskatalog der Staatsgalerie für moderne Kunst, München: 1991, S. 57-74, S. 57

tain College North Carolina durchgeführte “Untitled Event”, das als Multimedia Performance, bei der einzelne Solos aus den Bereichen Tanz, bildende Kunst, Film, Literatur etc. vorgeführt wurden, in die Kunstgeschichte einging. Die Innovation des Aufführungskonzepts von Cage bestand dabei im Wesentlichen in der “Differenz von Werkidee und Handlungskonzept der Aus / Aufführung”<sup>94</sup> und der damit einhergehenden Offenheit des künstlerischen Werks. Dem Künstler kam nach Cage der Status eines Ideengebers zu, der allerdings keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf sein Werk hat, das als ein einmaliges und unwiederholbares Ereignis für sich steht.

Der Zuschauer erfährt unter dieser Perspektive eine enorme Aufwertung seiner Bedeutung, da er aus der passiven Rolle in ein aktives Sein überführt wird. Beispielhaft hierfür sind auch die “Event Cards” von George Brecht, einem Kollegen und Freund John Cages. Brecht notierte auf Karteikarten konkrete Handlungsanweisungen und überlies es dem Aufführenden, seine künstlerische Idee in die Realität umzusetzen. Diese hier beschriebene Offenheit der Ausführung erinnert stark an Flashmobs, da auch hier eine kontrollierende Instanz wegfällt.

In einem ähnlichen Kontext entwickelte sich zeitgleich zu den Happenings die Kunstrichtung “Fluxus”, die sich von Happenings durch ihre Gewichtung hin zur Neo-Dada Strömung und zu der Trennung von Künstler und Publikum abgrenzt. “Eine Fluxus-Aktion ist – im Gegensatz zum eher “amorphen” Bild des Happening – definierter, bleibt in der Hand des Künstlers,”<sup>95</sup> meint Elisabeth Jappe. Der Begriff “Fluxus” lässt sich auf eine internationale Künstlergruppe zurückführen, die ab 1962 in den “Fluxfests” undramatische Handlungsabläufe aufführten.<sup>96</sup> Stilprägend für die Fluxus-Bewegung sind Gags, die durch den ironischen Rückbezug auf tradierte Aufführungsformen entstehen. Das Kunstwerk im traditionellen Sinn wird damit, ebenso wie beim Happening, negiert. Der “ironisch-provokative Charakter” in Fluxus Aktionen<sup>97</sup> kommt dabei oft auch in Aktionen zum Ausdruck, die bewusst die Grenzen zwischen Kunst und Leben bei einer Einzelperson in Frage stellen. Deutlich wird dies beispielsweise an Ken Friedmans Aktion “Restaurant Event” von 1964. Die Anleitung zu dieser Aktion lautet wie folgt:

---

<sup>94</sup> Thomas Dreher, “<Apres John Cage>: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen”, S. 59

<sup>95</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß.*, S. 19

<sup>96</sup> Vgl. Thomas Dreher, “<Apres John Cage>: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen”, S. 57

<sup>97</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß.*, S. 20



Zieh dich so schlecht wie möglich an. Trage alte Klamotten, abgeschabte Schuhe und einen alten Hut. Geh in ein elegantes Restaurant. Benimm dich sehr vornehm mit feinsten Manieren. Laß dir einen guten Tisch geben. Gib dem Oberkellner ein gutes Trinkgeld und setze dich. Bestelle ein Glas Wasser. Trink das Wasser, gib dem Kellner und den anderen Mitgliedern des Personals reichlich Trinkgeld und geh hinaus.<sup>98</sup>

Die Beschreibung des „Restaurant Event“ macht die provokative Haltung der Fluxusaktionen deutlich. Wie Friedmann außerdem bestätigt, steht Fluxus nicht für einen bestimmten Kunststil, sondern eher für eine Haltung des Künstlers:

Fluxus ist der Name für eine Art, Dinge zu tun. Fluxus ist eine aktive Philosophie der Erfahrung, die sich eine künstlerische Form gibt...Es ist weder eine Gruppe noch eine Kunstrichtung...es gibt weder einen gemeinsamen Stil noch Ideen oder Aktionen, die von allen geteilt werden...Es gibt viele unterschiedliche Bereiche, in denen viele von uns tätig sind: Malerei und Skulptur, Architektur, Design, Performance und Events.<sup>99</sup>

Gerade in dem Wunsch, zu provozieren und aufzufallen, die bestehende Gesellschaftsordnung zu verunsichern, besteht eine wesentliche Gemeinsamkeit von Flashmobs und Fluxus. Wie hier ersichtlich wird, finden Flashmobs und Happenings beziehungsweise Fluxus-Aktionen unter ähnlichen Rahmenbedingungen statt. Aber handelt es sich deswegen gleich um eine „künstlerische Aktionsform“?

Hierzu möchte ich zwei Problemfelder, die einen solchen Vergleich möglich machen würden, aufzeigen:

Erstens ist in der Moderne oder Postmoderne ein Kunstwerk ohne Künstler nicht denkbar - und zwar insbesondere im Zusammenhang mit dem Begriff „Happening“ und Performance Art. Denn in den Darstellungen zu Happening und Fluxus ist die Künstlerpersönlichkeit mit der entscheidende Aspekt.<sup>100</sup> So schreibt Elisabeth Jappe: „Die Persönlichkeit des Künstlers als integrales Element in der Arbeit – das ist eine ganz neue Qualität, die in solch extremer Form nur in der Aktionskunst zu finden ist.“<sup>101</sup> Damit ist nicht nur gemeint, dass er körperlich stark präsent ist, sondern auch, dass die Arbeit, ganz gleich in welcher Weise, von der klaren Vision einer Künstlerpersönlichkeit geprägt ist.

---

<sup>98</sup> Zitiert nach Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*. S. 21

<sup>99</sup> Ken Friedman in der Zeitschrift *Freibord/ Wien* /1990, zitiert nach Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*, S. 21

<sup>100</sup> Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*. S. 70

<sup>101</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß*. S. 70

Zweitens hatten die Happenings in den 1960er Jahren eine künstlerische Aussage - und sei diese, die Dekonstruktion der Gesellschaft heraufzubeschwören. Auch wenn dies aus heutiger Perspektive durchaus kritisch zu bewerten ist, so lag "die gemeinsame Absicht all dieser Aktivitäten [Aktionen, Happenings, Events] [in einer] Abrechnung mit den alten, erstarrten Darstellungsformen der Kultur"<sup>102</sup>.

Flashmobs daher als Performance Kunst zu bezeichnen, käme dem Irrtum nahe, den der Performance-Wissenschaftler Michael Kirby schon in den 70er Jahren als oberflächliche Sichtweise entlarvt. So schreibt er in seinem Buch "Happenings" bereits 1966: "Many spectators attended Happenings merely as entertainment. Without concern for the work as art, they noticed only the superficial qualities."<sup>103</sup>

Obwohl Fluxus und Happening große gemeinsame Schnittpunkte mit Flashmobs aufweisen, komme ich zu dem Schluss, diese aus angegebenen Gründen nicht der Performance Art zuzuordnen. Doch wie beurteilt der Erfinder von Flashmobs, Bill Wasik, diese Situation? Was ist seine Meinung zu dem Kunstaspekt von Flashmobs?

Auf die Frage eines britischen Kunstmagazins, welcher Künstler ihn am meisten bei der Erfindung des Flashmobs beeinflusst habe, antwortete Bill Wasik: „Stanley Milgram“<sup>104</sup>.

Dieser ist aber nicht als Künstler, sondern als Sozialpsychologe durch seine Autoritätsversuche bekannt. Bill Wasik erklärt, Anlass der Flashmobs sei die "performance" von Milgrams "crowd experiments" gewesen. Dieser hatte in einem Schwarmexperiment bewiesen, wie konform Menschen bei eingehender Konditionierung reagieren.<sup>105</sup> Bill Wasik betont: "The value of this experiment is entirely in its performance - [...] a Fluxus-style "happening" but without the blinkered optimism."<sup>106</sup> Es war eine Art "Schwarmchoreographie" zu wissenschaftlichen Zwecken, die Wasik faszinierte und dazu veranlasste, diesen Konformismus in einem solchen Schwarm mit der New Yorker Künstlerszene zu parodieren.

---

<sup>102</sup> Elisabeth Jappe, *Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, S. 17

<sup>103</sup> Michael Kirby, *Happenings*, New York: Dutton 1966, S. 9

<sup>104</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 266

<sup>105</sup> Vgl. Kurt Singer, „Lob des Ungehorsams“, Public Forum, Nr. 2, 2003, Zugriff am 20.11.2011 unter: <http://www.prof-kurt-singer.de/artikel8.html>

<sup>106</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 266

Milgram's crowd study was far less explanatory than it was *expressive*, serving us an elegant metaphor for conformism while adding little to our scientific understanding of who conforms or why.<sup>107</sup>

Hinsichtlich dieser Tatsache komme ich für meine Arbeit zu folgendem Ergebnis:

Der erste Flashmob war darauf ausgelegt, den Schwarm als konformes Modul mit Mitteln der Ironie künstlerisch zu transformieren. Es ging darum, das konforme, angepasste Verhalten ad absurdum zu führen. Da diese Parodie aber bei den Teilnehmern, den Zuschauern und bei dem Veranstalter Bill Wasik Gefallen auslöste, verlor sich die Ironie, die dem Flashmobs zunächst inhärent war, zusehends.

---

<sup>107</sup> Bill Wasik, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, S. 266f.

## 2 Der Schwarm als Strukturmodell kollektiver Performance

Lag bis soeben der Fokus speziell auf Flashmobs, möchte ich mein Blickfeld nun erweitern und mich in einem größeren Zusammenhang mit Bewegungskollektiven beschäftigen. In den Sozial- und Kulturwissenschaften ist seit Mitte der 1990er Jahre für diese der Begriff des Schwarms prominent geworden - „einer kollektiven Formation, die Form ist und im ständigen Wechsel die Form wahrt, ohne einer Formalisierung, einer Repräsentation des Ganzen als Ganzes zu bedürfen.“<sup>108</sup> Der Begriff des Schwarms ermöglicht den Kulturwissenschaften, ohne sich der Gefahr unvermeidlicher historisch bedingter Missverständnisse auszusetzen, eine Analyse von synchronen, sich bewegenden Kollektiven. Schwärme stehen, im Gegensatz zu dem was mit dem Begriff der Masse assoziiert wird, nicht für Uniformierung und kontrollierte Gleichschaltung, sondern für positiv, leicht und spielerisch sich wandelnde Dynamik. Gerade diese spielerische Komponente von Schwärmen legt viele Anknüpfungspunkte zu Theater und Tanz offen, die ich thematisieren möchte.

### 2.1 Der Schwarm als dynamisches Bewegungskollektiv

Zunächst möchte ich den Schwarm als Paradigma zur Erklärung gesellschaftlicher Phänomene vorstellen und kritisch beleuchten. Anschließend wird auf relevante Aspekte von Massen und anderen kollektiven Systemen eingegangen, da ich der Meinung des Tanzkritikers Helmut Ploebst zustimme, der in dem „Denkmodell des Schwarms“ eine Diskussionsgrundlage von Formationen sieht, die früher gerne als „Massen“ bezeichnet wurden.<sup>109</sup>

#### 2.1.1 Der soziale Schwarm

Auch wenn zwischen anderen kollektiven Formationen und Schwärmen Gemeinsamkeiten zu finden sind, sollen die Unterschiede und Charakteristika des Schwarms nicht übergangen werden. Dieses Strukturmodell, das ursprünglich ein Phänomen aus dem Tierreich beschreibt, gewinnt ganz offensichtlich als „Gegenstand von *Übertragungen*“<sup>110</sup> an Einfluss. Fragen wir also zunächst nach den Spezifika des Schwarms.

<sup>108</sup> Kai van Eikels, „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“, in: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis*, Hans-Freidrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.), Bielefeld: transcript 2010, S. 125-160, S. 136

<sup>109</sup> Helmut Ploebst, „Schwärme, Massen, Multituden“, Zugriff am 22.10.2011 unter <http://www.corpus.net/schwe-massen-multituden-4.html>

<sup>110</sup> Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Einleitung“, in: *Schwärme. Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*, Marco Lisi, Eva Horn (Hrsg.), Masse und Medium Bd. 7, Bielefeld: transcript 2009, S. 7–26, S. 9

Das Substantiv "swarm" kommt aus dem Altgermanischen<sup>111</sup> und bezog sich beim "ersten Vorkommen des Wortes [...] auf die summende Bienenschaar"<sup>112</sup>. Zusammen mit dem mittelhochdeutschen "Surm", das soviel wie "Gesums" heißt, gehört auch "swarm" zu den lautnachahmenden Wortgruppen. Schon ab dem 16. Jahrhundert wird "schwärmen" im übertragenen Sinn auch für "wirklichkeitsfern denken; sich begeistern"<sup>113</sup> verwendet und die Ableitung "Schwärmer" bezeichnet einen "begeisterten Phantasten"<sup>114</sup>. Bis heute verwendet man "Schwarm" auch als Synonym für "Geliebter" - wobei der Begriff das Irrationale der Verbindung zum Anderen betont. Irrational aber zugleich faszinierend, so ließe sich auch die Wirkung beschreiben, die Tierschwärme auf Menschen ausüben. Die Gleichzeitigkeit von absoluter Organisationsleistung und Chaos bei einem Insekten-, Fisch- oder Vogelschwarm zieht uns in ihren Bann und verunsichert dabei, da sich trotz gleichbleibender Konturen ein ständiger Wechsel von Innen und Außen vollzieht.<sup>115</sup> Je näher uns ein Schwarm kommt, desto aussichtsloser scheint die Konzentration auf einen gewissen Punkt – ja: die "undifferenzierbare Wolke"<sup>116</sup> macht Konzentration schier unmöglich. "Was bleibt, ist Störung"<sup>117</sup>, beschreibt Sebastian Vehlken die Wirkung des Schwarms.

Fragt man etwas genauer nach den Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten innerhalb eines Schwarms, spielt neben seiner dezentralen Steuerungslogik, die zeitliche Dimension eine wichtige Rolle. Eva Horn sieht in Schwärmen ein „selbstgesteuertes Zusammen-Handeln von Einzelindividuen, die sich – auf Dauer oder nur für einen Moment – zu einem Ganzen zusammenschließen“<sup>118</sup>. Ein Schwarm lässt sich schwer fassen, da er stets im Prozess seines Entstehens begriffen wird und somit immer an die Flüchtigkeit des Augenblicks gebunden ist. Ein Schwarm und die ihm zugesprochene "Schwarmintelligenz" ergibt sich nicht einfach aus den Fähigkeiten der einzelnen Individuen, sondern emergiert im Kollektiv.<sup>119</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Günther Drosdowski, Paul Grebe (Hrsg.), „Schwarm“, in: *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Duden, Band 7, Mannheim: Dudenverlag 1963, S. 627

<sup>112</sup> Jacob und Wilhelm Grimm, „Schwarm“, in: *Deutsches Wörterbuch*, [Original: Neunter Band, Leipzig 1899], Bd. 15, München: dtv 1991, S. 2283

<sup>113</sup> Günther Drosdowski, Paul Grebe (Hrsg.), „Schwarm“, S. 627

<sup>114</sup> Günther Drosdowski, Paul Grebe (Hrsg.), „Schwarm“, S. 627

<sup>115</sup> Vgl. Sebastian Vehlken, „Schwärme. Zootechnologien“, in: *Politische Zoologie*, Anne von der Heiden, Joseph Vogel (Hrsg.), Wien: diaphanes 2007, S. 235 – 259, hier: „Rand und Zentrum“ S. 239-246  
Vehlken beschreibt hier den Grund für den Effekt der Ortlosigkeit und den fehlenden Überblick bei Schwärmen.

<sup>116</sup> Sebastian Vehlken, „Schwärme. Zootechnologien“, S. 240

<sup>117</sup> Sebastian Vehlken, „Schwärme. Zootechnologien“, S. 240

<sup>118</sup> Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Einleitung“, S. 8

<sup>119</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Übertragungen. Eine Einleitung“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, S. 7-64, S. 27

Durch die Aktivität des Einzelnen im Gefüge erweist sich der Schwarm als dynamisches System. „Es gibt keine rein passive oder rezeptive Anwesenheit in einem [...] Schwarm und nur eine begrenzte Zeit des Abwartens“<sup>120</sup>, so Kai van Eikels. Gabriele Brandstetter weist dabei auf die spezielle Schwärmdynamik hin, die für den Zusammenhalt des Gebildes trotz hoher individueller Aktivität verantwortlich ist. Sie meint:

Schwärme befinden sich in beständiger Bewegung, wobei sich Tempo, Dynamik, rhythmische Figuration, Richtungsänderung, Abstände der Mitglieder und ihre Raumorganisation (innerhalb eines je bestimmten, nicht allzu weiten Spielraums) verändern. Sind die Tempoveränderung oder der Richtungswechsel zu abrupt und weitgehend, zerreißt die Schwarm-Formation.<sup>121</sup>

Das Abstimmen der eigenen Bewegung auf die eines Anderen macht das Zusammenbleiben der Einzelindividuen trotz Richtungs- und Tempowechsel möglich, vorausgesetzt sie geschehen organisch. Dabei wird in Schwärmen die Bewegung des Anderen nicht exakt in der gleichen Weise nachgeahmt oder wiederholt. Nein – Schwärme verkörpern Bewegung jenseits von Mimesis.<sup>122</sup> Die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn erklärt dies mit der Tatsache, im Schwarm werde mit gegenseitiger „Affizierung“ anstelle von Ursache-Wirkungs-Abfolgen oder Befehls-Ketten kommuniziert.<sup>123</sup> Das „Schwärmen“ impliziert affektgesteuertes Verhalten und steht damit im Gegensatz zu „Vernunft“ und „System“.<sup>124</sup>

Obwohl der „Schwarm“ mit diesen Voraussetzungen nicht den unmittelbaren Eindruck weckt, zu unserer westlichen Leistungsgesellschaft zu passen, hat der Begriff und das Strukturmodell Schwarm in den letzten Jahren einen Erfolgserfolg erlebt. Eva Horn nennt als einen wesentlichen Grund für das Interesse an Schwärmen die „Möglichkeit ihrer digitalen Applikation“<sup>125</sup>. Seit die gewinnbringende Praxis Maschinen wie Schwärme zu programmieren erkannt wurde, hat sich die Euphorie über die „Schwarmintelligenz“ auch in gesellschaftliche Bereiche übertragen. Ein weiteres Kriterium das die Popularität von Schwärmen erklärt, ist ein Ökonomisches: ihre Effizienz.<sup>126</sup>

---

<sup>120</sup> Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: Ligna, *Radioballett*“, S. 51

<sup>121</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, S. 81

<sup>122</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, S. 80

<sup>123</sup> Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Einleitung“, S. 10

<sup>124</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, S. 77

<sup>125</sup> Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Einleitung“, S. 9

<sup>126</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Übertragungen. Eine Einleitung“, S. 29

Da die Soziobiologie bewiesen hat, dass sich ein Bienenschwarm intelligenter verhält als eine einzelne Biene, haben Soziologen begonnen darüber nachzudenken, welche unausgeschöpften Möglichkeiten der Menschheit offenstehen, würde diese auch in Schwärmen kooperieren. Wenn ein Bienenschwarm ein *mehr* an Komplexität und Intelligenz enthält, was käme dann erst bei Menschen, die technisch und politisch vernetzt sind zum Vorschein - so die Überlegungen des amerikanischen Erfolgsautors und Soziologen Kevin Kellys.<sup>127</sup> In seinem vielbeachteten Buch „Out of control“ beschreibt Kelly über weite Teile euphorisch den gesellschaftlichen Nutzen, den Schwarmverhalten seiner Meinung nach auf die menschliche Gesellschaft haben könnte. Er sieht in der Organisationsstruktur von Schwärmen eine Chance für ein lebendiges politisches, innovatives System und regt dazu an, sich auf das Abenteuer des Unüberschaubaren einzulassen. Durch das Fehlen einer aufgezwungenen Zentralsteuerung und das Bestehen einer autonomen und hochgradig vernetzten Untereinheit, ergeben sich in Schwarmsystemen Formen der Neuerungen, die nicht aus den Einzelementen oder Einzeloperationen der einzelnen Systemelemente ableitbar sind. „Mehr *ist anders*.“<sup>128</sup> Mit dieser schlichten Formulierung bringt Kelly die emergente Struktur des Schwarms auf den Punkt. Vorteile von Schwärmen liegen für Kelly, neben ihrer Anpassungsfähigkeit, Entwicklungsfähigkeit, Unverwüstlichkeit und Unbegrenztheit, eben vor allem in ihrer erneuernden Kraft.<sup>129</sup> Diese ergibt sich für Kelly durch drei Bedingungen: Schwärme gehen sensibel mit den Anfangsbedingungen um<sup>130</sup>. Sie verbergen zahllose neue Möglichkeiten in den exponentiellen Kombinationen vieler untereinander verketteter Individuen.<sup>131</sup> Der letzte Punkt ist der entscheidend: Individuen zählen bei Schwärmen nicht - doch gerade deswegen können individuelle Abweichungen und Unvollkommenheiten geduldet werden.<sup>132</sup>

Diese These beinhaltet zwar durchaus interessante Aspekte, scheint jedoch gleichzeitig widersprüchlich zu sein. Die Idee, ein Individuum bekäme durch Anpassung mehr Freiheit, wird auch von Horn hinterfragt:

---

<sup>127</sup> Vgl. Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle. Die biologische Wende in Wirtschaft, Technik und Gesellschaft*, [Original: *Out of Control. The Rise of neo-Biological Civilization*, Cambridge: Perseus 1994] Köln: Bollandmann 1997, S. 26

<sup>128</sup> Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle*, S. 37

<sup>129</sup> Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle*, S. 39

<sup>130</sup> Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle*, S. 40

<sup>131</sup> Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle*, S. 40

<sup>132</sup> Kevin Kelly, *Das Ende der Kontrolle*. S. 40

Bedeutet der Fortfall einer zentralen Steuerungsinstanz tatsächlich ein größeres Ausmaß an Freiheit für den Einzelnen? Oder sind nicht gerade die Wellen von gegenseitiger Affizierung [...] vielmehr Anzeichen einer *anderen* Form von Gouvernamentalität, die nur in den tradierten Analysebegriffen noch nicht zu beschreiben ist?<sup>133</sup>

Auch Kai van Eikels sieht in der Fokussierung der Dynamik, statt der beteiligten Person und deren Motive und Mittel ein Problem und begründet dies mit einer einhergehenden Entdifferenzierung des Individuums.<sup>134</sup> So wird allem „Übertragungs-Wunsch“<sup>135</sup> zum Trotz die Begrenzungen der Denkfigur Schwarm deutlich. Ein Modell, welches im Tierreich für sehr einfach gestrickte Lebewesen gewinnbringend sein kann, muss nicht in der Übertragung auf den Mensch funktionieren wie dies Christel Weiler auf den Punkt bringt:

Anders als im Schwarm, wo es offensichtlich nur ein Schwarmbegehren gibt, haben wir Menschen individuelle Wünsche und Vorstellungen, die sich mit denen der anderen nicht immer vereinbaren lassen. Wir mögen zwar schwärmen können, sind aber nicht identisch mit einem Schwarm.<sup>136</sup>

Aufgrund der eben angesprochenen Tatsachen wird deutlich, dass sich eine Übertragung des Schwarmmodells auf den Menschen als sehr ambivalent und schwierig erweist. Wie ich im Folgenden zeigen werde, liegt ein wesentlicher Grund hierfür in Problemen, die in Menschenmassen evident werden.

### **2.1.2 Der soziale Schwarm – eine affektgesteuerte Massen-Figuration?**

Bei der Betrachtung von Howard Rheingold beschriebenen Smart Mobs, die als Ausprägung des sozialen Schwarms gelten,<sup>137</sup> haben die Menschen immer einen sehr konkreten Anlass, warum sie sich mit Hilfe von Mobiltechnologie und Internet zu einem realen Kollektiv zusammenschließen. Diesem Zusammenschluss liegen keine übergeordneten Kriterien zugrunde. Im Gegensatz zu traditionellen politischen oder sozialen Institutionen, die eines Konsens hinsichtlich einer grundsätzlich gemeinsamen Handlungsmotivation bedürfen,

---

<sup>133</sup> Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Einleitung“, S. 8f.

<sup>134</sup> Kai van Eikels, „Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?“, in: *Tanz als Anthropologie*, Gabriele Brandstetter, Christopher Wulf (Hrsg.), München: Fink 2007, S. 33-63, S. 37

<sup>135</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, S. 147-158, S. 147

<sup>136</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 157

<sup>137</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Übertragungen. Eine Einleitung“, S. 27



sind dies rein der Gelegenheit verpflichtete Versammlungen.<sup>138</sup> Diese Beobachtung erinnert an Aspekte, die von dem Sozialpsychologen Gustave le Bon Anfang des letzten Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Begriff der "Masse" gebracht wurden.

Le Bon beschreibt, wie unter dem „Einfluss gewisser Reize“<sup>139</sup> viele Menschen zu einer Masse werden. In dieser bildet sich eine „Gemeinschaftsseele“<sup>140</sup>, die sich durch eine durch unbewusste Eigenschaften gelenkte Zusammenrottung von Individuen auszeichnet.<sup>141</sup> „Die psychologische Masse ist ein unbestimmtes Wesen“, so le Bon, „das aus ungleichartigen Bestandteilen besteht, die sich für einen Augenblick miteinander verbunden haben.“<sup>142</sup> Diese Beschreibung ließe sich auch auf die sozialen Schwärme von Kelly und Rheingold übertragen, besonders aufgrund le Bons Betonung der emergenten Struktur der Masse, die so charakteristisch für das Schwarmphänomen ist. Im Gegensatz zu Rheingold und Kevin Kelly äußert sich le Bon jedoch keineswegs euphorisch über solcherlei Verbindungen. Vielmehr stellt er düstere Zukunftsvisionen an, wie die Masse mit ihrer zerstörerischen Kraft die Auflösung der Gesellschaft herbeiführen wird.<sup>143</sup>

Ähnlich negativ bewertet Helmut Plessner affektgesteuertes Verhalten in einer Massensituation. Er beschreibt den Menschen als ein Wesen, das aufgrund des Wissens um seine eigene Identität die Fähigkeit besitzt, sich über einfache Formen der Kommunikation hinwegzusetzen. Gerade in Möglichkeit aus einer bestimmten Distanz oder Nähe heraus zu kommunizieren, führt er als den entscheidenden Unterschied zwischen Mensch und Tier an.<sup>144</sup> Genau dieses Wissen um den Reichtum an Kommunikationsmöglichkeiten gehe in einer Massensituation aber verloren, so Plessner.

---

<sup>138</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Übertragungen. Eine Einleitung“, S. 27

<sup>139</sup> Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, [Original: *Psychologie des Foules*, Paris: Alcan 1895], Stuttgart: Alfred Kröner 1951, S. 11

<sup>140</sup> Vgl. Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 10

<sup>141</sup> Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 16

„Das Ungleichartige versinkt im Gleichartigen, und die unbewußten Eigenschaften überwiegen. Eben die Vergemeinschaftlichung der gewöhnlichen Eigenschaften erklärt uns, warum die Massen niemals Handlungen ausführen können, die eine besondere Intelligenz beanspruchen.“

<sup>142</sup> Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 14

<sup>143</sup> Vgl. Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 14

„Die Massen haben nur Kraft zur Zerstörung. Ihre Herrschaft bedeutet stets eine Stufe der Auflösung“, S. 5

„Ist das Gebäude einer Kultur morsch geworden, so führen die Massen seinen Zusammenbruch herbei“, S. 6

<sup>144</sup> Helmut Plessner(Hrsg.), „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, in: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie*, Düsseldorf: Diedrichs 1966, S. 184

Er analysiert, wie “bei der Bildung amorpher Mengen, beim Ausbruch einer Panik [und] in sozialen Extremsituationen”<sup>145</sup> die “Reziprozität der Perspektive”<sup>146</sup> verloren geht und Reaktionen Raum bekommen, die von “Gefühlsansteckung beherrscht sind”<sup>147</sup>. Später verweist er bei dieser Beobachtung auf Gustave le Bon und dessen Werk „Psychologie der Massen”.<sup>148</sup> Dass der Mensch nicht von affektgesteuertem Verhalten profitiert, betont auch le Bon immer wieder. Das, was sich in einer Masse durchsetzt, sei nicht das Geistvollste, sondern Mittelmäßigkeit. “Es hat nicht, wie man so oft wiederholt, die „ganze Welt mehr Geist als Voltaire“, sondern Voltaire hat zweifellos mehr Geist als die „ganze Welt“, wenn man unter dieser die Massen versteht“,<sup>149</sup>so le Bon. Er sieht den Grund für die negative Energie, die von Massen seiner Meinung nach ausgehe, aber noch in einem anderen Aspekt: dem Machtgefühl, welches dem Einzelnen gestattet “Trieben zu frönen, die er für sich alleine notwendig gezügelt hätte”<sup>150</sup>.

Dies ist auch von Canetti beschrieben, der nicht zufälligerweise in Texten zu Flashmobs und Smart Mobs gerne als Eingangszitat verwendet wird.<sup>151</sup> In seiner Schrift “Masse und Macht” beschreibt Canetti, wie durch das „Umschlagen der Berührungsfurcht“<sup>152</sup> aus Einzelindividuen eine Masse wird. Wie bei Plessner und le Bon, verliert auch hier das Subjekt seine natürliche Distanziertheit anderen gegenüber. Es gibt sich dem hin, was le Bon als “Gemeinschaftsseele” bezeichnet. Den Verlust von Distanz erleben die Menschen in der Masse als Erleichterung, behauptet Canetti:

Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzen befreien. Genau das ist es, was in der Masse geschieht. In der *Entladung* werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich gleich.[...] Ungeheuer ist die *Erleichterung* darüber. Um dieses glücklichen Augenblicks willen, da keiner besser als der andere ist, werden die Menschen zur Masse.<sup>153</sup>

Die Menschen fühlen sich aber nicht nur gleich, sie sind es tatsächlich für diesen Augenblick. “Es geht dann alles plötzlich wie *innerhalb eines Körpers* vor sich”<sup>154</sup>, beschreibt Canetti.

---

<sup>145</sup> Helmuth Plessner, „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, S. 186

<sup>146</sup> Helmuth Plessner, „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, S. 186

<sup>147</sup> Helmuth Plessner, „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, S. 186

<sup>148</sup> Helmuth Plessner, „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, S. 187

<sup>149</sup> Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 16

<sup>150</sup> Gustave le Bon, *Psychologie der Massen*, S. 16

<sup>151</sup> Vgl. Anja Junghans, „Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz“, S. 3

<sup>152</sup> Elias Canetti, *Masse und Macht*, Band 1, München: Hanser 1979 [Original: Regensburg: Claasen Verlag 1960], S. 10

<sup>153</sup> Elias Canetti, *Masse und Macht*, S. 13

<sup>154</sup> Elias Canetti, *Masse und Macht*, S. 10

Gilles Deleuzes Begriff des "organlosen Körpers"<sup>155</sup>, den er gemeinsam mit Félix Guattari in „Tausend Plateaus“ verwendet, liefert eine weitere Beschreibung eines Systems von Mannigfaltigkeit. Aber anders als le Bon und Canetti prophezeit Deleuze diesen lebendigen Kollektiv-Gefügen keine düstere Zukunft, sondern sieht in ihnen einen Weg zu Kreativität und Neuerung.<sup>156</sup>

Eine andere Position zur Thematik der Menschenmasse, die im Hinblick auf Flashmobs von besonderer Bedeutung ist, bezieht Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz „Das Ornament der Masse“. Er zeigt hier auf, wie Menschen in einem Massenornament zu „Massenteilchen“ eines kapitalistischen Produktionsprozesses werden.<sup>157</sup> Genau wie der Kapitalismus, ist sich auch das Massenornament „in erster Linie Selbstzweck“, so Kracauer.<sup>158</sup> Anhand der hier vorgestellten Positionen lässt sich ablesen, wie negativ Massenfigurationen zumeist bewertet sind, da sie im Verdacht stehen, das Subjekt in seiner Individualität zu beschneiden.

## 2.2 Schwarm und Theater

Zu Beginn dieses Kapitels habe ich bereits auf die Verbindung zwischen dem Phänomen Schwarm und Theater hingewiesen. Nun sollen im Hinblick auf meine Fragestellung mögliche Verknüpfungspunkte zwischen Schwarm und Theater vorgestellt werden.

Zum einen lassen sich diese in Zusammenhang mit dem griechischen Mythos um den Theatergott Dionysos festmachen. Dionysos, der von Euripides auch als „Schwarmgott“<sup>159</sup> beschrieben wurde, bildet damit nicht nur im Hinblick auf die Entstehung des Theaters einen wichtigen Eckpunkt der Untersuchung. In einem zweiten Schritt will ich zeigen, wie nahe die dem Schwarm zugerechneten „paramimetischen Vorgänge der Übertragung“<sup>160</sup> an spielerische Vorgänge stoßen, die zum festen Übungsrepertoire für Schauspielschüler gehören. In der Auseinandersetzung mit Ensemblespiel, aber auch in einem nicht auf den reinen Dialog fixierten Verständnis von Theater, finden sich Verbindungen zu dem Phäno-

---

<sup>155</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992 [Original: Paris: Minuit 1980], S. 13

<sup>156</sup> Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie*, S.12-25

<sup>157</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 53

<sup>158</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, S. 52f.

<sup>159</sup> Euripides, *Die Bakchen. Tragödie*, Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Oskar Werner, Stuttgart: Reclam 1968, S. 7 (84)

<sup>160</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, S. 82

men des Schwarms. Befassen sich diese beiden Aspekte mit inneren Faktoren und Eigenschaften des Schwarms, so möchte ich an letzter Stelle aber auch auf den Schwarmeffekt, das äußere, durch Schwärme erzeugte Bild und dessen Verwendung im Tanz- und Theaterkontext eingehen.

### **2.2.1 Der Schwarmgott Dionysos**

Warum sich den Gestalten eines Mythos zuwenden, wenn es doch um eine ganz konkrete wissenschaftliche Fragestellung geht? Zum einen stehen die Gestalten des Mythos für „Urbilder menschlichen Verhaltens“<sup>161</sup>, zum anderen bildet der Mythos um den Gott Dionysos im historischen Sinn den Weg für die Entstehung der antiken Tragödie.

Dionysos gilt als Gott des Weines und der Vegetation.<sup>162</sup> Er, der Sohn einer Sterblichen und des Göttervater Zeus, tritt in Tiergestalt in Erscheinung und trägt als Attribut eine Maske. Diese wird meist in bildlichen Darstellungen verwendet und symbolisiert seine Doppelheit, die sich kennzeichnend durch seine gesamte Wirkungsgeschichte zieht. Als „Gott der strömenden Lebenskraft“<sup>163</sup> vereinen sich in ihm positive Elemente, wie die Fruchtbarkeit und Lösegewalt, aber auch unkontrollierte Ekstase und Grausamkeit.<sup>164</sup>

Lebendig beschrieben ist diese Doppelheit in Euripides Drama „Die Bakchen“. Dionysos ist dort als Anführer eines Schwarms aus tanzenden und singenden Frauen vorgestellt, den er aus dem fernen Land Thrakien nach Griechenland führt. Mit seiner Gefolgschaft sorgt er einerseits für Freude und Begeisterung, andererseits aber auch für Wahnsinn und Raserei. Dionysos und sein Gefolge werden stets in Zusammenhang mit ihrer sie umgebenden Dynamik beschrieben: „Bakisch tobte mit der ganze Berg / Sowie die Tiere; alles war – Bewegung, Lauf,“<sup>165</sup> heißt es in den „Bakchen“. Das Element des Dionysos – es steht immer in Verbindung zu einem sich in Bewegung befindenden größeren Ganzen. Der starke Bezug zur Natur kann sich bei Dionysos in friedlichem Einklang mit der Umwelt, aber auch in blinder Zerstörungswut äußern. Dies manifestiert sich in den Bakchen vor al-

---

<sup>161</sup> Patrick Primavesi, „Mythos“, in: *Theater Theorie Lexikon*, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2007, S. 136

<sup>162</sup> Patrick Soureck, „Dionysos /Bacchus“, in: *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Lutz Walther (Hrsg.), Leipzig: Reclam 2003, S. 65-73, S. 65

<sup>163</sup> Oskar Werner, Nachwort zu Euripides *Die Bakchen*, S. 67

<sup>164</sup> Patrick Soureck, „Dionysos /Bacchus“, S. 66

<sup>165</sup> Euripides, *Die Bakchen. Tragödie*, S. 29 (726-727)

lem an der Rache an König Pentheus. Nachdem der Herrscher des Königreichs Dionysos persönlich gekränkt hat, veranlasst dieser seine Anhänger, unter denen sich auch die Mutter des Pentheus befindet, sich auf den hilflosen Pentheus zu stürzen und diesen zu zerreißern. Aus einem Botenbericht in Euripides Drama geht schließlich hervor, dass Dionysos die „bakische Schar“<sup>166</sup> und Argaeue dazu gebraucht hat, die Fähigkeit für rationale Entscheidungen völlig zu verlieren.<sup>167</sup> Die Mutter Argaeue bereut ihre im Wahn begangene Tat zutiefst, kann aber nichts mehr ungeschehen machen. Man könnte von Dionysos und seinem Gefolge geneigt sein zu formulieren, sie befänden sich „außer Kontrolle“ – das, was auch Kellys Grundthese über Schwärme war.

Aus der Verehrung dem Gott Dionysos gegenüber entstand in Griechenland der Dionysoskult, der alle zwei Jahre zelebriert wurde. Dieser Kult zeichnet sich durch heilige Handlungen und Einweihhandlungen aus, bei denen sich die Bakchen bzw. Mainaden im Winter im Gebirge treffen, um dort mit Gesang und Tanz zu feiern.<sup>168</sup> Bei den Tänzen rund um den Dionysoskult handelt es sich um spirituell motivierte Fruchtbarkeitstänze, die von B. Hunninger beschrieben wurden: „This cult was open to everyone; no priest guarded it and allotted grace. Anyone who wished could participate in it, and anyone might reach ecstasy.“<sup>169</sup> In diesem Zusammenhang wundert es auch nicht, dass B. Hunninger Dionysos als „god of the masses“<sup>170</sup> bezeichnet. Zusammenfassend lassen sich also zwei Punkte festhalten: Der Gott aus dessen Kult das Theater hervorgegangen ist, wird in Zusammenhang mit Menschenmassen gebracht und: Die Persönlichkeit dieser Gottheit zeichnet sich durch ein stark affektgesteuertes Verhalten aus.

---

<sup>166</sup> Euripides, *Die Bakchen. Tragödie*, S. 39 (984)

<sup>167</sup> „Die aber, Schaum vorm Mund, die Augen hin und her / Wild rollend, aber nicht vernünftig, wie’s Vernunft heischt, war / Von Bakchios besessen, hörte nicht auf ihn.“  
Bote in Euripides *Die Bakchen*, S. 43 (1122-1124)

<sup>168</sup> Vgl. Oskar Werner, Nachwort zu Euripides *Die Bakchen*, S. 67

<sup>169</sup> B. Hunninger, *The Origin of the Greeks*, London: Routledge 1961, S. 34

<sup>170</sup> B. Hunninger, *The Origin of the Greeks*, S. 34

## 2.2.2 *Paramimetische Übertragungen als wichtiger Bestandteil spielerischer Kommunikation*

„Jede Gruppe, schon gar eine, die sich auf der Bühne bewegt, trägt Merkmale einer schwärmerischen Ordnung in sich“<sup>171</sup>, lautet die These des Theater- und Tanzkritikers Helmut Ploebst. Was genau aber ist mit dieser Aussage gemeint? Was hat das theatrale Bühnengeschehen von Schauspielern mit Schwärmen gemein?

Christel Weiler behauptet, zwischen Schauspielern müsse eine spezifische Art der Bezo-genheit herrschen, welches ihr Handeln auf der Bühne aufeinander abstimmt. „Ähnlich wie die Mitglieder eines Schwarms, [...] müssen Schauspieler auf der Bühne oder bei Proben ein spezielles Sensorium haben, das sie mit ihrer Umgebung verbindet.“<sup>172</sup> Sie argumen-tiert, das „Schwarmgefühl“ sei dafür verantwortlich, Abläufe gut zu timen, auf unerwartete Aktionen von Kollegen angemessen zu reagieren, das Publikum in seiner jeweils anderen Beschaffenheit zu erspüren und sich immer wieder neu auf dieses einzustellen.<sup>173</sup> Es geht damit um die Koordination von Abläufen, die auf einer mehr oder weniger gelungenen Weise geschehen kann. Dieses Vermögen bestimmt jede Form von kommunikativer Hand-lung, jedoch unterscheidet sich der Schauspieler dadurch, dass er ein Gespür für Andere und Situationspotenziale zunächst in seiner Ausbildung, später in seinem Beruf fortlaufend trainiert. Christel Weiler nennt Schauspieler daher auch „Experten für Schwarmgefühle“<sup>174</sup>.

Besonders deutlich wird dieses Vermögen in Situationen, in denen improvisiert werden soll, da Improvisation den Moment der Störung miteinschließt. Jeder Form der Improvisati-on – sei es eine in einem künstlerischen Zusammenhang oder auch nicht - geht ein Ereig-nis voraus, welches den geplanten Verlauf der Dinge unterbricht. Wer sich nun freiwillig entscheidet, keinen neuen Plan zu entwerfen, sondern zu improvisieren, operiert mit einer „*Aus-Setzung* des eigenen Wissens, des Kalküls, des Erwartbaren und womöglich sogar: des Verantwortbaren“<sup>175</sup>. Hans-Friedrich Bormann zeigt damit auf, wie Improvisation stets mit einer „*Ent-Eignung* des Subjekts“<sup>176</sup> einhergeht. Der Ausgang einer Improvisation kann damit nicht alleine von einem Menschen bestimmt werden, da die Kontrolle an die gesam-

---

<sup>171</sup> Helmut Ploebst, „Schwärme, Massen, Multituden“, Zugriff am 22.10.2011 unter: <http://www.corpus.net/schwaerme-massen-multituden-4.html>

<sup>172</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 149

<sup>173</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 149

<sup>174</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 149

<sup>175</sup> Hans-Friedrich Bormann, „Improve is still rubbish. Strategien und Aporieen der Improvisation“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, S. 125-146, S. 130

<sup>176</sup> Hans-Friedrich Bormann, „Improve is still rubbish“, S. 130

te Situation, zu der allerdings auch das Subjekt gehört, abgegeben wird. Jeder hält nur einen Teil der Fäden in der Hand, die anderen Akteure oder auch die Außenwelt tragen erheblich zum Gelingen oder Scheitern einer Improvisation bei. Auch der Faktor Zeit obliegt nicht der Kontrolle des Subjekts, da Zeitaufschub in einer Improvisation nicht möglich ist.<sup>177</sup> Selbst die Reaktionsverweigerung wird in der Improvisation zu einer konkreten Handlung, die neutral neben anderen Entscheidungsmöglichkeiten steht. Anhand der Hinweise von Christel Weiler und Hans-Friedrich Bormann wird damit deutlich, wie eng theatrales Spiel und Schwarmverhalten miteinander verwandt sind.

### **2.2.3 Der Schwarmeffekt: choreographisches Mittel in Tanz und Theater**

War in den Kapiteln 2.2.1 und 2.2.2 vor allem in einem übertragenen Sinn vom „Schwärmen“ die Rede, lassen sich in Theater und Tanz auch Beispiele finden, in denen die Ästhetik des Schwarms ganz konkret seine Umsetzung findet. Gabriele Brandstetter hat in ihrem Aufsatz „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“ auf die Möglichkeiten der artifiziellen Verwendung des Schwarmmodells hingewiesen.<sup>178</sup>

Durch das geschickte Experimentieren mit Innen- und Außenperspektive wird für den Zuschauer ein „Schwarm-Effekt“<sup>179</sup> erzeugt, der aber - im Gegensatz zu dem Schwarm-Gefühl - inszeniert ist. Als Beispiel für solch einen choreographierten Schwarm-Effekt führt Brandstetter den „Walzer der Schneeflocken“ aus Tschaikowskys Ballett „Der Nussknacker“ an. Dort findet die Simulation einer Vielkörperbewegung statt, die zugleich mit der Handlungsstruktur verwoben ist.<sup>180</sup> So wie Marius Petipas Ballett-Szenario in dem „Walzer der Schneeflocken“, bedienen sich viele künstlerischen Arbeiten am Effekt des Schwarms und übertragen diesen in die je eigene Medialität. Die Wirkung, die Tierschwärme auf Menschen haben, wird dann in einem übertragenen Sinn dazu genutzt, einen konkreten choreographischen Effekt zu erzielen. Dass dies oft in Choreographien der Fall ist, liegt wohl auch daran, dass der Schwarm an sich eine „tanzende Struktur“ ist, die „bestimmten choreographischen Regeln folgt“<sup>181</sup>. So wundert es nicht, auch umgekehrt das Wort „Tanz“ regelmäßig in der Beschreibung von Schwärmen zu finden.<sup>182</sup>

<sup>177</sup> Vgl. Hans-Friedrich Bormann, „Improve is still rubbish“, S. 131

<sup>178</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, S. 80f.

<sup>179</sup> Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer“, S. 81

<sup>180</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Schwarm und Schwärmer“, S. 89

<sup>181</sup> Helmut Ploebst, „Schwärme, Massen, Multituden“, Zugriff am 22.10.2011 unter: <http://www.corpus.net/schwe-massen-multituden-4.html>

<sup>182</sup> Vgl. Kai van Eikels, „Schwärme, Smart Mobs, Verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?“, in: *Tanz als Anthropologie*, Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (Hrsg.),

### 3 Theater als kollektive Kunstform

Im vorausgehenden Teil galt das Interesse verstärkt bewegten Kollektivformationen und deren Assoziationsgehalt in Bezug auf Theater. Im Folgenden möchte ich die Perspektive wechseln und mich vom Theater ausgehend mit Kollektivität beschäftigen. Kann von Theater als einer kollektiven Kunstform gesprochen werden? Beeinflussen die neuen Medien dieses Verhältnis oder ändern es vielleicht sogar? Dabei wird der Fokus zunächst auf dem Prozess der Entstehung der antiken Tragödie aus dem Chor, sowie auf der Schwierigkeit, Theater als kollektive Kunstform zu praktizieren, liegen. In einem zweiten Schritt soll die Frage nach Kollektivität im Theater unter dem Einfluss der neuen Medien diskutiert werden.

#### 3.1 Der Diskurs über Kollektivität im Theater

Theater im Hinblick auf sein kollektives Potenzial zu untersuchen, begründet sich in der Tatsache, dass es sich "seit seinem Ursprung auf eine reiche Tradition als soziale Kunstform beziehen"<sup>183</sup> kann. Wie Hajo Kurzenberger anführt, basiert das Theater der Griechen schon auf medialen Voraussetzungen, die das theatrale Geschehen als, in vielfacher Hinsicht, vom Kollektiven durchdrungen ausweist:<sup>184</sup> Der bauliche Rahmen für viele tausend Zuschauer, die Produktions- und Aufführungsweise und nicht zuletzt die singenden und tanzenden Chöre können hierfür als Indizien gewertet werden. Besonders der Chor nimmt im antiken Griechenland nicht nur als Figur, sondern auch als Theaterinstitution in der gesamten Aufführungssituation einen Sonderstatus ein, weil er als Bindeglied zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum fungiert.<sup>185</sup>

Die Figur Chor unterliegt keiner vollen Illusion, sie bleibt mit der realen Umwelt verbunden, in der sie jedoch einen performativen, künstlerisch-rituellen Charakter innehat. Der Sonderstatus des antiken Theaterchores besteht darin, dass die Figur „Chor“ im jeweiligen Stück entscheidend durch die Theatersituation „Chor“ vorgeprägt ist.<sup>186</sup>

---

München: Fink 2007, S. 33-63, S. 40

<sup>183</sup> Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters, Chorkörper – Probengemeinschaften - theatrale Kreativität*, S. 183

<sup>184</sup> Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S. 183

<sup>185</sup> Vgl. Detlev Bauer, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 26f.

<sup>186</sup> Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, S. 27



Aber nicht nur die stark von Chören geprägte Aufführung trägt zu einem Verständnis von Theater als Gemeinschaftserlebnis bei. Auch die kollektiv erlebte - weil im Kollektiv sich wechselseitig verstärkende - Katharsis, die körperliche Erfahrung theatraler Interaktion und Gemeinschaft, ist als entscheidender Aspekt von Theater zu sehen.<sup>187</sup>

Trotz der hier dargestellten Überlegungen zur starken Bedeutung von Kollektivität im Theater muss betont werden, dass gerade in der *Transformation* des kollektiv angelegten Ritus des Dionysos-Kultes die eigentliche Innovation der antiken Tragödie liegt.

Das rauschartige Dionysosfest, das durch Gesang und Tanz gefeiert wurde, erfuhr durch die Einführung der Städtischen Dionysien mit Tragödienaufführungen – durch einen organisatorischen Akt also – eine neue Ausrichtung.<sup>188</sup> Indem Thespis den singenden und tanzenden Chören einen „Antwortenden“ gegenüberstellte, schuf er damit nicht nur die zentrale Voraussetzung für die Entstehung von Monolog und Dialog,<sup>189</sup> sondern machte die Tragödie sogleich zum Ort politischer Auseinandersetzung.<sup>190</sup> Durch die Gegenüberstellung zum Chor und später zum Antagonist setzt sich „der tragische Held in irgendeiner Hinsicht stets mit der Polis und ihren Belangen“<sup>191</sup> auseinander. Es handelt sich also nicht mehr um ein einfaches, kollektiv erlebtes Fest, sondern bekommt durch die „Auseinandersetzung“ mit einem gesellschaftlich relevanten Thema eine wichtige Rolle für das öffentliche Leben der Polis.

Die Notwendigkeit dieser „Gegenüberstellung“ für die dramatische Kunst hat auch Nietzsche beschrieben. Er sieht in dem geisteswissenschaftlich prominent gewordenen Paar apollinisch / dionysisch die Grundlage für das Verständnis von Kunst. Dies bekräftigt er bereits im ersten Satz seines Werkes „Die Geburt der Tragödie“:

---

<sup>187</sup> Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S. 183

<sup>188</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Tübingen: Francke 2010, S. 16f.

<sup>189</sup> Vgl. Jens Roselt, „Dialog/Monolog“, in: *Theatertheorie Lexikon Metzler*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 67-72, S. 69

<sup>190</sup> Vgl. Jens Roselt, „Dialog/Monolog“, S. 69

<sup>191</sup> Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, S. 19

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist.<sup>192</sup>

Verkörpert Apollon Individualität und Maß, so steht Dionysos bei Nietzsche für einen exzessiv-rauschhaften Selbstverlust, der sich in der ambivalenten Empfindung von Lust und Schmerz äußert.<sup>193</sup> Während Nietzsche in Apollon den „Gott aller bildnerischen Kräfte“<sup>194</sup> sieht, der nach einer höheren Wahrheit strebt, ordnet er das Wesen des Dionysos dem rauschvollen Geist der Musik zu. Diese beiden Triebe, so Nietzsche,

gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt.<sup>195</sup>

Nietzsche bezeichnet die Entstehung der Tragödie als einen „Prozess“, dessen Urpächtern im Chor zu verankern ist. Ohne den kollektiven Körper im Rausch, ohne die Feier des „Ur-Einen“<sup>196</sup> ist für ihn Theater nicht denkbar, doch bedarf es der Verbindung mit der „Ethik des Maßhaltens und der Begrenzung“<sup>197</sup>, die jene „rauschvolle Wirklichkeit“<sup>198</sup> des Dionysos transformiert und durch die apollinischen Traumwelt die Grundlage für künstlerische Prozesse bildet.

Wie hat sich Theater nun aber im Lauf seiner historischen Entwicklung im Bezug auf Kollektivität verändert? Wie empfinden wir Theater heute? Aktuell sind meist keine Chöre auf den Bühnen zu finden und auch die kathartische Wirkung von Theater ist seit Brecht stark hinterfragt worden. Wie sieht also kollektives Theatererleben heute aus?

---

<sup>192</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Peter Sloterdijk (Hrsg.), erstmals erschienen 1871, Frankfurt am Main: Insel 1987, S. 27

<sup>193</sup> Vgl. Alexander Kuba, „Apollinisch/dionysisch“, in: *Theatertheorie Lexikon Metzler*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 4-6, S. 5

<sup>194</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 29

<sup>195</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 27

<sup>196</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 32

<sup>197</sup> Alexander Kuba, „Apollinisch/dionysisch“, S. 5

<sup>198</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 33

Nachdem in der deutschen Klassik der Chor weitgehend aus den Stücken gestrichen wurde, beherrschte bis weit ins 20. Jahrhundert ein „Protagonistentheater des so genannten schöpferischen Bühnenkünstlers und Menschendarstellers die bürgerlich geprägte Theaterwelt“<sup>199</sup>, so Hajo Kurzenberger. Emotionaler fasst dies der Regisseur Einar Schleef zusammen. Er meint, mit dem bewussten Verzicht auf den Chor durch die deutsche Klassik, habe man das Theater zu einer Einzeldarstellerkunst gemacht, was es so aber nie gewesen sei.<sup>200</sup> Das bürgerliche Theater, so Schleef, fand für die Masse - für das Volk - keine Verwendung mehr.<sup>201</sup> Der durch seine Sprechchöre berühmt gewordene Regisseur, rechtfertigt in seinem Buch „Droge, Faust, Parsifal“ den auf die Bühne gebrachten realen Chor, als entscheidenden Teil des Theaters.<sup>202</sup> Ebenso wie Nitsch und Schechner steht Einar Schleef mit seinem chorischen Theater in einer Tradition von Theatermachern, die das Kollektiverlebnis im Theater wieder thematisieren und auf Energien, die „durch leibliches Spüren erfahrbar sind“<sup>203</sup>, setzen. Die Instrumentalisierung von theatraler Gemeinschaftsbildung zu politischen Zwecken, erklärt ihren negativen Ruf.<sup>204</sup> „Im Gegensatz zum Militär, bei dem das Verwachsen von Individuum und Uniform erzwungen wird“<sup>205</sup>, wird durch den Chor im antiken Sinne, oder auch in den Versuchen des Theaters nach 1968, die Individualität der Chormitglieder nicht negiert - verteidigt Schleef die Chorformation. In den Massenchören der Nationalsozialisten hätte man dagegen dafür gesorgt, „den individualisierten Menschen als Täuschung zu entlarven“<sup>206</sup>.

Den Grund für die schlechte Erfahrung mit Chorformationen und Theaterkollektiven sieht Matthias Warstat in dem physischen Gleichtakt, der das Subjekt anfällig für Instrumentalisierung macht

<sup>199</sup> Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters*, S. 184

<sup>200</sup> Vgl. dazu auch: Thorsten Beyer, „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, Erlangen: 02/06, Zugriff am 4.1.2011 unter: [www.thewi.de/?q=node/7](http://www.thewi.de/?q=node/7)

<sup>201</sup> Vgl. Einar Schleef, *Droge, Faust, Parsifal*, Frankfurt am M.: Suhrkamp 1997, S. 274

<sup>202</sup> Siehe Einar Schleef, *Droge, Faust, Parsifal*, S. 8: „Obwohl die antike Chor-Tragödie literarisch außerordentlich hoch bewertet wird, ist ihre Realisierung weitgehend diskreditiert. Chor-Bildung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgehen, werden nur noch als erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zustände erinnert.“

<sup>203</sup> Einar Schleef, *Droge, Faust, Parsifal*, S. 97

<sup>204</sup> Vgl. Matthias Warstat, „Gleichheit – Mitwirkung-Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“, S. 19

<sup>205</sup> Einar Schleef, *Droge, Faust, Parsifal*, S. 479

<sup>206</sup> Vgl. Einar Schleef, *Droge, Faust, Parsifal*, S. 274

Hat man mit dem Rhythmus die homogenen, aktiven und dominanten Körper des Chores gleichsam in sich aufgenommen, dann ist man auch eingenommen für die politischen, sozialen und sonstigen Besetzungen, die mit diesen inszenierten Körpern verbunden sind.<sup>207</sup>

Neben der Gefahr eines blinden Körperfetischismus sei an „Gemeinschaftsinszenierungen dieser Art die Vorstellung, dass Gemeinschaft etwas sei, was man sich zu Eigen machen könne, um es dann zu haben – wie ein „Eigentum“<sup>208</sup> - besonders problematisch. Warstat ergänzt in seinem Aufsatz jedoch auch, dass Theater sehr wohl zur Selbstfindung einer Gruppe beitragen und ein sehr differenziertes und intensives Gruppengefühl bei den Akteuren erzeugen kann. Ob sich dieses dann jedoch auch in den Zuschauerraum überträgt, hält er für fraglich. Bezogen auf die Beispiele Tabori und Peter Stein behauptet Warstat: „Keinesfalls ging es darum, über die Rampe hinweg Darsteller und Publikum zu einer identifikatorischen, emotionalen oder rituellen Einheit zusammenzuführen.“<sup>209</sup> Er spricht deswegen von „amputierten Gemeinschaften“<sup>210</sup>, da ein Großteil der Aufführungsteilnehmer - das Publikum - seiner Meinung nach, nicht wirklich in die Gemeinschaft eingeschlossen wurde. Abgesehen davon, dass sich theatrale Gemeinschaftsmodelle künstlerisch und publikumswirksam nicht unbedingt bewiesen haben, kommt deswegen die Frage auf, ob die Suche nach Gemeinschaft im Theater nicht auf einer Illusion beruht.<sup>211</sup>

### 3.2 Die medial gesteuerte kollektive Performance

Setzt man voraus, dass sich Theater mit den wechselnden gesellschaftlichen und technischen Bedingungen stetig verändert, stellt sich die Frage, in welcher Weise sich das Internet auf die Entstehung neuer kollektiver Theaterformen auswirkt.

Wie sich die stetig zunehmende Bedeutung der Medien für die moderne Gesellschaft im Theater direkt widerspiegelt, beschreibt Hans-Thies Lehmann in seinem Buch „Postdramatisches Theater“<sup>212</sup>. In dem Kapitel „Theater und Medien“ zeigt er sowohl anhand von Theatertext und -Spiel, Bühnenbild aber nicht auch zuletzt anhand der Erwartung des Zu-

---

<sup>207</sup> Matthias Warstat, „Gleichheit – Mitwirkung - Teilhabe“, S. 16

<sup>208</sup> Matthias Warstat, „Gleichheit – Mitwirkung - Teilhabe“, S. 16

<sup>209</sup> Matthias Warstat, „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe“, S. 17

<sup>210</sup> Matthias Warstat, „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe“, S. 17

<sup>211</sup> Vgl. Matthias Warstatt, „Gleichheit – Mitwirkung-Teilhabe“, S. 20

<sup>212</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Berlin: Verlag der Autoren 1999

schauers, wie das Theater durch die immer stärker werdende Verbindung von Mensch und Medium geprägt ist. Die Nutzung der neuen Medien im Theater gilt längst als selbstverständlich – ja Lehmann meint sogar, es sei „ein Topos der Theorie des Avantgarde-theaters geworden, daß es die Bedingungen von Sehen und Hören in der Mediengesellschaft analysiere, reflektiere und dekonstruiere“<sup>213</sup>. „Die Bühne muss der Merkwelt draußen ähneln“<sup>214</sup>, wenn Theater sein Publikum in der Multimediagesellschaft erreichen will.

Durch den Wechsel von dem alten Prinzip der Partizipation, hin zu dem - in den neuen Medien dominierenden - Prinzip der Interaktion, zeichnet sich ein grundlegender Eingriff auch in die Struktur des Theaters ab. Es gilt als Kennzeichen postdramatischen Theaters, dass Künstler ihre Zuschauer in den kreativen Prozess mit ein beziehen. Die Liste der Beispiele ist lang: von Gob Squad, über das Nature Theater of Oklahoma bis hin zu Rimini Protokoll: allesamt zeitgenössische Theatergruppen, die mit dem Prinzip der Zuschauerpartizipation arbeiten. Warum gerade die Ära des „Web 2.0“<sup>215</sup> solche partizipatorischen Formen hervorbringt, liegt in den Veränderungen begründet, die sich durch eine neue Mediennutzung ergeben.

Während das Internet in seiner ersten Phase vor allem dazu benutzt wurde, Informationen auszutauschen und Nachrichten an gezielte Personenkreise zu verschicken, entwickelte es sich seit circa 10 Jahren mehr und mehr zu einem kollektiven, globalen Netzwerkmedium.<sup>216</sup> Das Internet der „Web 2.0 Ära“ wird durch die „Sozialen Medien“<sup>217</sup> bestimmt, die sich durch ein weitaus höheres Interaktionspotenzial von der alten Internetnutzung abgrenzen. Es geht nicht mehr nur darum, einen Text, ein Video oder Fotos zu konsumieren, sondern selber mit den Texten, Videos und Fotos durch Hyperlinks und Kommentare in Verbindung zu treten. Damit bietet es auch die Möglichkeit, eigene Arbeiten, ohne den Umweg über Dritte zu veröffentlichen. Seien es Texte, Fotos, Musik oder Videos - alles kann in Foren wie Youtube innerhalb kürzester Zeit einer breiten Öffentlichkeit rund um den Globus zu jeder Zeit zugänglich gemacht werden.

---

<sup>213</sup> Hans -Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 406

<sup>214</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 407

<sup>215</sup> Vgl. Ramón Reichert, Vorlesung zur Mediengeschichte - Die Sozialen Medien im Web 2.0, gehalten an der Universität Wien im WS 2010/2011, *Lecture 1* vom 13.10.2010, S. 3, unter: [www.univie.ac.at/moodle](http://www.univie.ac.at/moodle),: Das Internet der Web 2.0 Ära meint eine, auf Gruppenkommunikation basierte Form der Internetnutzung. Größeren Zulauf erfahren diese Webcommunitys ab dem Jahr 2003

<sup>216</sup> Siehe auch Ramón Reichert, Vorlesung zur Mediengeschichte - Die Sozialen Medien im Web 2.0, *Lecture 1*, S.1

<sup>217</sup> Ramón Reichert: „Soziale Medien sind Internetplattformen zur Bildung von sozialen Netzwerken“, *Lecture 1*, S. 1

Diese Verbindungen nennt der Medienwissenschaftler Derrick de Kerckhoven „Das kollektive Imaginäre“<sup>218</sup>. Teilnehmer eines Internetforums, die sich zur gleichen Zeit auf einer Seite aufhielten, beträten sozusagen einen veräußerten gemeinsamen Gedankenraum, wodurch sich eine neue kollektive Identität entwickeln könne.

Dieser Sichtweise widerspricht Hans-Thies Lehmann, dessen Einschätzung allerdings noch aus der „Prä-Web 2.0-Ära“<sup>219</sup> stammt. Er meint, dass „das Empfangen der kollektiv verfügbaren Daten und Informationen keine kollektive Erfahrung ausbildet“<sup>220</sup>. Ganz im Gegenteil sieht er im Internet nicht ein Massenmedium, sondern ein Privat-Medium, da es für eine kollektive Erfahrung eines gemeinsamen Engagements bedarf, welches das Subjekt in seiner Lebensrealität betrifft.<sup>221</sup> Das Internet generiert seiner Meinung nach also keine Kollektivität, sondern fördert ein individualisiertes Einzelgängertum.

Anhand der hier angeführten Argumentation lässt sich eine Ambivalenz hinsichtlich des Mediums Internet festmachen. Folgt man der Annahme, das Internet übe als Medium unserer Zeit auch maßgebliche Wirkung auf Theater aus, ließe sich die Schlussfolgerung ziehen, dass sich diese Ambivalenz auch in seinem Verhältnis zu Theater widerspiegelt.

Julia Glesner hat sich dieser Frage in Ihrem Buch „Theater und Internet“ zugewandt. „Tele-matische Internet Performances eröffnen ein neues Kapitel innerhalb der Geschichte der *Performance Art*“<sup>222</sup>, meint sie. Wie Theater unter den Bedingungen Internet basierter Kommunikation fortgeführt werden kann, interessiert hier genauso wie auch die Frage, wie sich die jüngsten technologischen Entwicklungen auf unser Verständnis von Kultur auswirken.<sup>223</sup> Auch Kerstin Evert setzt sich in Dance Lab mit neuen Technologien in Verbindung mit Tanz auseinander. Sie beschreibt hier beispielsweise wie der Künstler Stelarc 1995 mit „Fractal Flesh“ die Nutzung des Internets für eine Performance nutzte. Stelarc arbeitet mit einer direkten Verbindung des Körpers zum Internet und stellt, wie Kerstin Evert formuliert,

---

<sup>218</sup> Derrick de Kerckhove, „Die Wiederkehr der Sinne in der „Netzwerk-Kunst“, in: *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten*, Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Essen: Klartext Verlag 1996, S.71-81, S. 71

<sup>219</sup> Ramón Reichert, *Lecture 1*, S. 7

<sup>220</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 404

<sup>221</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 404

<sup>222</sup> Julia Glesner, *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2005, S. 243

<sup>223</sup> Julia Glesner, *Theater und Internet*, S. 243

„eine Fortsetzung der Bemühung dar, das Körper-Netz-Werk real zu implementieren“<sup>224</sup>. Durch Sensoren, die an dem Körper Stelarcs angeschlossen waren, konnte der Besucher über elektronische Impulse Muskelkontraktionen auslösen. Es handelt sich damit um ein Fernsteuerungssystem menschlicher Bewegung, das die Möglichkeit bietet, mit Hilfe des Interfaces einen anderen Körper über eine räumliche Distanz innerhalb eines vorab festgesteckten Bewegungsrahmens zu telechoreographieren.<sup>225</sup> Dieser Zustand wird von Kerstin Evert als „eine Art Marionettenspiel“<sup>226</sup> charakterisiert, „mit einem allerdings lebendigen, räumlich entfernten Körper“<sup>227</sup>. Vor Stelarc hatten auch schon Künstler wie Merce Cunningham das interaktive Potenzial der neuen Medien genutzt. Kerstin Evert fasst also zusammen:

Interaktive künstlerische Produktionen sind dementsprechend solche, in denen ein Computersystem in Echtzeit auf menschliche Eingaben reagiert und somit eine Art kybernetischer Rückkoppelung zwischen Eingaben und Ausgaben bzw. Aktion und Reaktionen entsteht.<sup>228</sup>

Die hier beschriebenen Performances beschreiben einen Marionetteneffekt: Das elektronische Medium löst bei dem Akteur Impulse aus, die dieser schließlich ausführt. Auch wenn das hier angeführte Beispiel keine kollektive Performancesituation beschreibt, gibt es einen Ausblick, was mit Theater in Verbindung mit Internet denkbar wäre. Denn wie auch Hans-Thies Lehmann beschreibt, „ist der sich abzeichnende Übergang zu einer (technisch wie inhaltlich gegenwärtig noch primitiven) *Interaktion* voneinander entfernter Partner mit technologischen Mitteln“<sup>229</sup> im Theater absehbar. Er geht soweit zu fragen: „Wird solche immer mehr perfektionierte Interaktion der Domäne der theatralen Live-Künste, deren Prinzip die *Partizipation* ist, auf Dauer den Platz streitig machen?“<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 190

<sup>225</sup> Vgl. Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 229

<sup>226</sup> Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 229

<sup>227</sup> Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 229

<sup>228</sup> Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 158

<sup>229</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 408

<sup>230</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 408

## 4 Choreographische Strukturen kollektiver Performance: Beispiele aus der Praxis

Der folgende Teil soll den zwei konkreten Performances gewidmet sein, mit denen ich den Schwarm als choreographische Struktur thematisieren möchte. Beide erinnern von außen an die vorgestellte Form „Flashmob“ und wurden bei Theaterfestivals aufgeführt. Die Performances sollen nun zunächst unabhängig voneinander auf ihre Verwandtschaft zu Flashmobs, ihre Umsetzung des sozialen Schwarms sowie ihre Position, die sie innerhalb eines Theaterkontextes einnehmen, untersucht werden.

### 4.1 “Das Radioballett” von Ligna

Das von den Medienkünstlern Ole Frahm, Michael Hueners und Torsten Michaelsen 1995 gegründete Kollektiv Ligna war ursprünglich eine freie Radiogruppe des Hamburger Senders FSK. Nach Jahren der experimentellen Radionutzung, wie der Anrufsendung „Lignas Music Box“, bei der Anrufer von zuhause aus über ihr Telefon Musik einspielen können, beschäftigt sich die Gruppe Ligna seit 2002 mit der Frage, wie Radionutzung auch konkret politisch und performativ eingesetzt werden kann. Auf den Spuren von Bertolt Brechts Radiotheorie, die Radio nicht als Distributions-, sondern als Kommunikationsapparat auffasst<sup>231</sup>, begeben sich Ligna in immer neuen Versuchsanordnungen auf die Suche nach den unausgeschöpften Möglichkeiten der Radionutzung. Dabei bildet das prominent gewordene Prinzip “Radioballett” die Grundlage für weitere Performanceformate. 2002 am Hamburger Hauptbahnhof uraufgeführt, wurde es 2003 mit ca. 500 Teilnehmern am Leipziger Hauptbahnhof im Rahmen des Festivals “Entsicherung: Eine theatrale Einmischung in den öffentlichen Raum”<sup>232</sup> unter großer Resonanz wiederholt.

Das „Radioballett“ schlägt eine von Reflexionen unterbrochene Choreographie vor, mit der die Grauzone zwischen verbotenen und erlaubten Gesten erforscht wird. Es funktioniert nach dem Prinzip einer Radiosendung, die jeder einzelne Teilnehmer per Funk auf einem mitgebrachten Radiogerät empfängt und so - zeitgleich mit anderen Teilnehmern - an einem vereinbarten öffentlichen oder halböffentlichen Platz der Radiostimme folgt.

<sup>231</sup> Vgl. Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hrsg.), Stuttgart: DVA 1999, S. 259-264

<sup>232</sup> Vgl. Kulturstiftung des Bundes, Zugriff am 10.08.2011 unter:  
[http://www.bundeskulturstiftung.net/cms/de/presse/mitteilungen/projekte/2003\\_06\\_02\\_2049\\_4.html](http://www.bundeskulturstiftung.net/cms/de/presse/mitteilungen/projekte/2003_06_02_2049_4.html)



Diese teilt den Mitwirkenden, neben Anweisungen zu konkreten Bewegungsabfolgen, auch Gedankenimpulse zu dem Ort und der Radiosituation mit. Neben den Handlungsanweisungen (z.B. "Die rechte Hand wie zum Hände geben nach vorne strecken"<sup>233</sup>), findet dabei nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Ort, sondern auch eine Reflexion über Radiokommunikation statt. Die "Übungen im nicht-bestimmungsgemäßen Verweilen", wie sie von Ligna selbst bezeichnet werden, sind nach einer kohärenten Struktur aufgebaut: Jede Bewegung hat einen Namen – sozusagen als Überschrift<sup>234</sup> – für die Bewegungsabläufe, die in einem zweiten Schritt erklärt werden: "Gewicht auf das rechte Bein verlagern und dieses nach vorne einknicken, hinhocken, den rechten Schuh aufbinden und wieder zubinden. Oder so tun, als ob."<sup>235</sup> Schließlich sollen in einem dritten Schritt Thesen zu Ort, Inhalt und Radiosituation den Teilnehmern Anregungen zum Nachdenken über die individuelle und soziale Situation geben. So wird in "Thesen zum gestischen Radiohören"<sup>236</sup> sowohl die Privatisierung des öffentlichen Raums thematisiert, als auch das eigene Hörspiel in selbstreferentieller Praxis kommentiert (z.B. "Das Radioballett bestimmt nicht die Verteilung der Menschen im Raum."<sup>237</sup>). Nicht nur die Reflexionsblöcke, sondern auch die Auswahl und Aneinanderreihung der Gesten hinterfragt und kritisiert den Umgang mit dem halböffentlichen Raum. So wird beispielsweise aus der Geste der Begrüßung ("Hand öffnen, wie zur Begrüßung"<sup>238</sup>) gleich darauf eine Geste des Bettelns ("Handinnenfläche nach oben drehen"<sup>239</sup>).

Patrick Primavesi erläutert in seinem Vorwort zu der jüngst erschienenen Publikation von Ligna „An Alle! Radio Theater Stadt“, die Übungen des „Radioballetts“ wollen "weder bloß politische Agitation noch bloß künstlerisches Ereignis"<sup>240</sup> sein, sondern die Atmosphäre eines Raums verändern. Dabei gehe es aber im Unterschied zu Ästhetisierung von Massenchoreographien bei Werbe- oder Propagandaveranstaltungen, nicht um ein genau kontrolliertes Erscheinungsbild, sondern gerade um die Beiläufigkeit des Geschehens, das sich nur wenig vom sonstigen Betrieb an den jeweiligen Schauplätzen abhebt, so Primavesi.<sup>241</sup>

<sup>233</sup> Ligna, „Radioballett. Übung in nichtbestimmungsgemäßen Verweilen“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, Anne König, Paul Feigelfeld, Ligna (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011, S. 43-66, S. 51

<sup>234</sup> z.B. „Der Schuh ist offen“, Ligna, „Radioballett“, S. 52

<sup>235</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 52

<sup>236</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 52

<sup>237</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 50

<sup>238</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 52

<sup>239</sup> Ligna „Radioballett“, S. 52

<sup>240</sup> Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, S. 7-16, S. 13

<sup>241</sup> Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, S. 13

Das „Radioballett“ weißt stets darauf hin, dass die Teilnahme oder die Ausführung einer Geste freiwillig ist und keiner Kontrolle obliegt. Neben dem „Radioballett“, das im Zentrum dieser Untersuchung stehen soll, haben Ligna seit 2002 an die 50 weitere performative Installationen realisiert, die sich durch die, zumeist radiogestützte Koordination getrennt agierender Teilnehmer im Raum auszeichnen.<sup>242</sup>

#### **4.1.1 Das „Radioballett“ als irreführende Assoziation zu Flashmobs**

Was hat Lignas Konzept des „Radioballetts“ aber nun mit Flashmobs gemeinsam? Die wesentlichen Parallelen liegen in der Organisationsstruktur, der Benutzung des öffentlichen Raums und in einer Ästhetik des Absurden. Genauso wie bei Flashmobs kann jeder und jede bei dem Projekt mitmachen, es gibt keine Auswahlkriterien, um die Mitwirkenden zu selektieren. Ähnlich wie bei einem Flashmob, gilt auch hier: je mehr Akteure, desto besser für das Projekt. Die Bewegungsabfolgen sind präzise beschrieben und werden, genau wie bei Flashmobs, meist ohne Sprache und synchron zu den anderen Teilnehmern ausgeführt. Entgegen einem Flashmob führt jeder die Bewegungen aber in seinem eigenen Rhythmus aus – manchmal jedoch überträgt sich ein Impuls auf die anderen Teilnehmer. Gerade diese Impulse sind es aber oft, die von außen die Assoziation zu einem Flashmob aufkommen lassen. Ein Nebenaspekt der eigentlichen Aktion erzeugt damit eine starke Außenwirkung.

Die Gruppe Ligna distanziert sich in einem Interview von Phänomenen wie Flashmobs und wundert sich, warum sie sich in dieser „Sackgasse der kompletten Verwertbarkeit“<sup>243</sup> hat wiederfinden müssen. „Da wird ein Bild für die Medien produziert, was irgendwie eine interessante Abweichung oder Kreativität darstellt“<sup>244</sup>, so Michael Hueners. „Strukturell nach wie vor interessant – aber eigentlich verbraucht“<sup>245</sup>, lautet seine Meinung zu Flashmobs. Der Hauptkritikpunkt von Ligna an Flashmobs besteht in der „Erstarrung im Bild“<sup>246</sup> und der späteren Beschlagnahme von Firmen dieses Bildmaterials. Eine Aktion von Grund auf darauf auszurichten, dass ein gutes Bild entsteht, halten Ligna für gefährlich.

---

<sup>242</sup> Vgl. Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, S. 12

<sup>243</sup> Michael Hueners in einem Interview mit Simone Lindner am 23.7.2011, siehe Anhang c)

<sup>244</sup> Michael Hueners in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>245</sup> Michael Hueners in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>246</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner am 23.7.2011, siehe Anhang c)

Torsten Michaelsen betont eine derartige Weiterverwendung von Bildmaterial sei "Instrumentalisierung der Leute"<sup>247</sup>. Anhand dieser Aussagen wird offensichtlich, dass Lignas Konzept keineswegs von Flashmobs inspiriert ist. Anhaltspunkte sind vielmehr: die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum im Sinne eines gesellschaftlichen Raums, die experimentelle Nutzung des Radios und ein Interesse an neuen performativen Formaten. Was jedoch beiden Aktionsformen gemeinsam ist, ist das öffentliche Auftreten eines geheimnisvoll verbundenen Kollektivs.

#### **4.1.2 Der Schwarmeffekt der verteilten Radiotänzer**

Das Kollektiv der Radiotänzer zeichnet sich nach Kai van Eikels durch die

ungefähre Gleichzeitigkeit der zerstreuten Bewegungen, die Andeutung eines geteilten Zeithorizonts, der das Kollektiv inmitten der Menge von Menschen, die sich im Bahnhof aufhielten, in Erscheinung treten ließ,<sup>248</sup>

aus. Der Aspekt des Unheimlichen und Unkontrollierbaren, der dieser Choreographie anhaftet, knüpft an das Phänomen des Schwarms an. Von außen betrachtet sind die Umriss- und Konturen des Kollektivs nur schwer erkennbar, wodurch es immer wieder momenthaft an die "sozialen Schwärme", wie sie im Kapitel 2.1 beschrieben worden sind, erinnert.

Kann daher bei Lignas „Radioballett“ von einer Schwarmchoreographie gesprochen werden? Ligna selbst beurteilt den Begriff mit Vorbehalt. So formuliert Torsten Michaelsen in dem Interview, dass "die Grundidee schon vergleichbar mit dieser Form" sei, "nämlich dass gerade in der Zerstreuung - also in der „Nicht zentralen Bündelung“ - Effekte hergestellt werden können"<sup>249</sup>. Da die Impulse aber durch die Radiostimme zentral gesteuert seien, handle es sich im engen Sinne aber nicht um eine Schwarmdynamik, so Michaelsen.

Auch Kai van Eikels beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit der Zuordnung des „Radioballetts“ zu dem Prinzip des Schwarms und fragt sich, ob es sich beim „Radioballett“ um

---

<sup>247</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>248</sup> Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung“: Ligna, *Radioballett*, S. 102

<sup>249</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

einen Schwarm oder lediglich um einen Schwarm-Effekt handelt.<sup>250</sup> Da die Teilnehmer im „Radioballett“ zentral gesteuert werden, kann aber nicht von Schwarm, sondern muss von Schwarm-Effekt, wie dieser auch in Kapitel 2.2.3 beschrieben wurde, gesprochen werden. Der Schwarm wird dabei allein als choreographisches Mittel eingesetzt, findet aber keinen Einzug in die Organisationsstruktur des Projekts. Diese Beobachtung wird schließlich auch von Kai van Eikels gestützt, der das „Radioballett“ den Schwarm -Euphorien des „New Media Hype“ entgegenstellt:

Auf den ersten Blick kann man das Radioballett für einen solchen „Smart Mob“ halten. Doch die Lignas sind nicht Trend, die Lignas sind radikale Modernisten. Sie haben diese neue politische Bewegungsform gerade in der Auseinandersetzung mit einem Medium gefunden, das die Vernetzung anders begreift als der New Media Hype.<sup>251</sup>

Man könnte daher das „Radioballett“ auch als Kritik an der Schwarmdynamik verstehen. Kai van Eikels bemerkt, eine dahingehende Auseinandersetzung wäre ein wichtiger Beitrag zur Debatte um kollektives Handeln:

Man kann das Konzept der zerstreuten Öffentlichkeit als postideologische Relektüre des modernen Massenbegriffs auffassen, den auch der Marxismus über weiter Strecken tradiert hat – oder als marxistisch geschulte Kritik am Inter-Aktivismus des sozialen Schwarms, der in den neoliberalen Diskursen den Status einer neuen, sich als „Pragmatismus“ maskierenden Ideologie erlangt hat.<sup>252</sup>

Das „Radioballett“ ist auf die Trennung und Zerstreuung der Teilnehmer im Raum ausgerichtet, spielt aber durch das synchrone Hören auch mit dem Gegensatz zwischen Gemeinschaft und Individuum. Es fordert, wie Michaelsen betont, „nicht dazu auf, der Entfremdung in einer medialen Gesellschaft so zu begegnen, wieder eins zu werden, in dem man eine unmittelbare Gemeinschaft gründet“<sup>253</sup>. Dennoch funktionieren die Aktionen aus seiner Sicht auch aufgrund des „Spiels von Isolation und Gemeinschaft“<sup>254</sup>. Schließlich sehen sich die Teilnehmer während der Aktion und werden somit von anderen Teilnehmer affektiert.

---

<sup>250</sup> Vgl. Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung“, S. 104

<sup>251</sup> Kai van Eikels, „Ligna / Die Bewegungsweisen“, Zugriff am 22.10. 2011 unter <http://www.prognosen.de/de/die-bewegungs-weisen/ligna/>

<sup>252</sup> Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung“, S. 122

<sup>253</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>254</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

Aufgrund ihrer Überlegungen zu den Möglichkeiten des Radios, entschieden sie sich die Aktionen durch eine gemeinsame Radiofrequenz auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Es waren also an Brechts Theorien angelehnte Fragestellungen, die die Grundlage für die Überlegungen zum Synchronen gaben. "Synchronizität, die so einen Aspekt des Unheimlichen hat"<sup>255</sup>, dient damit als Ausgangspunkt für die Herstellung eines Effekts. Diese Einstellung kann nur durch die Innenperspektive gestützt werden – denn nach außen wird die Nutzung des Mediums Radio keineswegs offensichtlich. Das will heißen: Radioreflexion betreiben bestenfalls die Teilnehmer der Aktion. Die Zuschauer, um die es der Gruppe Ligna, wie sie selbst betont, nicht primär geht,<sup>256</sup> sehen schließlich nur die verstreuten Menschen, die weitgehend gemeinsam absurde Aktionen ausführen – und: sie spüren einen Impuls, der durch die Menge geht, weil dieser offensichtlich ist – sich veräußert.

Auch wenn, im Gegensatz zu anderen Projekten von Ligna, beim „Radioballett“ fast gänzlich auf Interaktionsanweisungen<sup>257</sup> verzichtet wird, sind die Akteure durch ihre geheime Komplizenschaft verbunden. Sie bilden daher ein zerstreutes Kollektiv. "Bei den Radiostücken [...] gibt es ein Kollektiv. Es ist zwar zerstreut, bringt aber trotzdem als Kollektiv einen Effekt hervor"<sup>258</sup>, so Michaelsen in dem Interview. Dieses Kollektiv erfindet sich in der flüchtigen und temporären "Assoziation"<sup>259</sup>. Da es keine Instanz gibt, die die ausgeführten Aktionen kontrolliert, kommt es zu einer unkontrollierten Gemeinschaft ohne Zentrum.

#### **4.1.3 Das „Radioballett“ als neue Spielart postdramatischen Theaters**

Wie aus vorhergehender Darstellung deutlich wird, lassen sich zwischen dem „Radioballett“ durchaus Verbindungen zu dem Phänomen des sozialen Schwarms erkennen - aber kann dieses Radiohörspiel auch als Choreographie oder Theater bezeichnet werden? Der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi jedenfalls verortet Lignas „Radioballett“ in den Kontext "neuer Spielarten von postdramatischem Theater"<sup>260</sup>.

<sup>255</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>256</sup> Vgl. Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>257</sup> Vgl. Das Projekt HALDENSAGA 2011 im Rahmen von Ruhr 2010 oder vgl. Stücktext „Odyssee N&K. Der wilde Streik der Repräsentation“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, Anne König, Paul Feigelfeld, Ligna (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011, S. 73 -96

<sup>258</sup> Torsten Michaelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>259</sup> Vgl. dazu Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, S. 13

<sup>260</sup> Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, S. 12

Postdramatisches Theater zeichnet sich nach Hans-Thies Lehmann vor allem durch die Ablösung von Drama, Dialog und Illusion aus. Neben vielen Verbindungen, die zum postdramatischen Theater hergestellt werden könnten, ist es vor allem die von Hans-Thies Lehmann beschriebene Kategorie des "Ereignisses" bzw. der "Situation", die auf das „Radioballett“ zutrifft. Lehmann beruft sich am Ende seiner Erörterung nicht ohne Grund auf Brecht:

Wenn man eine solche [...] Praxis nicht mehr als Theater bezeichnen will, so brauchen wir nicht zu zögern, Brechts seinerzeitige Auskunft zu übernehmen, der sich ironisch bereit fand, wenn man seine neuen Formen nicht mehr Theater zu nennen wünschte, sie doch einfach „Thaeter“ zu nennen.<sup>261</sup>

In dieser abschließenden Bemerkung bringt Lehmann auch die Schwierigkeit zum Ausdruck, jene "postdramatische Theatersituation" von unserem jetzigen Standpunkt aus als Theater zu identifizieren. Das Öffnen des Theaterbegriffs auch für entfernte Phänomene ermöglicht dafür, seiner Meinung nach, im Gegenzug eine "neue Ebene des Fragens nach postdramatischen Theaterzeichen"<sup>262</sup>. Worin liegen aber nun die Übereinstimmungen und Parallelen des Ereignischarakters von postdramatischem Theater und Lignas „Radioballett“?

Das „Radioballett“ entspricht der Beschreibung Lehmanns von einem Theater, das zur stummen Geste und zur Ausstellung von Vorgängen tendiert, so "als wolle man rätselhafte Gegebenheiten zu einem unbekanntem Zweck zur Kenntnis bringen"<sup>263</sup>. Die Journalistin Wanda Wiczorek beschreibt die Rezeptionswirkung des „Radioballetts“ mit ähnlichen Worten:

Die Symbolik der Bewegungen konnte von den meisten Passanten nicht gedeutet werden. Der Moment der Irritation jedoch gelang nicht zuletzt durch die raumgreifende Ausdehnung und unheimliche Anmutung der stummen Choreographie.<sup>264</sup>

Wenn Wiczorek im Bezug auf das „Radioballett“ von der, für die meisten Passanten, fehlenden Logik der Bewegungen spricht, ist damit nicht anderes als die Rücknahme des

---

<sup>261</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.183f.

<sup>262</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 178

<sup>263</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 178

<sup>264</sup> Wanda Wiczorek, „Zerstreut Radio hören“, in: eipcp. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, Zugriff am 5.8.2011 unter: <http://eipcp.net/transversal/1202/wiczorek/de>

Zeichencharakters<sup>265</sup> dieser Theaterform gemeint. Lehmann nennt das ein Theaterereignis, welches sich im “Hier und Jetzt real werdenden Vollziehen von Akten”<sup>266</sup> manifestiert und keine bleibenden Spuren des Sinns oder des kulturellen Monuments hinterlassen muss.<sup>267</sup>

Lignas performative Hörspiele zeichnen sich durch eine spezielle Verortung aus. Sie wurden für einen spezifischen öffentlichen Ort entwickelt und ergeben auch nur in Zusammenhang mit diesem Ort Sinn. Würde man das „Radioballett“ in einen geschlossenen Theaterraum verlegen, würde sich die Bedeutung verlieren oder massiv verschieben. Der Text besitzt also nicht unabhängig von der Situation Werkcharakter, sondern erschließt sich nur aus seinem Kontext.

Des Weiteren ist es kein Ziel von Ligna, das Flüchtige ihrer Performance festzuhalten. Vergleichbar mit Happening und Performance Art werde das “Theater nicht als fertiges Resultat”<sup>268</sup>, sondern als Prozess bestimmt, so auch Lehmann in seiner Darstellung. Diese Behauptung trifft in vieler Hinsicht auf das „Radioballett“ zu: Beim „Radioballett“ handelt es sich nicht um ein geprobtetes Theaterstück. Die Inszenierung entsteht erst in dem Moment selbst – lediglich die Regieanweisungen sind festgelegt. Ligna weist im „Radioballett“ ganz ausdrücklich auf die Freiheit jedes Einzelnen hin. So heißt es im Hörspiel: “Das Radioballett bestimmt nicht die Verteilung der Menschen im Raum.”<sup>269</sup> Ein solches Theater entbehrt seinen Werkcharakter zugunsten einer performativen Kraft.

Ein weiteres Merkmal postdramatischer Theatersituationen liegt Lehmann zufolge in der “Herstellung von *Ereignissen, Ausnahmen* [und] Augenblicken der Abweichung”<sup>270</sup>. Theater wird unter diesem Blickwinkel als eine „für alle Beteiligten provozierende Situation“<sup>271</sup> empfunden und verstanden. Lignas Zugang, mit ihrem „Radioballett“ die Grauzonen zwischen am Bahnhof erlaubten und verbotenen Gesten zu untersuchen, stellt eine provozierende Absicht dar, die sich in ihrer Abweichung und Hinterfragung von gesellschaftlich angenommenen Codes versteht. Es hinterfragt nicht nur genormte und gewohnte Verhaltensweisen, sondern begibt sich ganz bewusst an Grenzen der Legalität.

---

<sup>265</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 178

<sup>266</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 178

<sup>267</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 178

<sup>268</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 179

<sup>269</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 50

<sup>270</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 180

<sup>271</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 181

So machen Ligna in der Publikation ihres Buches keinen Hehl daraus, dass sie sich vor und nach der Durchführung ihres Projekts mit Unterlassungsklagen seitens der Deutschen Bahn konfrontiert sahen:

Da die von Ihnen geplante Versammlung u.a. darauf abzielt, den normalen Reiseverkehr zu behindern,

#### UNTERSAGEN

wir Ihnen ausdrücklich die Durchführung der Veranstaltung.<sup>272</sup>

heißt es in einem Schreiben der deutschen Bahn zehn Tage vor der geplanten Aufführung. Das Hanseatische Oberlandesgericht, vor das die Klage gegen Hausfriedensbruch schließlich kam, befand die Beschwerde der Deutschen Bahn jedoch nicht begründet.<sup>273</sup> Als die Kulturstiftung des Bundes für das Theaterfestival in Leipzig Ligna mit ihrem „Radioballett“ engagierte, muss sie von der Auseinandersetzung mit der deutschen Bahn gewusst haben. Es ist sogar wahrscheinlich, dass gerade aufgrund der gesetzlichen Grauzone – die Provokationen impliziert - Lignas Konzept für das Festival interessant und gewinnbringend war.

Lehmann betont weiter, dass im Gegensatz zu Aktionskunst der 60er Jahre theatrale Kommunikation nicht mehr in erster Linie als „Konfrontation“ mit dem Publikum, sondern als Herstellung von Situationen der „Selbstbefragung und Selbsterfahrung“ der Beteiligten verstanden wird.<sup>274</sup> Mit Hilfe einer im „konkreten Material des Alltagslebens hergestellten Situation“<sup>275</sup> soll eine Umgebung entstehen, in „deren Kontext die Besucher selbst aktiv“<sup>276</sup> werden. Lignas „Radioballett“ geht über eine einfache Aktivität des Zuschauers sogar noch hinaus, da der Zuschauer von Beginn der Performance an Mitspieler ist. Es kommt damit nicht zu einer Verschiebung zwischen Akteur und Schauspieler, sondern setzt an einer grundsätzlich anderen Position an, die das „Radioballett“ in die Nähe von „social events“<sup>277</sup> rücken lässt.

---

<sup>272</sup> Unterlassungserklärung der deutschen Bahn, in: „Radioballett“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, S. 43-66, S. 63

<sup>273</sup> Vgl. Beschluss des Hanseatischen Oberlandesgericht, in: „Radioballett“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, S. 43-66, S. 65

<sup>274</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 180

<sup>275</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.181

<sup>276</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.182

<sup>277</sup> Vgl. Erika Ficher-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 64



Ligna betrachten diese Vorgehensweise, in Anlehnung an Brecht, als eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Theaters und seinem Publikum.<sup>278</sup> Da alle Beteiligten zu Mitspielern werden, „entzieht sich [das Theater] einer objektiven Beschreibung, weil es für jeden einzelnen Beteiligten eine Erfahrung darstellt, die nicht mit der Erfahrung anderer deckungsgleich ist,“<sup>279</sup> so Lehmann. Damit rückt das Radioballett in Ablauf und Wirkung in die Nähe der sozialen Situation – wiederum ein Zeichen postdramatischen Theaters.

Gabriele Klein schlägt für eine solche Theaterform den Begriff des „sozialen Choreographierens“ vor. Die grundlegende Behauptung, die im Konzept von sozialer Choreographie steckt, ist die enge Beziehung zwischen Ästhetischem und Politischem, welche in der Bewegungsordnung der Körper ihren sichtbaren Ausdruck findet.<sup>280</sup> Die künstlerischen Interventionen in der Stadt sind im Kontext dieses gesellschaftlichen Umbruchs nicht nur als ästhetische Kritik einer allumfassenden Theatralisierung der Stadt von Belang, sondern von gesellschaftlicher und politischer Relevanz.<sup>281</sup> Gerade die Betonung auf der politischen Relevanz, die Ligna in die ästhetische Form „Bewegungsperformance“ integriert, machen die Parallelen deutlich. Im Gegensatz zu einer rein politischen Veranstaltung, wie einer Demonstration oder einem Streik, hat diese Form von Performancekunst aber eine deutliche Grenze. „Sie kann ästhetisch vor-bilden, aber nicht politisch durch-setzen,“<sup>282</sup> so Gabriele Klein. Bei Ligna kann daher von einer Form politischen Theaters gesprochen werden, das sich in einer sozialen Choreographie manifestiert.

Kann nun in Bezug auf das „Radioballett“ von politischem Theater gesprochen werden? „Auf jeden Fall nicht im Sinne einer Produktion von theatralem Ausdruck im herkömmlichen Sinne“<sup>283</sup>, meint Torsten Michelsen von Ligna. Aber: „Der öffentliche Raum [wird] als Bühne begriffen“<sup>284</sup>. Auf die Frage an Ligna, wie sie sich selbst beschreiben würden, antworten sie, sie kämen aus dem Kontext des freien Radios und seien deswegen „erst mal eine Radiogruppe“<sup>285</sup>.

---

<sup>278</sup> Vgl. Torsten Michelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>279</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.182

<sup>280</sup> Gabriele Klein, „Das soziale Choreographieren. Tanz und Performance als urbanes Theater“, in: *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, Nicole Haitzinger, Karin Fenböck (Hrsg.), Derra Dance Research, München: Epodium 2010, S. 96-103, S. 101

<sup>281</sup> Gabriele Klein, „Das soziale Choreographieren. Tanz und Performance als urbanes Theater“, S. 98

<sup>282</sup> Gabriele Klein, „Das soziale Choreographieren. Tanz und Performance als urbanes Theater“, S. 98

<sup>283</sup> Torsten Michelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>284</sup> Torsten Michelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

<sup>285</sup> Torsten Michelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

Sie beschreiben aber auch, wie sie, auch durch die Radiotheorie Brechts inspiriert, immer weiter in den Theater- und Performancebereich vorgedrungen seien. Immer wieder beziehen sie sich in dem beigefügten Interview und in ihren eigenen Texten auf das Lehrstückkonzept von Brecht, für das sie neue Interpretationsmöglichkeiten suchen.<sup>286</sup> Tatsächlich finden sich in den theoretischen Schriften von Brecht Parallelen zu Lignas Radioballettkonzept. Weil detaillierte Erläuterungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, möchte ich anschließend nur kurz auf die Grundzüge dieses Zusammenhangs eingehen.

Brecht beschäftigt sich mit der Frage, wie „man die Kunst für das Radio [...] und wie man das Radio für die Kunst verwerten kann“<sup>287</sup>, kommt dann aber, im Gegensatz zu Ligna, zu dem Schluss, dass beide eine pädagogische Funktion erfüllen müssen. In seiner Rede über die Funktion des Rundfunks von 1932 „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, macht er konkrete Vorschläge für eine Zukunft der Radionutzung und setzt sich für die Umfunktionierung des Rundfunks ein: Der Rundfunk solle aus seiner „dekorative[n] Haltung“<sup>288</sup> ausbrechen und nicht länger folgenlos für die Gesellschaft bleiben.

Auch Ligna benutzt das Radio als Übertragungsapparat eines konkreten politischen Zwecks. Anders als bei Brecht, muss Lignas Nutzung des Radios jedoch in einem anderen historischen Kontext gesehen werden. Kurz nach Entstehung von Brechts Radiotheorie wurde das Radio als Propagandamittel entdeckt und diente damit der nationalsozialistischen Ideologie als Kriegswerkzeug. Das Massenmedium Radio in seiner politischen Nutzung kann daher nicht mehr unschuldig rezipiert werden.

Neben der politischen Funktion, die das Radio erfüllen soll, hatte Brecht auch noch andere Vorstellungen, die Ligna schließlich umsetzte. So begeisterte sich Brecht auch für die Idee, das Radio als „vollwertige, ebenbürtige Ergänzung des Dramas“<sup>289</sup> zu etablieren und daraus neue Formen zu entwickeln. Auch spricht er von einer „Zusammenarbeit zwischen theatralischen und funkischen Veranstaltungen“<sup>290</sup>, bei denen ein reger Austausch zwischen Radio, Chor, Theater und Gesellschaft stattfindet.

---

<sup>286</sup> Vgl. Torsten Michelsen in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang c)

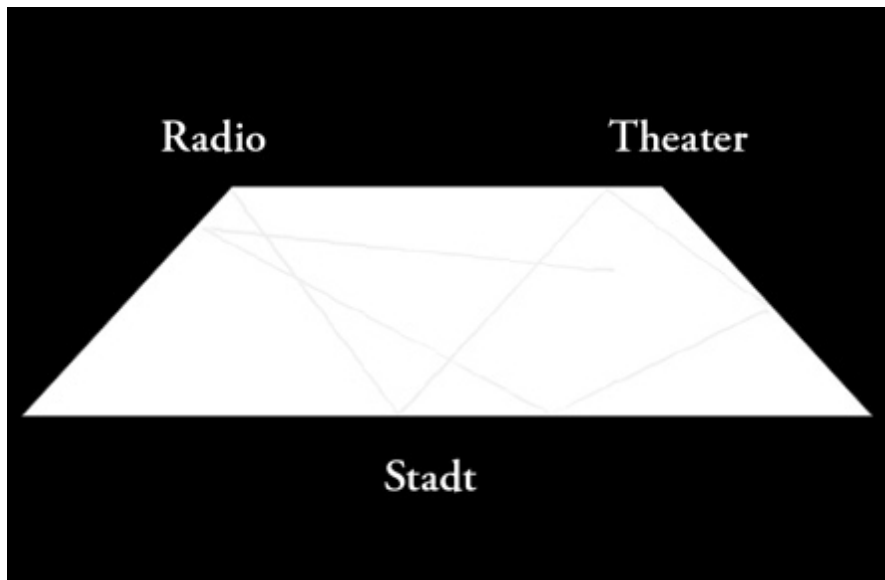
<sup>287</sup> Bertolt Brecht, „Über Verwertungen“, in: *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 123

<sup>288</sup> Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, S. 261

<sup>289</sup> Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, S. 262

<sup>290</sup> Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, S. 262

Betrachtet man das Cover von Lignas Publikation „An Alle!“ wird offensichtlich, dass genau diese von Brecht geforderten Komponenten von Ligna wieder aufgegriffen werden. Aus der Verbindung von Radio – also dem Massenmedium – von Theater und von Stadt entsteht die Bühne.



Cover von *An Alle! Radio Theater Stadt*<sup>291</sup>

Bei genauerer Betrachtung der Graphik lassen sich außerdem feine Verbindungslinien zwischen den Instanzen Radio, Theater und Stadt erkennen, wodurch die Vielzahl der Möglichkeiten angedeutet wird, auf welche Art dieses Komponenten zueinander in Verbindung stehen können. Wie dünne, fast unsichtbare Fäden hängt in Lignas Auffassung also das Theater mit dem Massenmedium Radio, die Stadt mit dem Medium und das Theater mit der Stadt zusammen.

Diese theoretischen Verknüpfungen setzten Ligna auch ganz konkret in der Konzeption des „Radioballetts“ um. Der Teilnehmer erhält an einem Platz mitten in der Stadt mittels des Mediums Radio eine Regieanweisung, die ihm den Weg für ein theatrales Spiel vorgibt. Alle Teilnehmer sind mit der Stimme aus dem Radio verbunden, die wiederum die Teilnehmer untereinander und mit dem Ort verbindet.

<sup>291</sup> Ligna, *An Alle! Radio Theater Stadt*, Anne König, Paul Feigelfeld (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011

Dieser Umstand ruft Assoziationen zu der Metapher der Marionette herbei. Denn auch hier sind alle Spielfiguren mit einem örtlich entfernten Regisseur verbunden. Bei den Teilnehmern des „Radioballetts“ handelt es sich folglich nicht in erster Linie um miteinander schwärmende und spielende Akteure, sondern um Ausführende eines „medialen Marionettentheaters“. Im Unterschied zu dem Marionettenspiel der in Kapitel 3.2 besprochenen Performance „Fractal Flesh“<sup>292</sup> von Stelarc, gibt der Performer bei Ligna die Kontrolle über seinen Körper allerdings nicht ab. Die übergeordnete Stimme gibt durch Funk dem räumlich entfernten, menschlichem Körper – in Funktion der Marionette – die Gedanken- und Bewegungsimpulse also für eine Choreographie, die durchaus von außen Assoziationen zu sozialen Schwärmen hervorruft. Bei näherer Betrachtung handelt es sich jedoch lediglich um gezielte Schwarm-Effekte – und nicht um einen Schwarm.

---

<sup>292</sup> Vgl. Kerstin Evert, *Dance Lab*, S. 229

## 4.2 “Moment of Starlings” - ein Projekt der Urbanauten

Schon bald schwärmen wir aus in die Stadt. Unser Vorbild sind intelligente Vogelschwärme, wie die der Stare (Starlings). Leise hört man uns mit den Flügeln schlagen, ehe wir uns im öffentlichen Raum zum unaufhaltbaren Schwarm formieren. Das mobile Kollektiv des weiterentwickelten „flash mob“ trifft neuerdings Ad-hoc-Entscheidungen per SMS oder auf Twitter – wird zum „urban swarm“ und so stabiler und mobiler als sein Vorgänger. Umfließt mit Leichtigkeit die grauen Männer des Systems. Reagiert in Echtzeit auf Unerwartetes.<sup>293</sup>

So lautet der Programmtext der Urbanauten zu “Moment of Starlings”<sup>294</sup>, einer Performance im öffentlichen Raum, die im Rahmen des Spielart Festivals 2009 in München aufgeführt wurde. Die Urbanauten bestehen seit 2002 und wurden von Benjamin David als interdisziplinärer Debattierclub in München gegründet. Zwischen den Fachrichtungen Sozialgeographie, Architektur, Politik, Germanistik, Kunst- und Kulturwissenschaft sollte ein Dialog – und Experimentierplattform geschaffen werden, die sich der Suche nach einer kreativen Nutzung des öffentlichen Raums widmet.<sup>295</sup> 2012 fasst die Kerntruppe der Urbanauten sechs Personen - Benjamin David, Ulrike Bührlen, Katharina Lorenzini, Roland Baude, Anja Junghans und Lars Krolik - und realisiert neben Konferenzen, Debattierveranstaltungen und dem “Kulturstrand”, vor allem experimentelle Kunst- und Kulturprojekte an wechselnden Standorten in München.

Das oben beschriebene Projekt „Moment of Starlings“ ist im Bezug auf die Themenstellung dieser Arbeit nicht nur aufgrund seiner offensichtlichen Parallelen hinsichtlich dem Phänomen Schwarm und Flashmob interessant, sondern wie Lignas „Radioballett“ auch, weil es Teil eines internationalen Theater – und Performancefestivals war. Die Spielart Homepage beschreibt die Ausrichtung ihres Festivals folgendermaßen:

SPIELART erforscht und recherchiert seit 1995 neue Strömungen in der internationalen Theaterwelt, um sie alle zwei Jahre dem Publikum in München vorzustellen. Die Antennen richten sich auf ungewöhnliche Ausdrucksformen und Ästhetiken, aktuelle Themen, starke Persönlichkeiten und eindrucksvolle Inszenierungen.<sup>296</sup>

<sup>293</sup> Vgl. dazu: [http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck\\_id=51](http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck_id=51) (Zugriff am 11.5.2010)

<sup>294</sup> Der vollständige Name der Performance lautet „Moment of Starlings>>>SMS an 11832>>>Follow@TWTflash“, siehe unter: [www.die-urbanauten.de/worldpress/?page\\_id=336](http://www.die-urbanauten.de/worldpress/?page_id=336) (Zugriff am 30.1.2012)

<sup>295</sup> Vgl. dazu die Homepage der Urbanauten unter [www.die-urbanauten.de/cms/urbanauten/-die-urbanauten/](http://www.die-urbanauten.de/cms/urbanauten/-die-urbanauten/) (Zugriff am 28.8.2011)

<sup>296</sup> Vgl. dazu: <http://www.spielart.org/spielart.org/über%20uns%20/festival/> (Zugriff am 28.08.2011)

Spielart stellt sich mit diesem Kommentar eindeutig als experimentelles Theaterfestival vor. Was machte das Projekt „Moment of Starlings“ für die Festivalleitung interessant? Und inwiefern handelt es sich hierbei um Theater? Um diesen Fragen besser auf den Grund gehen zu können, möchte ich das Projekt “Moment of Starlings” kurz vorstellen und unter Verwendung von Pressezitaten beleuchten.

Per SMS war man eingeladen, sich für das Projekt „Moment of Starlings“ anzumelden. Jeder konnte mitmachen, wobei die Teilnahme mit einer Gebühr von 5 € verbunden war. Die öffentliche Werbung für das Projekt übernahm das Spielart Festival. Eine Stunde vor offiziellem Beginn der Performance erhielt jeder Teilnehmer eine SMS mit der Aufforderung, sich in die Nähe des Hotels Vier Jahreszeiten zu begeben.<sup>297</sup> Um 18:31 Uhr wurden die Teilnehmenden schließlich wieder per SMS für 18:41 Uhr in das Foyer der Münchener Kammerspiele bestellt. Dort verkündeten Charlie Todd (Gründer der New Yorker Performancegruppe „Improve Everywhere“ und künstlerischer Kooperationspartner der Urbanauten) und Benjamin David schließlich per Megaphone vor den über 300 Teilnehmern den groben Ablauf und das Prinzip der geplanten Performance:

In den folgenden 70 Minuten seien in der Münchner Innenstadt 3 Flashmobs geplant, zu denen jeweils per SMS aufgerufen wird. Verhaltensregeln und Hinweise, die dazu dienen sollen eine ungefähre Orientierung zu vermitteln, werden erteilt. Auch wird die Bitte geäußert, während der Aktion nicht zu fotografieren und zu filmen, da dies der Atmosphäre schade und außerdem ein Film der Aktion gedreht werde, der später im Internet verfügbar sei. Die Teilnehmenden werden per SMS dazu angehalten, sich zwischen den Flashmobs, wie ein Schwarm zu bewegen. Die erste Aktion findet in den Fünf Höfen statt und beginnt um 19:20 Uhr auf das SMS Signal “BUBBLEMOB”. Alle Teilnehmer sind nun aufgefordert, in dem Einkaufszentrum Seifenblasen steigen zu lassen. 19:25 Uhr erreicht schließlich die SMS “BUBBLE OVER” die Menge, woraufhin sie mit Hilfe von Kurzmitteilungen wie der Folgenden zum nächsten Treffpunkt manövriert wird:

“ZERSTREUEN und sich einzeln unter die Passanten mischen. Dabei die Fünf Höfe in Richtung Maffei Hof verlassen.” (19:26 Uhr) oder “Runter in die U-Bahn SCHWÄRMEN. Die Rolltreppen ganz runter zur U3/U6 Richtung Sendlinger Tor” (20:19 Uhr). 36 solcher SMS Nachrichten bekamen die Teilnehmer im Laufe des Abends.

---

<sup>297</sup> Alle Informationen zu SMS und Ablauf unter der Datei MomentOfStarling\_Tabelle.xls

Der zweite Flashmob ruft zu einem "Freeze" im Untergeschoss der S-Bahnstation Marienplatz auf, der dritte zu einer Warteschlange vor einem EC-Geldautomat. In der letzten heißt es schließlich: "Freibier! Für alle."

Die von Charlie Todd inspirierten Aktionen erinnern nicht nur Zeitungskritiker an die in New York bekannt gewordenen "urban pranks", auf die ich im folgenden Gliederungspunkt näher eingehen werde.

#### **4.2.1 „Moment of Starlings“ als weiterentwickelter Flashmob**

„Moment of Starlings“ bedient sich in seiner Öffentlichkeitsarbeit und auch bezüglich der inhaltlichen Strukturen an dem Flashmobbegriff. In der Mehrheit der Presseberichte und Kritiken wird die Performance gar mit einem oder mehreren Flashmobs gleichgesetzt. So titelt beispielsweise die Zeitung „Die Zeit“: "Flashmob im Selbstversuch", oder die „Süddeutsche Zeitung“: "Urbanauten" organisieren Flashmob". Wie die ganze Aktion einzustufen sei, löst auch in der Presse Verunsicherung und nur vorsichtige und ironische Äußerungen hervor.

Stefanie Paul meint in ihrem Artikel: "Die einen nennen das einen "Freeze", die anderen nennen es einen "Schmarrn". In jedem Fall aber ist es Teil eines sogenannten Flashmobs.<sup>298</sup> Der inhaltliche Leiter der Aktion, Charlie Todd, bezeichnet seine Aktionen aber nicht als Flashmobs, sondern als "pranks", was soviel wie "Streich" bedeutet. In seinem 2009 herausgegebenen Buch "Causing a scene" ist neben den "urban pranks" von "missions" und "agents" die Rede. Obwohl er selbst den Begriff "Flashmob" nie gebraucht, wird er von der Öffentlichkeit als "Flashmob-Papst"<sup>299</sup> verehrt: "Flashmob-Meister"<sup>300</sup> nennt ihn eine andere Tageszeitung. Andere kritischere Stimmen sehen in ihm weder einen Papst, noch einen Meister, sondern schlicht einen "Pionier des volatilen Blödsinns"<sup>301</sup>.

"Causing a scene" bietet einen Einblick in das bisherige Schaffen der von Todd gegründeten Gruppe "Improve Everywhere", die bis 2009 über 70 "pranks" im öffentlichen Raum realisiert hat. Neben der Beschreibung und Auflistung von bereits durchgeführten Aktionen, bekommt der Leser genaue Anweisungen an die Hand, wie "pranks" durchzuführen

<sup>298</sup> Stefanie Paul, "Berechenbare Spontanität. Urbanauten organisieren Flashmob in der Stadt", in: *Süddeutsche Zeitung*, 6.11.2009

<sup>299</sup> Siehe Münchner Tageszeitung vom 3.11.2009

<sup>300</sup> Siehe „Abendzeitung München“ vom 3.11.2009

<sup>301</sup> Marie Schmidt, „Flashmob im Selbstversuch“, in: *Die Zeit*, 12. 11. 2009

seien. Unter anderem wird auch die Aktion „Freeze“ erklärt, die für den Freeze Flashmob in „Moment of Starlings“ als Vorbild diente. Ausschlaggebend für „Freeze“ in der Grand Central Station war der Wunsch, die Leute zum Staunen zu bringen und ihnen den Stoff für eine gute Anekdote zu liefern.<sup>302</sup> Inspiriert durch das hohe Tempo und die Hektik der riesigen Bahnstation, entstand so die Überlegung, dem eiligen Treiben der Menschenmassen einen konträren Rhythmus entgegenzusetzen. Ziel war es, einen überraschenden und irritierenden Moment zu kreieren, der das Gleichgewicht des wohlsituierten Raumes erschüttert.

Innerhalb weniger Sekunden einen Ort in einen surrealen Raum zu verwandeln, gilt auch als eine der Grundideen von Flashmobs. Die „Freeze“-Aktion in der New Yorker Grand Central Station steht dafür in ganz besonderer Weise. Einige Tage vor der „Mission“ versendete Charlie Todd eine Email an seine „Agenten“, in der er zum Mitmachen bei „Freeze“ einlädt. Diese Email enthielt neben einer klar formulierten Vorstellung Todds auch Forderungen an die Teilnehmer, wie zum Beispiel: „We do not need any photographers, videographers, or members of the media. Only show up if you are ready to participate and have fun!“<sup>303</sup> Vor der Aktion versammelte Todd seine Agenten an einem vorher verabredeten Ort und ließ die Uhren bis auf die Sekunde genau synchronisieren, damit das „Einfrieren“ in seiner Synchronität seine Wirkung entfalten kann. Todd beschreibt auch, dass er in seiner Planung die Arbeit eines Kamerateams miteinbezog. „After my briefing, I hurried over to Grand Central with my camera crew“<sup>304</sup>, heißt es in „Causing a scene“.

Die Produktion medial weiterverwertbaren Bildmaterials wird von Todd also in den gesamten Prozess integriert. Am Ende der Aktion auf einen Film zurückgreifen zu können, dient damit nicht nur Dokumentationszwecken, sondern ist, wie bei Flashmobs auch<sup>305</sup>, ein entscheidender Teil des Projekts. Angesichts der hohen Resonanz wäre an dieser Stelle zu diskutieren, ob dem Kamerateam nicht sogar der wichtigste Teil der Arbeit obliegt. Die Performance selbst beschreibt Todd als einmaliges und besonderes Ereignis – die Wirkung groß und bahnbrechend, da nicht nur die Agenten, sondern alle Anwesenden der Bahnsta-

---

<sup>302</sup> “It was much more challenging to come up with ideas that actually gave the people we encountered a good experience – an amazing story they could tell for the rest of their lives.”

Charlie Todd, *Causing a scene. Extraordinary pranks in ordinary places with Improve Everywhere*, Charlie Todd, Alex Scordelis (Hrsg.), New York: William Morrow 2009, S. 13

<sup>303</sup> Charlie Todd, *Causing a scene*, S. 99

<sup>304</sup> Charlie Todd, *Causing a scene*, S. 100

<sup>305</sup> Vgl. Kapitel 1. 2



tion ihr Tempo veränderten: "Not only did our agents completely freeze, but everyone else around them stopped and tried to figure out what was going on."<sup>306</sup> Weiter beschreibt Todd: "Total strangers started talking to each other, trying to figure out what was going on. Some hypothesized that we were a drama class; others thought it was a protest."<sup>307</sup>

Todd spricht sich in seinem Buch für das Kopieren seiner Ideen aus – so wie dies schließlich auch in München unter seiner Leitung in die Realität umgesetzt wurde. "Here are the steps to ensure that your freeze will be as cool as Frozen Grand Central"<sup>308</sup>, schreibt er als Einleitung zu einem eigenen Kapitel, in dem er Tipps für eine erfolgreiche Planung eines „Freeze“ gibt. Glaubt man den Berichten der Zeitungen, gelang dem Münchner „Freeze“ allerdings nicht eine so positive Wirkung wie dem Original in New York. Von der Freeze-Aktion in der S-Bahnstation Marienplatz seien die Pendler im Berufsverkehr vor allem eines gewesen - "genervt"<sup>309</sup>.

Durch die Berichtführung zieht sich ein nicht zu überhörender ironischer Ton, der deutlich werden lässt, dass sich ein spektakuläres Ereignis nicht so ohne weiteres wiederholen lässt. In vielen Pressetexten finden sich Passagen wie diese:

Wir machen das, damit ahnungslose Passanten verblüfft und irritiert sind. So einfach ist das übrigens nicht, die Münchner sind ziemlich abgebrüht. Sie gehen an uns vorbei und starren auf die Schlagzeilen der Zeitungen, die neben uns verkauft werden. Ein paar betrunkene Teenager springen herum und kreischen hysterisch: "Flashmob, Flashmob."<sup>310</sup>

Es gibt aber auch Kritiker, die in einer schmunzelnden Haltung gefallen an der Aktion fanden, wie dies beispielsweise bei Nicole Baumann der Fall ist. In ihrem Artikel "Ein schwarmantes Drama" beschreibt sie, wie trotz einiger Irritationen während der Performances am Schluss der positive Eindruck überwiegt. "Mission bestanden"<sup>311</sup> lauten die Schlussworte ihrer Kritik.

---

<sup>306</sup> Charlie Todd, *Causing a scene*, S. 101

<sup>307</sup> Charlie Todd, *Causing a scene*, S. 103

<sup>308</sup> Charlie Todd, *Causing a scene*, S. 112

<sup>309</sup> Stefanie Paul, „Berechenbare Spontanität. „Urbanauten“ organisieren Flashmob in der Stadt“, in: *Süddeutsche Zeitung*

<sup>310</sup> Marie Schmidt, „Flashmob im Selbstversuch“, in: *Die Zeit*

<sup>311</sup> Nicole Baumann, „Ein schwarmantes Drama“, in: *cult:online*, Onlineausgabe der Kulturzeitung der bayrischen Theaterakademie, 4.12.2009, Zugriff am 12.12.2011 unter: <http://www.cultzeitung.de/2009/12/04/ein-schwarmantes-drama/>

Doch zurück zu Flashmobs: Die Urbanauten wollten mit "Moment of Starlings" die Flashmobidee von Todd nicht einfach kopieren. Ihnen war daran gelegen unter Mitwirkung von Charlie Todd das Prinzip des Flashmobs weiterzuentwickeln<sup>312</sup>. Der Unterschied zu einer reinen Flashmob Aktion besteht in der Verbindung der einzelnen Flashmobs mittels einer dirigierten Choreographie, die im Folgenden untersucht werden soll. Denn was sich von diesem abhebt, sind die Aktionen zwischen den Flashmobs – also der per SMS gesteuerte Weg von A nach B.

#### **4.2.2 „Moment of Starlings“ als Schwarmexperiment**

Anja Junghans von den Urbanauten bestätigt diese Vermutung in einem Interview. Sie meint, bei einem Projekt wie "Moment of Starlings" sei der entscheidende Teil nicht der Flashmob selbst, sondern der dezentrale Weg dorthin. "Das Ganze ist zwar von einer Zentrale vorgegeben, bietet aber dennoch Freiraum für dezentrale Elemente"<sup>313</sup>, meint sie. Das Motto "Reagiert in Echtzeit auf Unerwartetes"<sup>314</sup>, so wie "der Schwarm" im Programmtext angekündigt ist, sollte in die Realität umgesetzt werden. Denn Teil von "Moment of Starlings" waren auch improvisierte SMS an die Teilnehmer, die aus einer konkreten Situation heraus entstanden. So beschreibt beispielsweise Nicole Baumann, wie der Schwarm per SMS aufgefordert wurde, Ideen, was man auf einer Tramfahrt als Gruppe gemeinsam machen könne, an die Zentrale zu schicken.

Da mir nichts Kreatives einfällt, außer "Oh Tannenbaum" zu singen, behalte ich meine Idee lieber für mich und blicke stumm vor mich hin. Wenig später wird allerdings klar, dass andere auch nichts Besseres wussten.<sup>315</sup>

Das gemeinsame Singen des Kinderliedes "Alle Vögel sind schon da" ist damit die Reaktion des Schwarms auf die spontane Idee eines seiner Mitglieder – der offensichtlich nicht solche Hemmungen hatte, wie die Autorin Baumann. Anja Junghans gefällt die Idee dieses interaktiven Performanceformats, da "Leute dann plötzlich selber was machen, zum Beispiel eine Schwarmchoreographie in dem Sinne entwickeln, dass die Idee für das nächste choreographische Element aus dem Schwarm heraus entsteht"<sup>316</sup>.

<sup>312</sup> Siehe [http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck\\_id=51](http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck_id=51) (Zugriff am 11. 05. 2010)

<sup>313</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner am 6.7.2011, siehe Anhang b)

<sup>314</sup> Siehe [http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck\\_id=51](http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck_id=51) (Zugriff am 11. 05. 2010)

<sup>315</sup> Nicole Baumann, „Ein schwarmantes Drama“

<sup>316</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

Genau an diesem Punkt möchte sie gerne weiterarbeiten. Das große Potenzial solcher Formate sieht Anja Junghans nämlich in den „Massendynamiken – den Momenten, die man als Organisator eigentlich gar nicht beeinflussen kann“<sup>317</sup>. Durch diese käme es zu „überraschenden und unerwarteten Momenten“<sup>318</sup>.

Anders als bei Charlie Todd liegt der Schwerpunkt bei den Urbanauten damit nicht auf dem äußeren Gesamtbild, sondern auf der Erprobung einer Augenblicksgemeinschaft, die eine kreative Entscheidung aus sich heraus trifft. „Offenheit und Experiment“<sup>319</sup> sind dabei die zentralen Begriffe um die es Junghans geht und worin sie den entscheidenden Unterschied zu Flashmobs begründet sieht: „Der Flashmob ist zentral gesteuert und es wird präzise vorgeschrieben, was zu tun ist. Das was wir gemacht haben, ist dagegen von einer größeren Offenheit geprägt,“<sup>320</sup> so Junghans.

Die Urbanauten erproben das Modell des Schwarms in ihrer Performance quasi als Modell eines etwas anderen kreativen Operierens. Während der Flashmob für eine präzise Zeiteinheit ein Bild produziert, liegt in einer Schwarmchoreographie der Fokus des Interesses auf den Übergängen und den Variationen in der Synchronisation der Bewegung. Außerdem wird ein weiterer Aspekt im Hinblick auf das Schwarmmodell offensichtlich: die von den Urbanauten gewählte Rhetorik.

SCHWÄRMEN üben! 1. Etwa in die gleiche Richtung wie Nachbarn bewegen. 2. Immer in die Mitte des Schwarms stoßen. 3. Vorsicht! Nicht aneinanderstoßen. (19:08 Uhr)<sup>321</sup>

oder

VERTEILEN. Schwarm auflösen und abtauchen! Runter ins Sperrgeschoss! Als urbaner Normade unauffällig den Raum durchschlendern! (19:42 Uhr)<sup>322</sup>

heißt es in SMS von den Urbanauten an die Mitwirkenden.

---

<sup>317</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

<sup>318</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

<sup>319</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

<sup>320</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

<sup>321</sup> SMS von den Urbanauten an die Mitwirkenden von „Moment of Starlings“

<sup>322</sup> SMS von den Urbanauten an Mitwirkende bei „Moment of Starlings“

So wie hier, finden sich in der Kommunikation der Urbanauten klare Stellungnahmen, dass es sich bei dem jeweiligen Menschaufmarsch um einen Schwarm handelt. Auch in der Pressearbeit bemühen sich die Urbanauten ihr Projekt als „Schwarmexperiment“ zu bewerben: Entgegen der Zeitungsberichte ist bei Ihnen nicht direkt von Flashmobs die Rede, was auch die Wahl des Titels zum Ausdruck bringt. Mit „Moment of Starlings“ wird klar auf ein Schwarmphänomen, nämlich auf Zugvögel angespielt. Der Begriff „Flashmob“ kommt in dem Titel dagegen nicht vor. Bei den Urbanauten wird ein „Übertragungs-Wunsch“<sup>323</sup>, wie Christel Weiler das im Bezug auf das Schwarmmodell nennt, deutlich. Doch was ergibt sich inhaltlich, wenn tatsächlich in Echtzeit erprobt wird, ob oder wie sich eine Menschenmenge verhält, die „Schwarmregeln“ befolgt?

Christel Weiler, die mit Studenten der Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin 2006 in einem „Szenischen Projekt“ der Übertragung des Schwarmmodells auf spielerische und theatrale Vorgänge auf den Grund ging, interessierte sich für besonders für das „Schwarmgefühl“<sup>324</sup>, welches sie mittels praktischer Übungen erproben und testen wollte. Dieses Schwarmgefühl war, glaubt man den Zeitungsberichten und den Aussagen der Urbanauten, auch das zentrale Thema der Performance „Moment of Starlings“.

Wenn nun die in Kapitel 2.2.2 vorgestellte These von Weiler zuträfe, dass es sich bei Schauspielern um „Experten für [...]„Schwarmgefühle“<sup>325</sup> handle, müsste das Gelingen von Schwarmchoreographien, wie der Performance „Moment of Starlings“ mit den schauspielerischen Fähigkeiten der Teilnehmenden zusammenhängen. Da diese in Ihrer Ausbildung Schwarmregeln (und auch das Gegenteil davon) studiert und geprobt haben, wäre es möglich, dass ein anderes Ergebnis mit dem Experiment der Urbanauten erzielt worden wäre. Vielleicht ein Ergebnis, das mehr einer inneren Logik folgt?

Dabei muss folgender Aspekt berücksichtigt werden: Wird die Aufforderung in einem Schwarm zu reagieren, mit einer, dem Intellekt entsprungenen Überlegung gelöst, kann davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei nicht um die Geistvollste handelt. Denn nur in einer sich aus dem Kollektiv ergebenden Handlung kann etwas Neues und Unerwartetes entstehen.

---

<sup>323</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, S.147-158, S. 147

<sup>324</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 149

<sup>325</sup> Christel Weiler, „Schwärme(n) und Störmanöver“, S. 149

Hierfür sind Improvisationen in einem Theaterkontext, wie dies auch Weiler und Bormann anführen<sup>326</sup> ein gutes Beispiel. In einer gelungenen Improvisation reagiert der Künstler in Echtzeit, wodurch eine interessante Szene entstehen kann, vor deren Entstehen keiner der Beteiligten etwas wusste. Bei dem Experiment der Urbanauten hingegen versuchen die Teilnehmer eher die Situation zu kontrollieren, indem sie sich etwas überlegen, einen Plan machen und schließlich verständlicherweise eine Verlegenheitslösung anbieten. „Moment of Starlings“ steht damit für eine Aktion, die sich dem „Schwarmgefühl“ bewusst zuwendet, dieses aber nicht immer konsequent umsetzt. Denn um aus dem Schwarm tatsächlich etwas entstehen zu lassen, müssten die Aufgabenstellungen eben gerade diesen Wunsch nach Kontrolle umgehen.

Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist beispielsweise ein Dokument der Urbanauten, welches im Internet kursiert und einen Projektantrag für Kunst im öffentlichen Raum in München darstellt. In diesem Projektantrag entwickeln die Urbanauten eine Idee für eine imaginäre Choreographie, die in dieser Form bis jetzt noch nicht stattgefunden hat. Da sich „Echtzeitfreiheit“ - so der Titel der Idee - direkt auf die Weiterentwicklung der Performance „Moment of Starlings“ bezieht, ist das Dokument auch im Hinblick auf diese aufschlussreich. Es heißt in dem Text: „Das Konzept „Echtzeitfreiheit“ ist die Fortentwicklung der urbanautischen Interventionen im öffentlichen Raum: insbesondere stabiler, genehmigungsfreier, choreographierter.“<sup>327</sup> Die Urbanauten benutzen den Begriff des Schwarms hier ganz im Sinne von Howard Rheingolds Smart Mobs. So heißt es in „Echtzeitfreiheit“:

Schwärme: Soziale Netzwerke und Smartphones ermöglichen soziales, koordiniertes Denken, Fühlen und Handeln einander Unbekannter in der Stadt in Echtzeit. Manifestation eines neuen Frei-Raumes für Kunst?

[...]

Echtzeitfreiheit spüren! Die Urbanauten laden die Teilnehmer im Rahmen der „Kunst im öffentlichen Raum“ zu Schwärmen im „öffentlichen Zwischenraum“ ein. Der Schwarm ist die neugegründete „Institution“ für öffentliche Kunst. Zugleich permanente „Installation“ in den Weiten des Netzes und temporäre „Intervention“ in der Enge der Stadt.<sup>328</sup>

Die Urbanauten teilen mit Rheingold die Hoffnung, die virtuelle und digitale Revolution bringe eine Erweiterung für die Erfahrung von Gemeinschaft mit sich.

---

<sup>326</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2

<sup>327</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, Projektantrag zur „Kunst im öffentlichen Raum“, die Urbanauten mit Mirko Hecktor, Zugriff am 22.10.2011 unter: [http://www.die-urbanauten.de/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/die-urbanauten\\_Projektantrag.pdf](http://www.die-urbanauten.de/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/die-urbanauten_Projektantrag.pdf), S. 5

<sup>328</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 1

Sie versprechen sich von den neuen „Gründungsriten des Schwarms“<sup>329</sup>, dass „das Gemeinschaftsgefühl wächst“<sup>330</sup> und „jenseits der genormten Großstadt“<sup>331</sup> ein alternativer Kunstraum entsteht. Ihr Vorhaben beschreiben sie Folgendermaßen: „Wir beginnen gefahrenfrei in der Leere, wagen mehr Schutz der Masse und infiltrieren schließlich die ganz großen Institutionen Münchens“<sup>332</sup> Angedacht waren neben den „Schwarmchoreographien“ auch eine begleitende Vortrags- und Debattenreihe.<sup>333</sup> Das Konzept zur Weiterentwicklung von „Moment of Starlings“ lässt die Absicht und Ausrichtung ihres Projekts deutlich werden: Es geht um ein Gemeinschaftsgefühl, welches in spontanen Choreographien im öffentlichen Raum seinen Ausdruck finden soll.

### **4.2.3 Das Experiment als Ausdruck des Theatralen bei “Moment of Starlings”**

Neben den Mutmaßungen von Christine Weiler, Schwarmübungen wiesen eine gewisse Parallelität zu Schauspielübungen auf, soll an dieser Stelle noch etwas tiefer auf die Frage eingegangen werden, inwiefern die Performance “Moment of Starlings” unter theatertheoretischen Gesichtspunkten zu untersuchen ist.

Da es keinen festen Ort und keine Rollen gibt, verlangt eine Analyse der Performance „Moment of Starlings“ eine andere Herangehensweise. Wenn die Urbanauten den vermeintlichen Zuschauer, in der zum Bühnenbild gewordenen Stadt, als wandelnden und handelnden Akteur per Handy dirigieren, kann in jedem Fall nicht mehr von einer klassischen Theatersituation gesprochen werden. Die Urbanauten haben jedoch auch nie behauptet, Theater zu inszenieren oder gar für sich den Anspruch erhoben, Kunst zu produzieren.<sup>334</sup> Sie sind nicht im Theater, sondern in der soziologischen- und geographischen Stadtentwicklung zu kontextualisieren. Wenn bereits die Initiatoren sich von einem Kunst –

---

<sup>329</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 2

<sup>330</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 2

<sup>331</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 3

<sup>332</sup> Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 3

<sup>333</sup> Vgl. Benjamin David, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, S. 4

<sup>334</sup> Vgl. Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

Simone Lindner: Würdest du eine Veranstaltung wie die Opernhausbesetzung in einen Kunstkontext stellen?

Anja Junghans: Also ich persönlich würde das nicht machen. Ich würde nicht sagen, dass das Kunst ist, sondern ich bin eher der Meinung, dass es einen ganz neuen Begriff für das braucht was wir machen. Im Moment bezeichnen wir das noch als Experiment oder als Versuch – und ich glaube aber, dass es dafür noch eine ganz andere Begrifflichkeit braucht, die es im Moment noch nicht gibt, aber über die man sicherlich mal nachdenken sollte.

bzw. Theaterbegriff distanzieren und gleichzeitig keine offensichtlichen Merkmale mit dem klassischen Theatermodell in seiner erweiterten Form sichtbar sind, wird an dieser Stelle auch nicht der Versuch unternommen, das Gegenteil zu beweisen.

Warum aber steht es dann im Kontext des Theaterfestivals "Spielart"? Auf diese Frage entgegnet Anja Junghans in dem Interview:

Ich glaube, dass gerade das Spielart Festival sich als ein Festival versteht, was auch experimentelle Formen zulässt. Sie laden auch freie Gruppen ein, die etwas Neues ausprobieren, innovativ sind und mit neuen Formaten herum experimentieren - und da haben wir ganz gut reingepasst. Auch wenn wir nicht per se Kunst machen, oder uns als Performancekünstler oder Theatermacher verstehen, enthält unser Projekt ja schließlich dennoch performative Züge.<sup>335</sup>

Für die Frage nach der Zuordnung zu Theater, sind vor allem zwei Aspekte von Bedeutung: Das „Experimentelle“ und das „Performative“, das "Moment of Starlings" anhaften soll. Angenommen unter dem Adjektiv „performativ“ wird das "das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen"<sup>336</sup> verstanden, die öffentlich, und unter der fundamentalen Bedingung leiblicher Ko-Präsenz von Zuschauer und Schauspieler<sup>337</sup> Bedeutung erzeugen, lässt sich eine direktere Verbindung zu "Moment of Starlings" herstellen. Vor allem die drei Flashmob Aktionen innerhalb der Performance weisen dahingehend starke Parallelen auf. Sowohl bei "Bubblemob", bei "Freeze" als auch bei "Warteschlange" entsteht die Bedeutung ganz unmissverständlich und eindeutig aus der eben genannten Ko-Präsenz von Zuschauern und Schauspielern.

Am Beispiel „Freeze“ lässt sich dieser Umstand besonders einleuchtend erklären: Der Effekt, das Wahrgenommenwerden der Flashmob Teilnehmer, beruht auf der Tatsache, dass sie einen *anderen* Rhythmus als die übrigen Passanten einnehmen. Ohne das Gegenüber der Passanten käme es nicht zu dem performativen Moment, da dieser in der Präsenz des Zuschauers begründet ist. In der Unterbrechung des Rhythmus liegt die performative Strategie und das Wahrgenommenwerden an sich begründet, aus der sich unterschiedliche Bedeutungen und Wirklichkeiten konstruieren. Denn: "Etwas wahrzunehmen, heißt immer es *als etwas* wahrzunehmen"<sup>338</sup>, meint Erika Fischer-Lichte zu Recht.

---

<sup>335</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)

<sup>336</sup> Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, in: *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 234-242, S. 234

<sup>337</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, S. 240

<sup>338</sup> Erika Fischer-Lichte, „Performativität/performativ“, S. 240

Wie stark dieses Wahrnehmen in einem performativen Sinn ist, hängt davon ab, mit welcher Energie in die bestehende Wirklichkeit eingegriffen wird. Diese Energie geht vom Darsteller aus.<sup>339</sup>

Es verwundert deshalb in diesem Zusammenhang nicht, dass die „Freeze“ - Aktion der Urbanauten im Vergleich zu der New Yorker „Freeze“ - Aktion weniger starke Zuschauerreaktionen erfahren hat. Schenkt man Todds Beschreibungen Glauben, so brachen nach dem ersten Freeze an der Grand Central Station die Passanten in Jubel aus und applaudierten lautstark. Dies war der Präzision und der Energie geschuldet, mit der beispielsweise das Stillstehen durchgeführt wurde. Todd hatte vor der Aktion seine „Agenten“ geschult und versucht, durch das Verbot von Kameras etc. eine fruchtbare Grundlagsituation für einen starken Effekt zu schaffen.

Zum anderen entstand die theatrale Wirkung des New Yorker „Freeze“ auch durch den Experimentcharakter, der diesem anhaftete. Diese Aktion war bis zu diesem Zeitpunkt für alle Beteiligten ein völlig unbekanntes Ereignis. Im Gegensatz dazu war bei der Münchner Aktion 2009 über das Stillstehen an einem öffentlichen Ort schon vielmals in den Medien berichtet worden, was die Zuschauerreaktion in München deutlich machte. Ein Experiment, welches bereits unter enormer Medienpräsenz (und diese hat die New Yorker Aktion erfahren) ausprobiert wurde, kann nicht mehr die gleiche theatrale Wirkung haben, wie die der jungfräulichen Aktion. Anders formuliert: Hatte die Aktion in New York vielleicht einen „Wow“- Effekt erzielt, so lag dieser sicherlich auch in der völligen Neuheit begründet, nicht aber in dem theatralen Inhalt. Ist das Phänomen „Freeze“ bereits bekannt und zusätzlich in allen Zeitungen als Kunstaktion angekündigt, kann der theatrale Effekt, der durch das Experimenthafte entsteht, nicht in vollem Maße erreicht werden.

Die Urbanauten definieren ihr Projekt mit Todd aber ebenso als Experiment. Schließlich gab es bis zu diesem Zeitpunkt eine solche Aktion in München noch nicht. Auch Anja Junghans betont in dem Interview, dass es in dem Projekt „Moment of Starlings“ maßgeblich um das Experiment geht. So erklärt sie: „...das Ganze hat ja den Charakter eines Experiments.“<sup>340</sup> Hier schließt sich auch wieder der Kreis mit dem Spielart Festival, das sich als experimentelles Theaterfestival versteht.

<sup>339</sup> Vgl. Kapitel über „Präsenz“, in: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 160–175, hier: S. 169

<sup>340</sup> Anja Junghans in einem Interview mit Simone Lindner, siehe Anhang b)



Das sich das Experiment per se für die Produktion von Theatralität als Relation alltäglicher und ästhetischer Praxis eignet, hat auch Florian Nelle in seinem Aufsatz „Galileis Theatrum Mundi und die experimentelle Erziehung des Menschen“ sehr treffend beschrieben. Er schreibt dem Experiment an sich eine „kalkulierte Theatralität“<sup>341</sup> zu. Umgekehrt bemängelt er den naiven und unkritischen Umgang der Kunst mit dem Experimentbegriff. Es sei ein unkritischer Ansatz, von Befreiung zu sprechen, wenn experimentell zu sein mittlerweile zum guten Ton gehört. So fragt Nelle: „Leben wir, so gesehen, nicht in einer Epoche des institutionalisierten Experiments?“<sup>342</sup> Kunst gerät, wenn sie Ihre Wirkung in dem Experimentcharakter zu begründen sucht, in die Gefahr der bloßen Selbstinszenierung ohne Aussage,<sup>343</sup> so Nelle.

Das Schwarmexperiment, das die Urbanauten in München starteten, entfaltet seine Theatralität daher nicht aus dem Schwarm selbst, sondern aus dem Experimentcharakter und der Performativität der Flashmob-Interventionen. Das Schwärmen an sich bleibt ein soziales Gruppenphänomen, welches weit entfernt von theatraler Sinnproduktion agiert. Das „Schwarmgefühl“, das bei der Aktion teilweise aufkam, kann daher nicht als Anhaltspunkt für Theater beurteilt werden. Wie schon Christel Weiler in Ihrem Aufsatz erwähnt hat, dienen die Schwarmübungen Schauspielschülern als Trainingsgrundlage. Sobald es aber um die Entwicklung einer Szene geht, liegen die Schwarmübungen gewiss diesem Prozess zugrunde, spielen aber in der Konstruktion von Bedeutung keine direkte Rolle. Die Schwarmgefühle können somit als wichtiger Bestandteil von Theater gesehen werden, dienen aber dem Gehalt einer theatralen Aussage nur als *Mittel* - und nicht als *Inhalt*.

---

<sup>341</sup> Florian Nelle, „Galileis Theatrum Mundi und die experimentelle Erziehung des Menschen“, in: *Theorie Theater Praxis*, Hajo Kurzenberger, Annermarie Matzke (Hrsg.), Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 221-229, S. 226

<sup>342</sup> Florian Nelle, „Galileis Theatrum Mundi und die experimentelle Erziehung des Menschen“, S. 222

<sup>343</sup> Vgl. Florian Nelle, „Galileis Theatrum Mundi und die experimentelle Erziehung des Menschen“, S. 223

## **5 Vergleich der Performances „Moment of Starlings“ und „Radioballett“**

### **5.1 Gemeinsamkeiten von „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“**

Wie in den letzten beiden Kapiteln herausgearbeitet, unterscheiden sich die Performance „Moment of Starlings“ und das „Radioballett“ in vielen Aspekten. Neben den unterschiedlichen Motivationen und Hintergründen, die für die Projekte entscheidend sind, finden sich aber dennoch viele Gemeinsamkeiten in Ästhetik und Aufbau der Performance, auf die ich nun etwas differenzierter eingehen werde.

#### **5.1.1 Choreographie mit hoher Anzahl von Teilnehmenden**

Sowohl das „Radioballett“, wie auch „Moment of Starlings“ beziehen ihre ästhetische und inhaltliche Wirkung durch die hohe Anzahl der Teilnehmenden. „Das LIGNA-Radioballett ist [...] eine Zerstreuung von möglichst vielen Leuten über den Bahnhof“<sup>344</sup> heißt es in der Einladung zum Radioballett. In einer Erklärung zum Radioballett in Lignas Publikation wird gleich zu Beginn des Textes auf die „250 Personen“ und die „doppelt so viele[n]“, die sich beim zweiten Radioballett beteiligten, verwiesen.<sup>345</sup> Hier wird deutlich, dass die hohe Anzahl der Teilnehmenden maßgeblich zu dem Erfolg der Performance beigetragen hat und von Ligna gleichsam als Indiz dafür gewertet wird. Auf eine möglichst hohe Teilnehmeranzahl zielen auch die Urbanauten ab: Bei der Performance „Moment of Starlings“ waren laut der „Süddeutschen Zeitung“ rund 350 Teilnehmer gemeldet.<sup>346</sup> In allen Ankündigungen zu „Moment of Starlings“ wird mit der Rhetorik des großen Schwarms gearbeitet, von einem „wir“ ist die Rede. In beiden Performances ist die verschworene Masse der Menschen, die sich zwischen viele Nichtwissende begibt, ein die Performance konstituierender Teil. Die Verunsicherung, gleich welcher Art oder welcher Absicht, entsteht aus dem scheinbar unsichtbar verbundenen Kollektiv, das den übrigen Passanten gegenübertritt.

---

<sup>344</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 46

<sup>345</sup> Ligna, „Radioballett“, S. 43

<sup>346</sup> Stefanie Paul, „Berechenbare Spontanität. Urbanauten organisieren Flashmob in der Stadt“

Sowohl „Moment of Starlings“, als auch das „Radioballett“ arbeitet mit den emergenten Strukturen der Masse. Die Teilnehmer, die sich untereinander nicht kennen, nehmen sich gegenseitig ebenso wahr, wie die Passanten die Akteure, was als Indiz zu werten ist, dass die hohe Anzahl der Teilnehmenden in den Performances den Wahrnehmungsmodus jedes Einzelnen verändert.

Dieser Umstand wird besonders deutlich, führt man sich das Gegenteil vor Augen: Angenommen es würde nur eine Person im Bahnhof die Hand aufhalten, wie bei Ligna, oder eine Person im S-Bahnhof versteinern, würde Ersterer von den Passanten wahrscheinlich für einen Bettler, Zweiterer für einen Verrückten gehalten werden. Außerdem würde sich der vermeintliche Bettler auch wie ein Bettler fühlen, da er von allen Passanten als ein solcher wahrgenommen wird. Dem einzelnen Versteinerten erginge es nicht anders, auch er käme sich sehr schnell verrückt vor, da er als Einziger eine surreale Handlung an einem nicht dafür vorgesehen Ort ausführt. Denn ein S-Bahnhof ist keine Theaterbühne. Führen diese Handlung jeweils aber über 300 Personen aus, verändert das die Atmosphäre des jeweiligen öffentlichen Raums – und verwandelt ihn zu einem Ort der Surrealität. An diesem Beispiel zeigt sich eindeutig, wie nicht nur das äußere Bild, sondern auch der Subtext der Performance von der Masse als Solche abhängt.

Bleibt zu fragen, wie diese Form der Inszenierung zu benennen ist. Ich würde dafür plädieren, sie als Choreographie zu bezeichnen. Choreographie, hergeleitet von dem griechischen Worten „choros“ (Tanz, Reigen) und „graphein“ (schreiben), war ab dem 17. Jahrhundert für „Tanzschrift“ gebräuchlich, wird aber ab dem 20. Jahrhundert in einem weiteren Zusammenhang für die Produktion und Kreation von Tanzstücken verwendet.<sup>347</sup> Sabine Huschka und Hartmut Böhme erweitern die Definition von Choreographie um einen Akt des Bewusstseins. Sie meinen: „In einem weiten Sinne ist Choreographie das Wissen vom Raum, insofern er durch Bewegung allererst generiert oder performiert wird,“<sup>348</sup> so Huschka und Böhme. Dabei kommt dem Moment der Situierung von Tanz im Raum eine starke Bedeutung zu: „Der chorós ist eine „eingeräumte“, gerahmte Aufführungs- und Schaustätte von „Körpern in Bewegung“<sup>349</sup>, schreibt Sabine Huschka.

---

<sup>347</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, „Choreographie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, S. 52-55, S. 52

<sup>348</sup> Hartmut Böhme/Sabine Huschka (Hg.), „Prolog“, in: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S.7-24, S.11

<sup>349</sup> Hartmut Böhme/Sabine Huschka (Hg.), „Prolog“, S. 12

Diese starke Betonung des Ortes, an dem Bewegungen aufgeführt werden, gibt es auch bei „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“. In beiden Fällen wird der „chorós“, diese „eingeräumte“ Aufführungsstätte, durch die teilnehmenden Akteure erst geschaffen. Sie bauen sich mit ihren, den Alltag kontrastierenden Bewegungen selbst ihren „Tanzplatz“.

Warum aber nun Tanzplatz? Inwiefern kann bei den Bewegungen im „Radioballett“ oder bei „Moment of Starlings“ von Tanz gesprochen werden? Sabine Huschka findet dafür eine treffende Definition:

Tanz ist die automotorische, von Zwecken geleitete Bewegung höher entwickelter Organismen; diese bringen performative Gestalten und Figuren hervor, welche an einen Wahrnehmenden adressiert sind; dessen Aufmerksamkeit soll erweckt werden und ästhetische Attraktion auslösen. Alle drei Glieder dieser Definition müssen erfüllt sein, damit eine Bewegung „Tanz“ heißen kann.<sup>350</sup>

Bei Tanz handelt es sich also um Bewegungen, die sich abheben von „normalen“, offensichtlich nützlichen Bewegungen, es sind Bewegungen, die eine gewisse Form der Individualität preisgeben, obwohl sie keineswegs zwecklos sind. Vogelmännchen, die um Vogelweibchen in „tänzerischer“ Form balzen, tun dies nicht ohne Grund, sondern haben, ganz im Gegenteil, einen sehr konkreten Anlass und ein Ziel. Dennoch kann man von dem Tanz des Männchens behaupten er sei ästhetischer, als beispielsweise das Füttern der Jungen. „Ästhetisch“ heißt nicht automatisch: sie sind schön; sondern es sind Bewegungsfiguren, die ausgerichtet sind auf ein Wahrgenommenwerden, das Aufmerksamkeit steigert und Attraktionen auslöst.“<sup>351</sup>

Bei „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“ zielen die Bewegungsfolgen darauf ab, trotz ihrer Normalität differente Verhaltensbilder zu erzeugen. Sie sollen in ihrer Andersartigkeit wahrgenommen werden und die Aufmerksamkeit der Übrigen erregen. Der Wille zum Auslösen von ästhetischer Attraktion äußert sich bei „Moment of Starlings“ beispielsweise in der Szenerie mit den Seifenblasen, die zum Sinn und Zweck hat, ein ästhetisches Bild zu produzieren. Bei dem „Radioballett“ ist das Interesse an der Wahrnehmung der Bewegungen unter ästhetischen Gesichtspunkten ebenso gegeben, wobei es Ligna, wie sie selbst betonen, nicht um die Herstellung medial weiterverwertbaren Bildmaterials geht.<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> Hartmut Böhme/Sabine Huschka (Hrsg.), „Prolog“, S. 12

<sup>351</sup> Hartmut Böhme/Sabine Huschka (Hrsg.), „Prolog“, S. 8

<sup>352</sup> Vgl. dazu auch die Darstellungen in Kapitel 4.1.1

“Was immer es sein mag – eine Art von Tanz, Pantomime oder stummen Theater- , es handelt sich offenbar um etwas Ästhetisches, auf sich selbst Bezogenes,”<sup>353</sup> urteilt Kai van Eikels zum „Radioballett“. Das „Radioballett“ und „Moment of Starlings“ in einer offenen Definition als Choreographie zu bezeichnen, scheint mir aus diesen Gründen als gerechtfertigt.

### **5.1.2 Verortung der Performances im öffentlichen Raum**

Sowohl die Urbanauten, als auch Ligna thematisieren mit Ihren Performances den sogenannten “öffentlichen Raum”. Beide Performances finden nicht in geschlossenen, sondern in für Jedermann zugänglichen Räumen statt. Ort der Performances ist der städtische Innenraum – ob nun teilprivatisiert oder nicht.

Damit ist bereits die erste Ungenauigkeit angesprochen, die den Begriff “öffentlicher Raum” umgibt. Es stellt sich nämlich die Frage, ob damit lediglich ein urbaner Außenraum gemeint ist – oder ob der Begriff eher auf eine Metaebene von Gemeinschaft, das Teilen von Meinungen in einem immateriellen Netzwerk von Gedanken, abzielt?

Aufschlussreich im Umgang mit dem Begriff “öffentlicher Raum” ist seine Übersetzung ins Englische. “Öffentlicher Raum” trägt sowohl die Bedeutung von “Public Space”, als auch die von “Urban Space”. Diese klare Unterscheidung gibt es im deutschen Sprachgebrauch nicht: Findet eine Performance im städtischen Außenraum statt, spricht man von einer “Performance im öffentlichen Raum” – ganz gleich, ob mehr der architektonische oder der soziologische Aspekt überwiegt. Public Space und Urban Space schließen sich nicht aus. Ganz im Gegenteil: Oft finden Performances die unter dem Motto “Public Space” stehen im “Urban Space” statt - und umgekehrt. Aufschlussreich ist das Bewusstwerden von der Unterscheidung aber in jedem Fall, geht es um die Frage, inwiefern hier “Öffentlichkeit” als solche thematisiert ist.

Die Gruppe Ligna betreibt im „Radioballett“ eine gezielte Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, indem sie die Frage stellt, “ob es überhaupt noch Räume städtischer Öffentlichkeit gibt, die nicht schon privatisiert sind”<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> Kai van Eikels, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: Ligna, *Radioballett*“, S. 106

<sup>354</sup> Patrick Primavesi, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, S. 11

Sie verlegen ihre Performance direkt an den zur Diskussion gestellten Ort – in diesem Fall den privatisierten Bahnhof. Dieser wird zur Produktionsstätte für unkontrollierbare Situationen, die die verschobene Gewichtungen von städtischem Raum und öffentlichen Raum zum Ausdruck bringen. In Ihrem Text „Unsichtbare Übertragungen. Zur Situation städtischer Landschaften“ weisen sie auf die Problematik einer sauberen, privatisierten Öffentlichkeit hin: „Es entsteht ein transparenter Raum, dessen Transparenz leicht mit Öffentlichkeit verwechselt werden könnte,“<sup>355</sup> kritisieren sie die Entwicklungen der Privatisierung öffentlichen Stadtraums. Das äußere Bild - ein heller, lichtdurchfluteter, kameraüberwachter Raum - vermittelt eine offene und öffentliche Atmosphäre, entpuppt sich in der Praxis jedoch als reglementierter, geschlossener und damit unöffentlicher Raum. Das „Radioballett“ von Ligna findet daher nicht nur in einem vermeintlich öffentlichen Stadtraum statt, sondern macht ihn auch zum Thema des Selben.

Auch in „Moment of Starlings“ ist der Ort des Geschehens der öffentliche Stadtraum. Im Gegensatz zum „Radioballett“ wird die Teilprivatisierung als solche aber nicht explizit thematisiert. Das „Schwarm-Experiment“ bewegt sich vielmehr durch den öffentlichen Stadtraum. Es macht nicht einen bestimmten Ort zum Thema, sondern eher die neu gebildete Gemeinschaft, die den Stadtraum für sich nutzt und mit ungewöhnlichen Verhaltensweisen bespielt.

Es zeigt sich also ein anderer Zugang zu Öffentlichkeit und öffentlichem Raum als bei Ligna, da sich das Interesse weniger auf den „öffentlichen Raum“, als mehr auf eine „spontan gebildete Öffentlichkeit“, die sich im städtischen Raum bewegt, konzentriert. Die Urbanauten beschäftigen sich jedoch noch auf einer anderen Ebene stark mit öffentlichen Räumen. Aus einem „interdisziplinären Debattierclub für öffentliche Räume“ hervorgegangen, bleibt die theoretische Auseinandersetzung ein wichtiger Teil ihrer Arbeit. Auch wenn sie nun, wie sie auf ihrer Webseite beschreiben, „Kunst und Kulturprojekte“ organisieren,<sup>356</sup> sind Vorträge und Diskussionen zum Thema „Öffentlichkeit“ und „öffentlicher Raum“ ein entscheidender Aspekt ihrer Projekte. So wurde auch die Performance „Moment of Starlings“ von einem Diskussionsforum begleitet.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> Ligna, „Unsichtbare Übertragungen. Zur Situation städtischer Landschaften“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, S. 131-140, S. 132

<sup>356</sup> Siehe Webseite der Urbanauten: <http://urbanaut.org/> (Zugriff am 10.10.2011)

<sup>357</sup> Siehe Programm des Spielart Festivals, Zugriff am 12.12.2011 unter: <http://archiv2009.spielart.org/?n=38-50>

Doch auch wenn die gesamte Identität der Urbanauten auf der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit dem Thema „Öffentlichkeit und öffentlicher Raum“ gründet, bleibt die Performance „Moment of Starlings“ ohne politische Aussage im Hinblick auf einen konkreten öffentlichen Raum.

### **5.1.3 Die ungeprobte Performance mit nicht-professionellen Akteuren**

Ein entscheidendes Kriterium für die Auswahl der Performances in Anlehnung an Flashmobs war die Bedingung, dass es sich bei den Darstellern, genau wie bei den Teilnehmern von Flashmobs auch, nicht um ausgebildete Performer handelt. Auch ging es den Initiatoren weder in „Moment of Starlings“, noch im „Radioballett“ um die Darstellung eines Inhalts in einer ganz konkreten und vorher geproben Art und Weise.

Damit unterscheiden sich das „Radioballett“ und „Moment of Starlings“ von vielen anderen Kunstprojekten, die mit vielen Personen im öffentlichen Raum auftreten und gewisse Ähnlichkeiten in Ästhetik und Wirkungsweise haben. Als Gegenbeispiel zu nennen wären Theaterprojekte von der Regisseurin Claudia Bosse, die 2006 für eine Inszenierung von Shakespeares „Coriolan“ 100 Bürgern Wiens das Steppen beibringen ließ, um mit diesen auf einem öffentlichen Platz der Stadt „einen Aufstand zu erproben“<sup>358</sup>, wie es auf Ihrer Webseite heißt. Bei dem Projekt handelte es sich um Laien, die eingeladen waren, bei einem Theaterprojekt im öffentlichen Raum mitzuwirken. Die Performance war aber sehr genau einstudiert und das Steppen in einem Zeitraum von drei Monaten geprobt.

Ein anderes Beispiel ist die Vorgehensweise von Be van Vark, der künstlerischen Leiterin des „Tanztheater Global“ in Berlin. Van Vark mischt in ihren Projekten, die oft im städtischen Außenraum stattfinden, Laien und professionelle Darsteller, um mit diesen gemeinsam die öffentlichen Plätze Berlins zu bespielen. So kam es beispielsweise im Rahmen Ihres Projekts „Urban Delights“ zu einer Tanzszene auf dem Alexanderplatz und zu einer tänzerischen Installation im Kaufhaus des Westens<sup>359</sup>, die spontan, öffentlich und überraschend für die anwesenden Passanten stattfand.

---

<sup>358</sup> Claudia Bosse, siehe: <http://www.theatercombinat.com/projekte/turnterror/> (Zugriff am 8.5.2010)

<sup>359</sup> Siehe unter <http://www.dock11-berlin.de/kritikurbandelight.html> (Zugriff am 13.12.2011)

Anhand dieser Gegenbeispiele wird deutlich, dass es viele unterschiedliche Zugänge zu Performances im öffentlichen Raum und deren Teilnehmern geben kann, auch wenn sie nach außen hin den Anschein vermitteln, es handle sich um ein spontanes Ereignis.

„Moment of Starlings“ und das „Radioballett“ unternehmen hingegen keinerlei Versuche die Performance zu proben – es wird lediglich vorher besprochen, nach welchen Regeln das „Spiel“ stattfinden soll. Auch gibt es nicht das Bestreben nach möglichst vielen „guten“ Darstellern. Lediglich die Ernsthaftigkeit, mit der das Spiel betrieben wird, soll gewährleistet sein. Wie die Ausführung aber nun genau erfolgt, wird nicht kontrolliert oder bewertet.

#### **5.1.4 Regieanweisung durch elektronisches Medium**

Die Akteure in beiden Performances erhalten die Regieanweisungen bzw. choreographischen Anweisungen während der Performance, was eine direkte Erwartungshaltung verhindert. Sie führen die Bewegungen unmittelbar aus – oder auch nicht. Die Anweisungen werden in beiden Fällen durch ein elektronisches Medium weitergegeben. Im Fall von „Moment of Starlings“ handelt es sich um das Mobilfunkgerät, welches Kurzmitteilungen empfängt, die in schriftlicher Form Handlungsanweisungen an die Teilnehmer geben. Beim „Radioballett“ ist es die Stimme aus dem Kopfhörer, der mit einem tragbaren Radiogerät verbunden ist, die den Teilnehmenden die Instruktionen vermittelt.

Durch die elektronische ad hoc Vermittlung können beide Performanceformate auf Proben verzichten und erzielen trotzdem weitgehende Synchronizität. Außerdem erproben die Teilnehmer mit Hilfe dieser elektronisch vermittelten Regieanweisung eine Art der Selbstorganisation. Der Einzelne bestimmt zu jedem Zeitpunkt der Performance selbst, wo er sich im Raum befindet und wie er sich zu den anderen Akteuren verhält. Besonders Ligna ist sehr daran gelegen, immer wieder zu betonen, dass es sich bei den Handlungsanweisungen des „Radioballetts“ um „Vorschläge“<sup>360</sup> handelt. Aber auch bei „Moment of Starlings“ kann jeder Teilnehmer entscheiden, ob und wie die Handlungsanweisungen der Kurzmitteilungen befolgt werden.

---

<sup>360</sup> Ligna, „Einladung zur Übung in nichtbestimmungsgemäßigem Verhalten“, in: *An Alle! Radio Stadt Theater*, S. 46



Beide Varianten - die der unmittelbar stimmlichen und die der schriftlich empfangenen Handlungsanweisung - offenbaren einen wichtigen Aspekt, der bis jetzt noch keine Beachtung gefunden hat: Die Person hinter der SMS und die Stimme aus dem Radio. Die Regieanweisung erscheint somit als entpersonalisiert, ist es aber bei genauerer Betrachtung nicht. Wirkt schon die Stimme aus dem Radio geisterhaft und gespenstisch, fällt es bei der schriftlichen Kurzmitteilung noch schwerer, sich das „befehlende“ Gegenüber vorzustellen. Die sinnliche Komponente der Stimme fehlt bei den Urbanauten. Dies hat den inhaltlichen Grund, dass sich die Teilnehmer aufeinander konzentrieren sollen, bei Lignas „Radioballett“ dagegen auf die möglichst genaue Ausführung der Übung.

Während der Teilnehmer beim „Radioballett“ konstant mit der Stimme in Verbindung steht, die einseitige Kommunikation zwischen Stimme und Hörer während der Dauer der Performance nicht abreißt, geben die Kurzmitteilungen immer nur kurze, die eigentliche Handlung unterbrechende Hinweise, worauf die Aufmerksamkeit gerichtet werden sollte. Anders formuliert: In „Moment of Starlings“ entsteht die engere Verbindung zwischen den Teilnehmern, die sich sehen, sich im besten Falle verbunden fühlen, wohingegen der Bezug zu dem Mobilfunkgerät rein praktisch bleibt und wiederum die verbindende Instanz zwischen den Teilnehmern bildet. Bei Lignas „Radioballett“ hingegen, ist die Bindung zwischen Instrukteur – der Stimme aus dem Radio - und Teilnehmer enger als zwischen den Teilnehmern untereinander.

## **5.2 Vergleich der Performances „Moment of Starlings“ und „Radioballett“ in Bezug auf Flashmobs, Schwärme und Theater**

In dieser Arbeit sollte untersucht werden, ob die Performances „Moment of Starlings“ und „Radioballett“ als Beispiel für eine Performancekunst zu gelten haben, welche in Verbindung zum Flashmob-Trend steht. Weiter wurde davon ausgegangen, dass jene Performanceformate mit der Metapher des Schwarms arbeiten und mit dessen Struktur spielen. Abschließend begleitete stets die Frage, inwiefern diese Performances in einen Theaterkontext eingeordnet werden können.

Um diesen Fragen nachzugehen, wurden beide Performances auf Ihre Verbindung zu Flashmobs, dem Schwarm-Modell und künstlerischer Performance untersucht.

Bereits in diesem ersten Schritt offenbarten sich in der Untersuchung erhebliche Unterschiede zwischen den – auf den allerersten Blick – vergleichbaren Performances. Nachdem in einem zweiten Schritt die Gemeinsamkeiten und die offensichtlichen Parallelen aufgedeckt und angesprochen wurden, möchte ich nun noch einmal auf die Unterschiede der Performances eingehen. Ich werde daher im folgenden Teil vergleichend und schwerpunktmäßig auf den jeweiligen Umgang mit der Flashmobtradition, dem Schwarm-Modell und dem Zugang zu Theater-Performance-Kunst eingehen und versuchen, anhand dieser Untersuchung theaterwissenschaftliche Kriterien für solcherlei Performanceformate zu entwickeln.

### **5.2.1 Affinität zur Flashmob-Tradition**

In Kapitel 1.2 wurde der Flashmob als ein Trendphänomen vorgestellt, welches in erster Linie auf eine Steigerung der Wahrnehmung und daraus folgende Formen der Interaktion, Provokation und Reaktion abzielt. Das Spiel mit dem Surrealen wurde für Flashmobs ebenso als kennzeichnend angeführt wie ihre kurze Dauer, die Organisation mittels neuer Medien, sowie die Ausrichtung auf eine hohe Anzahl von Teilnehmenden.

Unter Beachtung dieser Gesichtspunkte wird deutlich, dass bei näherer Untersuchung bei Lignas „Radioballett“ nur äußere Merkmale an Flashmobs erinnern - die Performance in Dauer und Inhalt jedoch von Flashmobs abweicht. Dazu kommt, dass die Gruppe Ligna nicht in Zusammenhang mit dem Flashmob Trend gebracht werden möchte.

Anders als bei Ligna besteht bei den Urbanauten ein Interesse an dem Phänomen „Flashmob“. Das Projekt ist getragen von der Idee „des weiterentwickelten „flash mob“<sup>361</sup>. Durch die dezentralen Elemente zwischen den Flashmobs und der von Anja Junghans betonten „größeren Offenheit“ wird lediglich die Struktur des Flashmobs in einen größeren Rahmen gesetzt. Mit Charlie Todd als Co-Leiter entschieden sich die Urbanauten außerdem für einen bekannten Protagonisten der Flashmob-Bewegung.

Ich komme daher zu folgender Schlussfolgerung: Obwohl beide Performances ähnliche Bilder produzieren – man vergleiche nur die „Freeze-Aktion“ von „Moment of Starlings“ mit der „Bettel-Übung“ des „Radioballetts“ - verfolgen die Performances unterschiedliche Zielsetzungen und berufen sich auf jeweils andere Traditionen.

Ging es den Urbanauten eher um das performative Experimentieren im öffentlichen Raum auf Basis des Flashmob-Trends, so handelte es sich bei Lignas „Radioballett“ um eine konkrete politische Kritik mittels theatraler Aktion. Während die Urbanauten keinerlei Berührungspunkte mit Flashmobs haben, scheint Lignas „Radioballett“ im Gegenzug eher zufällig Assoziationen zu Flashmobs zu wecken, entpuppt sich bei näherer Betrachtung aber als eigenständiges und unabhängiges Konzept mit anderer Zielsetzung und eigener Organisationsstruktur.

### **5.2.2 Unterschiedliche (Auf-) Fassungen von Schwarm–Choreographie**

Dezentral oder zentral? Diese Frage war bereits im Kapitel 4 wichtiger Aspekt der Diskussion - nämlich ob die jeweilige Performance dem Modell des Schwarms zugeordnet werden kann.

Während die Teilnehmer des „Radioballetts“ alle einer Stimme lauschten und sich von dieser Handlungsanweisungen und Vorschläge zu theoretischer Reflexion geben ließen, wurden bei „Moments of Starlings“ die Kurzmittelungen zwar von einer Zentrale verschickt, doch war diese direkt mit den Teilnehmern verbunden und beinhaltete damit die Möglichkeit für die Teilnehmer, diese zu beeinflussen. Auf Grund dieser Beobachtungen lässt sich folgendes Resümee ziehen:

---

<sup>361</sup> Vgl. dazu: [http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck\\_id=51](http://www.spielart.org/?n=38-59&stueck_id=51) (Zugriff am 11.05.2010)

Im Gegensatz zu Ligna versuchen die Urbanauten die Struktur des Schwarms in ihre Organisationsstruktur umzusetzen. Das Konzept des „Radioballetts“ hingegen widerspricht in seiner zentralen Steuerung der eigentlichen Idee des Schwarm-Modells und arbeitet lediglich mit choreographischen Schwarm-Effekten. Auffällig ist außerdem die Tatsache, wie unterschiedlich mit den Begrifflichkeiten von Seiten der Veranstalter umgegangen wurde. Kann bei den Urbanauten regelrecht von einer „Schwarmeuphorie“ gesprochen werden, die sich auch an den konkreten Bezügen zu Howard Rheingold manifestiert (siehe Kapitel 4.2.2), gehen Ligna wesentlich verhaltener mit Schwarmassoziationen um.

So lässt sich auf den Schwarm als Choreographieform in Hinblick auf „Moment of Starlings“ und dem „Radioballett“ Folgendes zusammenfassen: Beide Performances operieren mit der Idee und dem Bild des Schwarms, benützen diesen aber in unterschiedlicher Weise und verhalten sich entgegengesetzt zu dem Konzept des sozialen Schwarms.

Die Urbanauten versuchen mit Ihrer Performance sowohl bei den Teilnehmern ein „Schwarmgefühl“ zu erzeugen, als auch nach außen als unkonventioneller Schwarm wahrgenommen zu werden. Ziel ihrer Aktion ist es, den sozialen Schwarm als Experiment in die Wirklichkeit umzusetzen und damit Diskussionen anzuregen

Die Gruppe Ligna dagegen distanziert sich vom Konzept des sozialen Schwarms und betont, dass es ihr nicht um ein Gefühl von Gemeinschaft geht. Durch die zentrale Steuerung der Choreographie mittels der Radiostimme ist der Teilnehmer eher introvertiert konzentriert: Die Beeinflussung anderer Teilnehmer oder die bewusste Wahrnehmung dieser ist beim „Radioballett“ weder verboten noch explizit gewünscht. Ein partiell aufkommendes Schwarmgefühl ist daher nicht ausgeschlossen, doch keinesfalls Teil der Choreographie. Durch die Gleichzeitigkeit der Handlungen entsteht jedoch von außen ein Schwarm-Effekt, der bewusst eingesetzt wird.

Die Wortneuschöpfung „Schwarmchoreographie“ könnte daher aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf beide Performances angewendet werden, wobei bei „Moment of Starlings“ der Schwerpunkt mehr auf dem Schwarm, als auf der Choreographie, bei Lignas „Radioballett“ dagegen mehr auf Choreographie, als auf dem Schwarm liegt. Außerdem bietet sich die Bezeichnung „Schwarmchoreographie“ als Gegenstück zu „Massenchoreographie“ an und entgeht auf diese Weise einer Deutung, die aufgrund historischer Gegebenheiten Missverständnisse provozieren könnte.

Als wichtigster Unterschied zu Massenchoreographien, wie sie beispielsweise in den 1930er Jahren stattgefunden haben, ist ein gegensätzlicher Umgang mit Uniformität, Gleichförmigkeit und Kontrolle festzuhalten. Obwohl der Terminus "Schwarmchoreographie" die Vorstellung von "Vielen" beinhaltet, wird mit ihm nicht eine, das Individuum neigende oder unterdrückende Instanz assoziiert.

Eine Schwarmchoreographie ist damit eine Massenchoreographie, die von keinem Regisseur kontrolliert und inszeniert ist. Die Möglichkeit für eine Vielzahl von Menschen eine Choreographie zu entwickeln, ohne diese direkt zu kontrollieren, hat durch die elektronischen Medien eine Vielzahl neuer Möglichkeiten enthalten. Durch Entwicklungen, wie das mobile Internet, hat sich das Bewusstsein für den alltäglichen und bestimmenden Gebrauch von Medien im Vergleich zu früheren Jahrzehnten deutlich verstärkt, weswegen es nicht verwunderlich ist, dass auch für künstlerische Interventionen verstärkt Medien zum Einsatz kommen.

Im Falle der beiden hier vorgestellten Performances zeigt sich deutlich, wie durch die Zwischenschaltung des Mediums eine Abstraktion der einfachen Form der Massenchoreographie stattfindet. Im Gegensatz zu einer Performance, wie der von Sterlarc, machen diese Medienperformances aber eigene Entscheidungsfindung möglich. Wenn die Stimme aus dem Kopfhörer dem Teilnehmer Handlungsanweisungen gibt, so handelt es sich um Vorschläge, die nicht ausgeführt werden müssen und deren Ausführung nicht kontrolliert wird. Bei den SMS, die der Teilnehmer während "Moment of Starlings" erhält, verhält es sich ebenso. Anhand dieser beiden Beispiele wird deutlich, dass eine Schwarmchoreographie maßgeblich mit der Nutzung von Medien verbunden ist, da zu der handlungsanweisenden Instanz und dem ausführenden Akteur eine Instanz der Distanzhaltung geschaffen wird.

### **5.2.3 Das „Radioballett“ und „Moment of Starlings“ in Bezug auf Theater und Performance Art**

Hans-Thies Lehmann hat deutlich gemacht, dass Theater im Sinne der Postdramatik „sein Zentrum längst anderswo als in der Inszenierung einer fiktiven dramatischen Welt“<sup>362</sup> hat. Daraus ergibt sich auch das Einschließen eines heterogenen Alltagsraumes, sobald Teile von diesem eine irgendwie geartete szenische Auszeichnung, Akzentuierung, Verfremdung oder Neubesetzung erfahren.<sup>363</sup> Wie ich in Kapitel 4 bereits gezeigt habe, drehen sich die Fragestellungen zu den beiden vorgestellten Performanceformaten maßgeblich um diese Uminterpretation von Alltagsraum- und Gesten. Zusätzlich kommt in beiden Fällen die Integration von Medien hinzu. Martina Leeker hat dazu konstatiert, unter diesen Umständen löse sich die tradierte Institution Theater auf und werde zu einer interaktiven Installation, „die eher einem kollektiven Spiel als einer „Schaubude“ gleicht“<sup>364</sup> .

Dieses kollektive Spiel, will man es Leeker zufolge weiter als Form von Theater verstehen, müsse aber in einem politischen Sinne seine alte Aufgabe behalten. Es gibt zwar keine Illusion mehr, aber die gesellschaftliche Funktion, die Theater inhärent ist, bleibt bestehen und wird von Leeker umso mehr betont:

Aufgabe der theatralischen Komponenten in dieser Installation ist es, dem Benutzer immer wieder Distanz zu seiner Teilnahme an gemeinsamen Handlungen zu geben, damit er über diese reflektieren kann.<sup>365</sup>

Weiter meint Leeker:

Das Theater wird heute nicht einfach als der Bereich des als-ob hingenommen. Seine zentrale Aufgabe ist vielmehr, Wirklichkeiten zu differenzieren, den Körper als Ort der verlässlichen Differenzierung zu inauguriere und transparent zu machen, dass und wie man Rollen spielt. Diese drei Aufgaben machen das Theater in unserer Zeit überlebenswichtig.<sup>366</sup>

---

<sup>362</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 308

<sup>363</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 308

<sup>364</sup> Martina Leeker, „Das Theater der Zukunft: Vom „Gaffer“ zum „Macher“, in: *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Über Multimedia, Kindheit und Bildung. Über reale und virtuelle Interaktion und Welten*, Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Essen: Klartext 1996, S. 372-382, S. 374

<sup>365</sup> Martina Leeker, „Das Theater der Zukunft: Vom „Gaffer“ zum „Macher“, S. 374

<sup>366</sup> Martina Leeker, Martina Leeker, „Das Theater der Zukunft: Vom „Gaffer“ zum „Macher“, S. 376

Gerade in ihrem Zugang zu Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Phänomenen, sowohl aus der Außen- als auch aus der Innenperspektive, unterscheiden sich die Performances „Moment of Starlings“ und das „Radioballett“ maßgeblich, wie ich dies nun auf den Punkt bringen möchte:

Das „Radioballett“ kritisiert mit Hilfe ästhetischer Mittel konkrete politische Umstände. Durch das minimale Abweichen der Gesten, sowie der Umstände, in denen diese normalerweise aufgeführt werden, entsteht eine Distanz zu der Alltagssituation und somit Raum für Reflexion. Diese findet auf mehreren Ebenen statt: Auf der einen Seite setzen sich die Teilnehmer durch das bewusste Agieren und die Radioreflexion während der Performance selbst sehr stark mit dem sie umgebenden öffentlichen Raum auseinander. Als entscheidender kann aber die Außenwirkung des „Radioballetts“ beurteilt werden: Durch die leicht abweichende Gestik gegenüber der übrigen Passanten entsteht Irritation, was zu einer bewussten Auseinandersetzung mit der erlebten Umgebung führt. Zugleich ergibt sich durch die Synchronisation der Teilnehmer ein starker Effekt, der auf rein ästhetischer Ebene seine Wirkung entfaltet. Durch einen eindeutigen Umgang mit Differenz entsteht so eine klare künstlerische Form, die das „Radioballett“ letztlich als Theaterperformance rechtfertigt.

„Moment of Starlings“ der Urbanauten hingegen bleibt kollektives Spiel. Ebenso wie Ligna begreifen zwar auch die Urbanauten den öffentlichen Raum als Bühne, doch zielt ihr Interesse mit „Moment of Starlings“ eher auf ein Experimentieren mit Schwarmdynamiken, als auf eine konkrete choreographische Fassung ab. Durch die Beliebigkeit, die die Aktionen bezüglich ihrer Ausführung auszeichnet, kann für die Teilnehmer lediglich ein Gemeinschaftsgefühl - vergleichbar mit dem auf Festen oder Geländespielen - entstehen. Die Distanznahme - das Differente zum Alltag - bleibt jedoch sowohl für die Teilnehmer als auch für die Zuschauer vage und bereits in der bloßen Idee unscharf. Im Gegensatz zum „Radioballett“, das einer konkreten politischen Idee verpflichtet ist, bezieht sich die Maxime von „Moment of Starlings“ eindeutig mehr auf den Spaßfaktor der Teilnehmenden. Dieser Aspekt aber grenzt Theater- und Performancekunst von dem weiten Feld des sozialen Ereignisses ab.

## Fazit

Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich nun nochmals meine Hauptargumentationsstränge zusammenfassen und sie im Bezug auf die praktische Arbeit auswerten.

(1) Die Grundthese der Arbeit beschäftigte sich mit der Annahme, Flashmobs hätten Performancekünstler inspiriert, die Flashmob-Ästhetik in ihre künstlerischen Arbeiten einzubeziehen bzw. den Flashmob weiterzuentwickeln.

(2) Weiter wurde davon ausgegangen, dass das plötzliche, scheinbar zufällige Zusammentreffens von Vielen an einem öffentlichen Ort, gesteuert durch ein elektronisches Medium, zum Modell von künstlerischen Performances geworden sei, für das hier der Begriff der Schwarmchoreographie vorgeschlagen wurde.

(3) Die Schwarmchoreographie wurde auf ihre Verbindung zu Theater und Performancekunst untersucht, wobei die beiden Performances „Moment of Starlings“ und das „Radioballett“ der Gruppe Ligna als konkretes Beispiel dienten.

(1) Anhand des Vergleichs und der Untersuchung stellte sich heraus, dass die in der Grundthese vermuteten Kriterien, nur auf „Moment of Starlings“ tatsächlich zutrafen, das „Radioballett“ aber nur scheinbar über die zu Beginn der Arbeit festgesetzten Kriterien verfügte. Weder ließen sich inhaltliche Übereinstimmungen zu Flashmobs finden, noch gaben die Künstler an, von Flashmobs inspiriert worden zu sein.

(2) Weiter haben meine Untersuchungen ergeben, dass beide Performances Anknüpfungspunkte zu dem Modell des Schwarms aufweisen. Während der Schwerpunkt bei „Moment of Starlings“ auf dem Schwarmgefühl lag, arbeitete das „Radioballett“ mit dem Schwarm-Effekt der verstreuten Radiotänzer. Der Begriff der Schwarmchoreographie konnte aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf beide Performances angewendet werden, wobei „Moment of Starlings“ eher dem „Schwarm“ und das „Radioballett“ tendenziell mehr der „Choreographie“ zugeordnet wurden.

(3) Es wurde festgestellt, dass die Performances in ihrer Zuordnung zu Theater- und Performancekunst eindeutige Unterschiede aufweisen. Konnten bei Lignas „Radioballett“ Anknüpfungspunkte zur postdramatischen Theaterpraxis festgestellt werden, erwies sich die Einordnung von „Moment of Starlings“ zu einem Theater- oder Choreographiemodell als schwierig. Daher wurde die Performance „Moment of Starlings“ tendenziell mehr der Kategorie eines sozialen Experiments zugeordnet, welches über performative Züge verfügt.



Abschließend möchte ich mich nun noch der anfangs formulierten Frage zuwenden, ob Schwarmexperimente überhaupt in Verbindung mit Theater- und Performancekunst denkbar sind.

Bei Performances, die das Schwarm-*Gefühl* inhaltlich in den Vordergrund stellen, fanden sich - anders als bei Aufführungen wie dem „Radioballett“, das den Schwarm-*Effekt* als ästhetisches Mittel nutzt - Schwierigkeiten in der Zuordnung zu Theater. Dazu möchte ich nochmals an den Gedanken Nietzsches zur Duplizität des Kunstwerks erinnern. Im übertragenen Sinne meint dieser: Ist ein „Event“ nur Schwarm, nur Rausch, nur Einheit – ist es also rein dionysischen Wirkungsmächten unterstellt - handelt es sich noch nicht um Theater. Dazu bedarf es stets des anderen, des apollinischen Teils, der für Reflexion, geistige Distanznahme und Form steht. Beschränkt sich die Schwarmchoreographie auf das bloße „Schwarmsein“, so schließt sie Theater gleichsam aus. Hier wird umso mehr deutlich, wie die Polarität des Dionysischen und des Apollinischen im Kunstwerk bestehen bleiben muss.

## Literaturverzeichnis

- Bauer, Katrin, *Jugendkulturelle Szenen als Trendphänomene. Geocaching, Crossgolf, Parkour und Flashmobs in der entgrenzten Gesellschaft*, Münster: Waxmann 2010
- Baur, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künstler, Tübingen: Max Niemeyer 1999
- Berghaus, Günter, *Avant – garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, New York: Macmillan 2005
- Böhme, Hartmut, Sabine Huschka (Hrsg.), "Prolog", in: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7-24
- Bon, Gustave le, *Psychologie der Massen*, Stuttgart: Alfred Kröner 1951, [ Original: Psychologie des Foules, Paris: Alcan 1895 ]
- Bormann, Hans-Friedrich, "Improve is still rubbish. Strategien und Aporieen der Improvisation", in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 125-146
- Brandstetter, Gabriele, „Choreographie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 52-55
- Brandstetter, Gabriele, "Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 65-92
- Brecht, Bertolt, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“, in: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hrsg.), Stuttgart: DVA 1999, S. 259-264
- Brecht, Bertolt, „Über Verwertungen“, in: *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, München: Hanser 1979 [Original: Regensburg: Claasen 1960]
- Deleuze, Gilles / Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992 [Original: Mille Plateaux, Paris: Minuit 1980]
- Dreher, Thomas, "«Apres John Cage»: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus Events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen", in: *Kunst als Grenzüberschreitung. John Cage und die Moderne*, Ulrich Bischoff (Hrsg.), Ausstellungskatalog der Staatsgalerie für moderne Kunst, München: 1991, S. 57-74

- Drosdowski, Günther, Paul Grebe (Hrsg.), „Schwarm“, in: *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Duden, Band 7, Mannheim: Dudenverlag 1963, S. 627
- Dreher, Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München: Fink 2001
- van Eikels, Kai, „Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: *Ligna, Radioballett*, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 101-124
- van Eikels, Kai, „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“, in: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.), Bielefeld: transcript 2010, S.125–161
- van Eikels, Kai, „Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?“, in: *Tanz als Anthropologie*, Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (Hrsg.), München: Fink 2007, S. 33–63
- Euripides, *Die Bakchen. Tragödie*, Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Oskar Werner, Stuttgart: Reclam 1968
- Evert, Kerstin, *Dance Lab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004
- Fischer-Lichte, Erika, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Tübingen: Francke 2010, [erstmalig erschienen 1990]
- Fischer-Lichte, Erika, „Performativität/performativ“, in: *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 234-242
- Gebhardt, Winfried, „Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen“, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michael Pfadenhauer (Hrsg.), Opladen: Leske & Budrich 2000, S.17–32
- Gebhardt, Winfried, Christina Waldeyer, „Das Bürgertum schlägt zurück. Le Diner en Blanc als bürgerlicher Flashmob“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 227-245
- Grimm, Jacob und Wilhelm, „Schwarm“, in: *Deutsches Wörterbuch*, [Original: Neunter Band, Leipzig 1899], Bd. 15, München: dtv 1991, S. 395
- Horn, Eva, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Einleitung“, in: *Schwärme. Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*, Marco Lisi, Eva Horn (Hrsg.), Masse und Medium Bd. 7, Bielefeld: transcript 2009, S. 7–26

- Hügel, Hans–Otto (Hrsg.), „Einleitung“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 6-21
- Hunninger, B., *The Origin of the Theater*, Amsterdam: Querido 1955
- Jappe, Elisabeth, *Performance - Ritual - Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München: Prestel 1993
- Jochem, Julia, „Performance 2.0 – Zur Mediengeschichte der Flashmobs“, Diplomarbeit im Studiengang Medien – Planung- Entwicklung und -Beratung der Universität Siegen, Siegen: 2010
- Junghans, Anja, „Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz“, Masterarbeit im Fach angewandte Kultur- und Medienwissenschaft der Fachhochschule Merseburg, Merseburg: 2010
- de Kerckhove, Derrick, „Die Wiederkehr der Sinne in der „Netzwerk-Kunst“, in: *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Über Multimedia, Kindheit und Bildung. Über reale und virtuelle Interaktion und Welten*, Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Essen: Klartext 1996, S. 71-80, S. 72
- Kelly, Kevin, *Das Ende der Kontrolle. Die biologische Wende in Wirtschaft, Technik und Gesellschaft*, Köln: Bollmann 1997, [Original: *Out of Control. The Rise of neo-Biological Civilization*, Cambridge: Perseus 1994]
- Klein, Gabriele, „Das soziale Choreographieren. Tanz und Performance als urbanes Theater“, in: *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, Nicole Haitzinger, Karin Fenböck (Hrsg.), München: Epodium 2010, S. 96-103
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963
- Kuba, Alexander, „Apollinisch/dionysisch“, in: *Theatertheorie Lexikon Metzler*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 4-6
- Kurzenberger, Hajo, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper. Probengemeinschaften. Theatrale Kreativität*, Bielefeld: transcript 2009
- Leeker, Martina, „Das Theater der Zukunft: Vom „Gaffer“ zum „Macher“, in: *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Über Multimedia, Kindheit und Bildung. Über reale und virtuelle Interaktion und Welten*, Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Essen: Klartext 1996, S. 372-382
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999
- Leucht, Sabine, „Geheimer Treffpunkt Isartor. Multisubjektive Porträts - das München Special bei Spielart hat diesmal drei Gesichter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.11.2009

- Ligna, „Radioballett. Übung in nichtbestimmungsgemäßen Verweilen“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, Anne König, Paul Feigelfeld, Ligna (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011, S. 43-66
- Ligna, „Unsichtbare Übertragungen. Zur Situation städtischer Landschaften“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, S. 131-140
- Maase, Kasper, „Jugendkultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans–Otto Hügel (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2003, S.40-45
- Nelle, Florian, „Galileis Theatrum Mundi und die experimentelle Erziehung des Menschen“, in: *Theorie Theater Praxis*, Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hrsg.), Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 221-229
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt am Main: Insel 1987 [erstmalig erschienen 1871]
- Paul, Stefanie, „Berechenbare Spontaneität. Urbanauten organisieren Flashmob in der Stadt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6.11.2009
- Plessner, Helmuth, „Zur Frage der Vergleichbarkeit tierischen und menschlichen Verhaltens“, in: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*, Düsseldorf: Diedrichs 1966
- Primavesi, Patrick, „LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum“, in: *An Alle! Radio Theater Stadt*, Anne König, Paul Feigelfeld, Ligna (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011, S. 7-16
- Primavesi, Patrick, „Mythos“, in: *Theater Theorie Lexikon*, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2007, S. 136
- Rheingold, Howard, *Smart Mobs. The next social revolution*, Cambridge: Perseus Books 2002
- Rheingold, Howard, *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers*, Bonn: Addison- Wesley 1994
- Roselt, Jens, „Dialog/Monolog“, in: *Theatertheorie Lexikon Metzler*, Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2005, S. 67-72
- Schmidt, Marie, „Flashmob im Selbstversuch“, in: *Die Zeit*, 12.11.2009
- Schieder, Angelica, „Flashmob als städtische Kultur?“, in: *Urbane Events*, Gregor Betz, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hrsg.), Wiesbaden: Springer Fachmedien 2011, S. 213-227
- Schleef, Einar, *Droge, Faust, Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

- Schröder, Johannes Lothar, "Happening", in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), Rheinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 393-394
- Seidensticker, Bernd, „Antikes Theater“, in: *Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.), Rowohlts Enzyklopädie, Rheinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 85-113
- Soureck, Patrick, „Dionysos /Bacchus“, in: *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*, Lutz Walther (Hrsg.), Leipzig: Reclam 2003, S. 65-73
- Todd, Charlie, *Causing a scene. Extraordinary pranks in ordinary places with Improve Everywhere*, Charlie Todd, Alex Scordelis (Hrsg.), New York: William Morrow 2009
- Vehlken, Sebastian, „Schwärme. Zootechnologien“, in: *Politische Zoologie*, Anne von der Heiden, Joseph Vogel (Hrsg.), Zürich: Diaphanes 2007, S. 235-259
- Warstat, Matthias, „Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe. Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 1968“, in: *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*, Friedemann Kreuder, Michael Bachmann (Hrsg.), Bielefeld: transcript 2009, S. 13–26
- Wasik, Bill, „My Crowd. Or Phase 5: A Report from the Inventor of the Flash Mob“, in: *Submersion Journalism*, New York: The new Press 2004, S. 255-282
- Weiler, Christel, „Schwärme(n) und Störmanöver“, in: *Schwarm Emotion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), Freiburg im Breisgau: Rombach 2007, S. 147-158
- Winter, Rainer, „Erlebniskultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans–Otto Hügel (Hrsg.), Stuttgart: Metzler 2003, S. 32-35

### Internetquellen:

- Baumann, Nicole, „Ein schwarmantes Drama“, in: *cult:online, Onlineausgabe der Kulturzeitung der bayrischen Theaterakademie*, 4.12.2009, Zugriff am 12.12.2011 unter: <http://www.cultzeitung.de/2009/12/04/ein-schwarmantes-drama/>
- Beyer, Torsten, „Einar Schleef - Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, Erlangen: 2006, Nr. 02/06, Zugriff am 04.01.2011 unter: [www.thewi.de/?=node/7](http://www.thewi.de/?=node/7)
- Brückerhoff, Björn, „Interview mit Howard Rheingold. Die nächste soziale Revolution?“, in: *Die Gegenwart. Online Magazin*, Zugriff am 10.1.2011 unter: <http://www.neue-gegenwart.de/ausgabe33/rheingold.htm>

David, Benjamin, Anja Junghans, „Echtzeitfreiheit“, Projektantrag zur „Kunst im öffentlichen Raum“, die Urbanauten mit Mirko Hecktor, Zugriff am 22.10.2011 unter: [http://www.die-urbanauten.de/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/die-urbanauten\\_Projektantrag.pdf](http://www.die-urbanauten.de/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/die-urbanauten_Projektantrag.pdf)

van Eikels, Kai, „Ligna / Die Bewegungsweisen“, Zugriff am 22.10. 2011 unter: <http://www.prognosen-über-Bewegungen.de/de/die-bewegungs-weisen/ligna/>

Hanlon, Mike, „Commercial Flash Mobbing“, 14.6.2005, Zugriff am 19.11.2011 unter: <http://www.gizmag.com/go/4281>

Knöfel, Ulrike, „Die Nonsens Meute“, in: *Der Spiegel*, 1.9.2003, Nr. 36, Zugriff am 11.05.2010 unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28471108.html>

Ploebst, Helmut, „Schwärme, Massen, Multituden“, in: *Corpus*, Zugriff am 22.10.2011 unter: <http://www.corpus.net/schwe-massen-multituden-4.html>

Reichert, Ramón, Vorlesung zur Mediengeschichte - Die Sozialen Medien im Web 2.0, gehalten an der Universität Wien im WS 2010/2011, Lecture 1 vom 13.10.2010, unter [www.univie.ac.at/moodle](http://www.univie.ac.at/moodle)

Singer, Kurt, „Lob des Ungehorsams“, in: *Public Forum*, Nr. 2, 2003, Zugriff am 20.11.2011 unter: <http://www.prof-kurt-singer.de/artikel8.html>

Thompson, Clive, „The Year in Ideas. Smart Mobs“, in: *New York Times*, 15.12.2002, Zugriff am 21.5.2010 unter: <http://www.nytimes.com/2002/12/15/magazine/the-year-in-ideas-smart-mobs.html>

Wasik, Bill, „Bill Wasik Introduces Flash Mobs“, Interview am 2.7.2009 mit Bill Wasik in: *Big Think Inc.*, Zugriff am 5.11.2011 unter: <http://bigthink.com/ideas/15375>

Wasik, Bill, „Interview mit Bill Wasik: Senior editor of Harper's and creator of flash mobs“, Zugriff am 10. 05.2010: <http://motherjones.com/politics/2007/06/interview-bill-wasik-senior-editor-harpers-and-creator-flash-mobs>

Wieczorek, Wanda, „Zerstreut Radio hören“, in: *eipcp. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, Zugriff am 5.8.2011 unter: <http://eipcp.net/transversal/1202/wieczorek/de>

## Abbildungen

Abbildung S.57: Cover von *An Alle! Radio Theater Stadt*, Ligna /Anne König und Paul Feigelfeld (Hrsg.), Leipzig: Spector Books 2011

## Anhang

a) Interview mit Patrick Plischke und Atze Heiss („Der grüne Frosch und der Mann mit dem Ghettoblaster“) am 12.9.2010 in München

### **„Einfach mal ein bisschen Kind sein und Spaß haben“**

**Simone Lindner: Wo habt ihr das erste Mal von Flashmobs gehört? Wie seid ihr auf dieses Phänomen aufmerksam geworden?**

**Patrick Plischke:** Ich hab mit 11 Jahren das erste Mal im Fernsehen den klassischen „absolut einfallsreichen“ Mc Donald´s Sturm gesehen. Fand ich damals interessant, aber inzwischen finde ich es ziemlich langweilig. Als ich dann nach München gezogen bin, hab ich über die Urbanauten dann wieder was über Flashmobs gehört - die sind ja in diesem Feld recht aktiv. Was ganz lustig ist: Ich habe noch nie bei einem Flashmob mitgemacht, bevor wir selber einen gemacht haben.

**Atze Heiss:** Ich hab es durch einen Youtube-Link von einem Freund erfahren - von dieser Kissenschlacht. Dann wollte ich in Potsdam selber einen organisieren - das ging aber in die Hose, da kamen nur zwei Leute. Dann hab ich in Berlin öfter selber bei Flashmobs mitgemacht, bis wir uns dann in München entschlossen haben, selber einen zu machen.

**Simone Lindner: Wie würdet ihr den Begriff „Flashmob“ definieren?**

**Patrick Plischke:** Da scheiden sich die Geister! Manche Leute sagen ja, „Flashmob“ muss immer komplett spontan sein, es darf nichts angekündigt sein, aber dann sind wieder Andere, wie wir auch, die sagen, es ist wichtiger, das möglichst viele Leute mitmachen und wir denken uns: Wir brechen den Kodex und machen Werbung, wir drehen Videos und wir gehen auf Facebook und haben dafür dann wirklich viele Leute am Start.



**Simone Lindner: Darf ein Flashmob geprobt werden? Oder ist das dann kein Flashmob mehr?**

**Atze Heiss:** Also mit dem aktuellen Flashmob den wir jetzt machen wollen, machen wir auf jeden Fall ein Beispielvideo, in dem die Schritte erklärt werden, wo jeder für sich selbst proben kann. Aber die Aktion selbst wird dann einmal stattfinden - nicht noch mal. Jeder macht für sich selber die Probe. Und wenn die Leute sich bei dem Flashmob vertanzen, das ist ja auch lustig. Hauptsache Leute sind da und es ist Bewegung drin.

**Partick Plischke:** Ich würde Aktionen, wie die in New York von den Black Eye Peas schon als Flashmob bezeichnen. Es war ja nur eine kleine Gruppe, die das angestoßen hat. Es wusste zwar im Vorfeld jeder Bescheid, aber es ist trotzdem ein Flashmob. Flashmob ist für mich etwas, das einen mitreißen soll. Und mitreißen kann einen ein Flashmob auch, wenn man vorher schon Bescheid weiß, dass ein Flashmob stattfindet.

**Simone Lindner: Seht ihr eine Verbindung zwischen Flashmobs und Performancekunst? Hat das was miteinander zu tun?**

**Atze Heiss:** Für mich persönlich hat es nicht soviel mit Kunst zu tun. Es ist für mich Spaß in der Freizeit den man hat; bisschen Aufmerksamkeit erregen und vielleicht auch provozieren, aber Kunst ist das nicht - Provokation auf jeden Fall. Das System hier in Bayern stört mich.

**Patrick Plischke:** Das ist natürlich auch München: Polizeistaat an jeder Ecke.

**Atze Heiss:** Ich werde ständig auf der Straße angehalten und darf meine Taschen auspacken.

**Patrick Plischke:** Ja, aber ich meine du hast ja auch ne Glatze (lacht).

Aber nochmal zur Frage zurück: Als Kunst sehe ich es nicht, ich sehe es eher so als urbanen Spielplatz. Alles ist so geregelt und keiner macht mal was das Spaß macht in der Öffentlichkeit. Die Leute sollten ein bisschen lockerer werden und ihnen sollte bewusst werden, dass alles so reglementiert wird. Wir haben zwar eine schöne Stadt hier, ist ja auch gut, das es einige Regeln gibt, aber was ist so schlimm daran, wenn man mal ein Spielchen macht. Das Leben, das die meisten Leute führen, besteht nur noch aus Arbeit und Stress. Man sollte man wieder runterkommen von diesem hohen Pferd und einfach mal ein bisschen Kind sein und Spaß haben.

**Simone Lindner: Worin liegt das Bedürfnis der Menschen, das sie zu einer Teilnahme an Flashmobs bewegt?**

**Atze Heiss:** Das ist jetzt eine Vermutung, aber ich glaube, dass die Leute zeigen wollen, dass sie frei sind, und sich nicht so einschränken lassen. Die Leute werden alle in eine Richtung gelenkt und wenn da einer ausbricht, ist er der Blöde, aber wenn es die Masse macht, ist das ja wieder was anderes. Da trauen sich die Leute auch mehr. So sehe ich das.

**Patrick Plischke:** Jede Generation hatte bis jetzt etwas Besonderes. Die Weltkriege, 1968 ....und seit 20 Jahren gibt es irgendwie so nichts. Leute suchen Dinge, die etwas Besonderes sein sollen. Flashmobs passen wie die Faust aufs Auge in unsere Zeit: Social Networking, Internet, Vernetzung etc. Dass man diese ganzen technischen Errungenschaften dazu nutzt, um so etwas wie einen Flashmob auf die Beine zu stellen finde ich gut.

**Simone Lindner: Was fällt euch spontan zum Stichwort Gemeinschaftsgefühl im Bezug auf Flashmobs auf?**

**Atze Heiss:** Aus der Sache, die man zusammen macht, also aus der Aktion selbst. Ist schwierig zu erklären.

**Patrick Plischke:** In dem Moment, in dem man nicht mehr alleine der Verrückte ist, ist einem nichts mehr peinlich und man versteht sich mit allen gut. Bei unserem letzten Flashmob war das verblüffend: Wir haben die Leute alle nicht gekannt, aber wir konnten mit denen machen, was wir wollten.

**Simone Lindner: Darauf bezieht sich meine nächste Frage. Besteht bei Flashmobs nicht eine Gefahr der Instrumentalisierung und des Machtmissbrauchs?**

**Atze Heiss und Patrick Plischke:** Definitiv!

**Atze Heiss:** Das Problem ist, dass man nie weiß, was für Leute kommen. Was die für Gedanken haben, oder ob die das für sich nutzen wollen. Es kann alles passieren, dass sich zum Beispiel ein Nazi–Aufmarsch aus einem Flashmob entwickelt. Die größte Gefahr besteht darin, dass Gruppierungen extremer Art diese Aktionen für sich nutzen.

**Simone Lindner: Ist das Gemeinschaftsgefühl, das bei Flashmobs entsteht deshalb nicht auch ambivalent zu sehen?**

**Patrick Plischke:** Dazu kann man jetzt noch nicht soviel sagen, dazu haben wir noch zu wenig Erfahrung. Aber was es ja auf jeden Fall ist: Es ist zeitlich begrenzt. Wenn es jetzt länger wäre, bzw. in kürzeren Abständen stattfinden würde, oder wenn das immer die gleichen Leute wären, die mitmachen, dann könnte es sich hochschaukeln. Es könnte sein, dass uns Leute vorschlagen würden, etwas Illegales zu machen, und sich dann Splittergruppen bilden.

**Simone Lindner: Was muss man bei der Planung von einem Flashmob beachten?**

**Atze Heiss und Patrick Plischke:** Das die Polizei davon nichts mitbekommt! Und man muss natürlich dranbleiben. Bei dem ersten Flashmob haben wir die Ankündigung schon zwei Monate vorher ins Internet gestellt und wir haben zwei Videos gedreht und die dann verschickt.

**Simone Lindner: Glaubt ihr, dass dieses Phänomen Zukunft hat?**

**Atze Heiss und Plischke:** Ja, ich glaube schon!

**Patrick Plischke:** Da ist noch nicht alles ausgeschöpft, da steckt noch viel Potenzial dahinter. Ein Flashmob im Flashmob zum Beispiel.

**Simone Lindner: Würdet ihr einen Flashmob als Schwarmchoreographie bezeichnen?**

**Patrick Plischke:** Mit Schwarm verbinde ich immer eine Art Gruppe, die ein familiäres Feeling hat.

**Simone: Aber entsteht nicht genau das bei einem Flashmob?**

**Frosch:** Also ich würde schon sagen, es ist ein bisschen wie ein Schwarm. So ein Gemeinschaftsgefühl...

**Plischke:** Also ich würde sagen, das ist wie bei Lachsen, die sich dann am Rhein zum

Paaren treffen. Wenn man es jetzt wortwörtlich nimmt

**Simone : und Choreographie?**

**Patrick Plischke:** Also Choreographie auf alle Fälle. Weil alle Leute immer das Gleiche machen. Es gibt keinen Flashmob, wo alle unterschiedliche Aktionen ausführen.

**Simone: Vielen Dank für das Gespräch!**

b) Interview mit Anja Junghans („Die Urbanauten“) am 6.7.2011 in München

## **„Im Moment bezeichnen wir das noch als Experiment...“**

**Simone Lindner: Würdest du eine Veranstaltung wie die Opernhausbesetzung<sup>367</sup> in einen Kunstkontext stellen?**

**Anja Junghans:** Also ich persönlich würde das nicht machen. Ich würde nicht sagen, dass das Kunst ist, sondern ich bin eher der Meinung, dass es einen ganz neuen Begriff für das braucht was wir machen. Im Moment bezeichnen wir das noch als Experiment oder als Versuch – und ich glaube aber, dass es dafür noch eine ganz andere Begrifflichkeit braucht, die es im Moment noch nicht gibt, aber über die man sicherlich mal nachdenken sollte.

**Simone Lindner: Worin siehst du das Potenzial von solchen Formaten?**

**Anja Junghans:** Das große Potenzial sehe ich in den Dynamiken die da entstehen - also in den Massendynamiken – den Momenten, die man als Organisator eigentlich gar nicht beeinflussen kann. Wie zum Beispiel bei der Opernhausbesetzung, als die Leute um das Max-Joseph-Denkmal herum demonstrieren sollten und dann plötzlich den Slogan „Oper für alle und zwar umsonst“ demonstriert und propagiert haben. Das Potenzial liegt für mich also in den überraschenden und unerwarteten Momenten die in und durch eine Masse entstehen.

**Simone Lindner: Also im Sinne eines Experiments...**

**Anja Junghans:** Ja genau, das Ganze hat ja den Charakter eines Experiments. Man hat zwar einen Versuchsaufbau, aber was tatsächlich dann passiert und was dabei herauskommt bleibt dennoch der Situation geschuldet. Man kann also nicht so wirklich vorausbli-

---

<sup>367</sup> Vergleichbares Format wie „Moment of Starlings“ ; Vergleiche dazu [http://www.die-urbanauten.de/world-press/?page\\_id=999](http://www.die-urbanauten.de/world-press/?page_id=999)

cken was passiert und das ist eigentlich das Spannendste dran.

**Simone Lindner: Wenn du sagst, dass die Schwarmchoreographien nichts mit Kunst zu tun haben – Warum stehen sie dann trotzdem wie bei „Moment of Starlings“ – im Kontext von einem Theaterfestival wie „Spielart München“?**

**Anja Junghans:** Ich glaube, dass gerade das Spielart Festival sich als ein Festival versteht, was auch experimentelle Formen zulässt. Sie laden auch freie Gruppen ein, die etwas Neues ausprobieren, innovativ sind und mit neuen Formaten herum experimentieren - und da haben wir ganz gut reingepasst. Auch wenn wir nicht per se Kunst machen, oder uns als Performancekünstler oder Theatermacher verstehen, enthält unser Projekt ja schließlich dennoch performative Züge.

**Simone Lindner: Wie würdest du den Unterschied von einer Schwarmchoreographie zu Flashmobs definieren?**

**Anja Junghans:** Der Flashmob ist ganz klar durch seine zeitliche Begrenzung definiert. Ein Flashmob geht immer nur 3-5 Minuten und es ist auch alles ganz präzise vorgegeben: Was man machen soll, wann es anfangen soll, wann es enden soll. Eine Schwarmchoreographie dagegen überstreckt sich über einen längeren Zeitraum von einer bis einerhalb Stunden. Und dann gibt es hier noch mehr diese schon vorher erwähnten Überraschungsmomente. Das Ganze ist zwar von einer Zentrale vorgegeben, bietet aber dennoch Freiraum für dezentrale Elemente – also wenn die Leute dann plötzlich selber was machen, zum Beispiel eine Schwarmchoreographie in dem Sinne entwickeln, dass die Idee für das nächste choreographische Element aus dem Schwarm heraus entsteht- wie eben der Slogan „Oper für alle und zwar umsonst“. Der Flashmob ist zentral gesteuert und es wird präzise vorgeschrieben, was zu tun ist. Das was wir gemacht haben ist dagegen von einer größeren Offenheit geprägt.

c) Interview mit Torsten Michaelsen und Michael Hueners („Ligna“) am 23.7.2011 in Gelsenkirchen

**„Strukturell nach wie vor interessant -  
aber eigentlich verbraucht“**

**Simone: Würdet ihr so ein Format wie das Radioballett als Schwarmchoreographie bezeichnen?**

**Torsten Michaelsen:** Ich glaube bei den „Schwarm-Sachen“ ist die Grundidee, dass die Teilnehmer sich an sich selber orientieren – und das ist es ja erst mal hier im strengen Sinne nicht. Wir haben eine Radiosendung, die ausgestrahlt wird und in der Leute dann dieser Choreographie folgen. Auf der anderen Seite ist aber die Grundidee schon vergleichbar mit dieser Form. Nämlich dass gerade in der Zerstreung - also in der „Nicht zentralen Bündelung“ - Effekte hergestellt werden können.

**Simone Lindner: Die Bewegungen in euren Aktionen werden synchron ausgeführt. Geht es euch um Synchronizität? Warum das Synchron?**

**Torsten Michaelsen:** Also wir haben auch schon Sachen gemacht, die auf Internet-Radio basierten, wo es nicht um Synchronizität ging. Aber der Anfang unserer Arbeiten war synchron. Wir kommen eigentlich vom Radio her und tatsächlich basieren die Arbeiten erst mal auf der Analyse und der Fragestellung: Was ist eigentlich mit Radio möglich? Und die große Möglichkeit von Radio ist eben Synchronizität - Synchronizität, die so einen Aspekt des Unheimlichen hat, weil dann überall das Gleiche in einer Kopie stattfindet. Das auszunutzen oder daraus einen Effekt zu produzieren war uns aus der Radioreflektion erst mal wichtig.

**Simone Lindner: Jeder Teilnehmer entwickelt eine Beziehung zu der Radiostimme. Wie hoch ist euer Interesse daran, dass auch eine Beziehung zwischen den Teilnehmern entsteht?**

**Torsten Michaelsen:** Ich glaube der Witz dieser Aktionen ist ja zunächst, dass man sich in so einer medialen Situation befindet. Wir fordern mit unseren Aktionen nicht dazu auf, der Entfremdung in einer medialen Gesellschaft so zu begegnen, wieder eins zu werden, in dem man eine unmittelbare Gemeinschaft gründet. Sondern man bleibt eben in der Radiosituation, die im Grunde genommen, wie die Radiosituation zuhause auch, erst mal bedeutet, dass man getrennt voneinander ist. Aus der Trennung wird so etwas wie eine Assoziation gemacht, die aber diese Trennung nicht aufhebt. Das ist erst mal die Grundüberlegung des Ganzen. Dann ist es aber schon so, dass die Leute untereinander in Bezug zueinander gesetzt werden. Es wird auch heute<sup>368</sup> so sein, dass es Teile mit Interaktion gibt. Bei unserem ersten Radioballett am Hamburger Hauptbahnhof gab es so etwas gar nicht – da war man komplett isoliert – bis auf so Tanzgeschichten, wo man die anderen dann natürlich schon wahrnimmt. Aber eigentlich funktioniert es auch aufgrund der Isolation. Oder vielleicht auch aufgrund des Spiels von Isolation und Gemeinschaft.

**Simone Lindner:** **Ihr arbeitet jetzt schon seit einiger Zeit in einem Theaterkontext. Kann im Bezug auf eure Arbeiten von einer neuen Theaterform gesprochen werden? Nach dem Motto: Die Radiostimme als Regisseur und der Teilnehmer als Schauspieler?**

**Torsten Michaelsen:** Auf alle Fälle ist das eine Form von Produktion, die da entsteht und die ja auch nur entsteht, wenn Leute daran teilnehmen. Das hat natürlich eine gewisse Form von Theatralität. Wir haben ja auch schon Stücke gemacht, die im Theaterraum funktionieren, in denen dann das Publikum in Gruppen aufgeteilt wird und miteinander interagiert. Ich weiß gar nicht, ob das überhaupt so eine neue Theaterform ist....gerade bei dem Stück „Der neue Mensch“ versuchen wir eher ein Theaterform, die es auch schon gibt, nämlich das Lehrstückkonzept von Brecht, aufzunehmen und nach unseren Möglichkeiten zu interpretieren. Und natürlich entsteht dabei etwas, was es in dieser Form vielleicht auch noch nicht gegeben hat und was natürlich auch eine Möglichkeit des Theater ist, mit der Frage dem Publikum umzugehen.

---

<sup>368</sup> Das Interview fand am Setting der Haldensage statt; Vergleiche unter [http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/no\\_cache/presse-medien](http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/no_cache/presse-medien)



**Simone Lindner:** In der Öffentlichkeit kursieren viele unterschiedliche Bezeichnungen für die Gruppe LIGNA: Performance Gruppe, freie Radiogruppe, Hamburger Künstlergruppe, bis hin zu Theater- und Medientheoretiker. Was trifft am ehesten auf euch zu?

**Torsten Michaelsen:** Ich glaube so etwas basiert darauf, dass man ja auch eine gewisse Geschichte mit sich herumschleppt. Wir kommen ja aus dem Kontext des freien Radios. Deswegen sind wir erst mal eine Radiogruppe gewesen und haben auch ein bisschen Radiotheorie betrieben - haben dann aber eine performative Radionutzung betrieben, daher sozusagen „Performance-Gruppe“ und sind jetzt ja auch irgendwie im Theater angekommen, also damit auch eine „Theatergruppe“ vielleicht, aber immer mit dem Unterschied, dass wir selber nichts ausführen letztlich, außer eben die Stücke...

**Simone Lindner:** ...außer eben! Ist es richtig, wenn man formuliert: Ihr entwickelt Theaterstücke, die gespielt werden können?

**Torsten Michaelsen:** Letztlich schon. Auch darüber, dass der öffentliche Raum als Bühne begriffen wird. Was wir aber nicht machen, ist die Leute aufzufordern Theater zu spielen. Denn das kann man nicht, wenn man nicht Schauspieler ist. Was man aber machen kann, ist die Leute aufzufordern bestimmte Gesten auszuführen beziehungsweise Bewegungen aufzuführen und dann darüber nachzudenken, was die eigentlich machen mit einem. Man kann die Leute aber nicht dazu bringen mit einer Stimme im Ohr Theater zu spielen – auf jeden Fall nicht im Sinne einer Produktion von theatralem Ausdruck im herkömmlichen Sinne.

**Simone Lindner:** Worin beobachtet ihr den Unterschied zwischen euren Produktionen, die ihr mit Radiotechnik bzw. mit anderen digitalen Techniken, wie Handy etc. gemacht habt? Auch auf die Gemeinschaft bezogen...

**Torsten Michaelsen:** Das Projekt mit den Handys war nicht synchron. Die Leute haben die anderen jeweils nicht gesehen. Also man sieht dann zwar in einiger Entfernung jemand, der Gesten ausführt, von denen man weiß, man wird diese auch bald machen, aber es entsteht natürlich nicht diese Form von Kollektiv. Bei den Radiostücken hingegen gibt es ein Kollektiv. Es ist zwar zerstreut, bringt aber trotzdem als Kollektiv einen Effekt hervor.

**Simone Lindner: Handelt es sich beim Radioballett um eine Choreographie? Wie würdet ihr Choreographie definieren?**

**Torsten Michaelsen:** Also auch schon 2002 in dem Stück kam der Satz vor: „Das Radioballett definiert nicht die Positionen der Menschen im Raum“. Also eine Choreographie im Sinne von „Positionen im Raum festlegen“ – das machen wir nicht. Aber Choreographie im Sinne von Bewegungsfolgen vorgeben, die dann aber jeweils so stattfinden und wenn möglich überall gleichzeitig stattfinden – das machen wir eben schon. Aber es ist eben keine Anordnung der Menschen – dann würde das Ganze sehr massenornamental werden. Und das wollen wir natürlich auf alle Fälle nicht! Das wollten wir noch nie.

**Michael Hueners:** Obwohl das heute nah dran sein wird.

**Torsten Michaelsen:** Ja, aber eben immer zerstreut. Nie ausgerichtet. Zumal das hier wahrscheinlich noch viel zerstreuter sein wird als gedacht.

**Simone Lindner: Stichwort „Masse“: In einer Masse entstehen oft unerwartete und überraschende Dynamiken. Inwiefern ist das Teil eures Konzepts?**

**Torsten Michaelsen:** Wir machen nichts, was für ein außerhalb sich befindendes Auge gedacht ist, das auf alle Fälle nicht...

**Simone Lindner: ...es geht also nicht um das ästhetische Bild, dass bei euren Aktionen entsteht?**

**Torsten Michaelsen:** ...es geht ja nicht darum etwas zu schaffen, was dann für einen Betrachter von außen gedacht ist, sondern es ist eben für die Teilnehmenden gedacht, es geht immer nur um deren Situation in dem Ganzen...

**Simone Lindner: Und wenn es gefilmt wird?**

**Torsten Michaelsen:** Na ja, dann passiert das natürlich. Aber trotzdem ist es zum Beispiel auch so: Unsere Sachen sind einfach sehr schlecht filmbar. Weil sie nicht darauf ausgerichtet sein sollen...

**Simone Lindner: Weil sie zerstreut sind?**

**Torsten Michaelsen:** Genau. Und weil sie keinen Sinn ergeben sollen. Der im Internet ist einfach ein guter Film. Trotzdem funktioniert er eher nur in der Einzeleinstellung. Den übergeordneten Betrachterstandpunkt gibt es einfach nicht.

**Simone Lindner: Flashmobs beispielsweise sind schon auf dieses übergeordnete Bild ausgerichtet...**

**Torsten Michaelsen:** Ja. Die genügen sich häufig darin, einfach ein Bild zu produzieren, um dann ein Youtube Video zu bekommen, dass sich dann 100 000 Leute anschauen. Das wäre in unseren Augen Instrumentalisierung der Leute. Wir stellen eine Anleitung zur Verfügung und hoffen, dass das funktioniert – wir würden die Leute aber nicht einspannen, um ein Bild zu produzieren. Es gibt zum Beispiel eine Stadtchoreographie von Improve Everywhere, in der sie die Menschen aufgefordert haben, T-Shirts in unterschiedlichen Farben zu tragen. Die Leute sollten sich dann in Kreisen anordnen, so dass es von oben ein Farbfeld aus unterschiedlichen Menschen ergibt. Die roten T-Shirts außen rum, dann die grünen und so weiter.... das ist also von vornherein so ausgerichtet, dass man es dann von oben filmen kann und da ein schönes Bild entsteht, dass dann als Video vermarktet werden kann.

**Simone Lindner: Ist das auch euer Hauptkritikpunkt an Flashmobs?**

**Torsten Michaelsen:** Erst mal muss man ja sagen: Das ist ja trotzdem eine interessante Intervention an Räumen. Aber wenn die sich dann nur noch in dieser Erstarrung im Bild orientieren, dann ist es - finde ich - eine nicht mehr interessante Form.

**Michael Hueners:** Auch wie das Firmen in gewissen Maßen okkupiert haben....O2, Telekom, usw. Da wird ein Bild für die Medien produziert, was irgendwie eine interessante Abweichung oder Kreativität darstellt, so wie bei den Flashmobs. Dass wir uns darin dann auf einmal haben wiederfinden müssen? In einer Sackgasse der kompletten Verwertbarkeit. Strukturell nach wie vor interessant – aber eigentlich verbraucht.

**Simone: Das war jetzt ein gutes Schlusswort...vielen Dank für das Gespräch.**

## Lebenslauf

### Simone Lindner

geb. 1984 in München

- |             |   |
|-------------|---|
| 2006 - 2012 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien                                    |
| 2009 - 2012 | Tanzausbildung an der Iwanson School of Contemporary Dance in München<br>Abschluss 2012: Diplom–Tanzpädagogin |
| 2005 - 2006 | Hospitanz und Regieassistenz am Stadttheater Konstanz   |
| 2004 - 2003 | Sprachschule und Spanisch-Diplom (DELE) am Instituto Cervantes in Valencia                                    |
| 2004        | Abitur am Pestalozzi-Gymnasium München  |

## Abstract

In der zeitgenössischen Performance-Praxis ließen sich in den vergangenen Jahren zunehmend Choreographien beobachten, bei denen eine große Anzahl von Teilnehmern im öffentlichen Raum synchrone Aktionen aufführen. Lautlose Performances dieser Art wecken Assoziationen zu Flashmobs, da Ähnlichkeiten hinsichtlich Ästhetik und Organisationsweise auffallen. Diese Arbeit stellt die Frage, inwieweit jene Theaterperformances mit Flashmobs tatsächlich in Verbindung zu bringen sind - ob also die Kunstwelt durch Flashmobs zu einer neuen Form der kollektiven Performance inspiriert wurde.

Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, werden jene Performances auf ihre Verbindung zum Schwarm untersucht – einer unhierarchischen Organisationsformen, die durch Internet und Mobilkommunikation im jüngsten Gesellschaftsdiskurs großen Aufwind bekommen hat und auch ein wesentliches Merkmal von Flashmobs ist. Da sowohl Flashmobs als auch jene kollektiven Choreographien durch die Funktionsweise des Schwarms strukturiert sind, wird diese in der Arbeit vorgestellt und hinterfragt. Als konkretes Beispiel dienen die Performances „Moment of Starlings“ der Gruppe „Urbanauten“ und das „Radioballett“ von „LIGNA“. Neben Interviews mit Mitgliedern beider Gruppen, enthält die Arbeit auch eine detaillierte Analyse und einen Vergleich beider Performances im Hinblick auf ihren Bezug zu Flashmobs, dem Schwarm-Modell sowie ihre Zuordnung innerhalb eines Theaterkontextes.

Abschließendes Ziel dieser Arbeit ist es herauszufinden, ob Schwarm-Modelle imstande sind einen Ausgangspunkt für zukünftige kollektive Theaterformen zu bilden.