



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Der Wiener Life Ball
Ritueller Charakter eines medialen Großereignisses“

Verfasserin:

Janne Margarethe Ganzer

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

Der Wiener Life Ball

Ritueller Charakter
eines medialen Großereignisses



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Prolog – terminologische Grenzziehungen eines Medienspektakels	4
1.1 Der Begriff des Rituals.....	5
1.2 Inszenierung im Spannungsfeld von Theatralität und Medialität	14
1.3 Die Wirklichkeitsstiftung der Performativität.....	20
1.4 Der Begriff der Aufführung	24
1.5 Interdisziplinäre Brücken und deren Abhängigkeiten.....	29
2 Der Wiener Life Ball – Theatrale Riten im Blitzlicht des Glamours	33
2.1 Normativ ritueller Mantel im Gewand des Melodramas.....	34
2.2 Die rituellen Techniken einer Charity Maschinerie	42
2.3 Die rituelle Symbolik des Life Ball Schauplatzes.....	52
2.4 Universelle Potenzierung durch das Medienritual	62
3 Resultate und Folgerungen.....	74
Literaturverzeichnis.....	80
Onlinequellen.....	83
Abbildungsverzeichnis	84
Lebenslauf	87
Abstract	88

Einleitung

*Mit Fantasie Leben retten.*¹ Das ist nicht nur die Geschichte aus *1001 Nacht*, in der Scheherazade Dank Ihrer fantasievollen Geschichten Tag um Tag am Leben bleibt. Dies ist auch das Motto des AIDS Charity Events *Life Ball*, der seit über 20 Jahren im Wiener Rathaus veranstaltet wird, um mit Hilfe von Kreativität, all denen zu helfen, die von der Immunschwächekrankheit betroffen sind. Die Verbindungslinie der lebensrettenden Fantasie war am Ende auch der Anlass, *1001 Nacht* zum Life Ball Motto 2013 zu erklären.

Seit inzwischen 21 Jahren veranstaltet der Initiator Gery Keszler den Life Ball Event. Der Anfang wurde im Jahr 1993 gemacht, als Keszler als Make-up Artist in der Modebranche in Paris tätig war und in seinem direktem Umfeld die fatalen Folgen der damals noch tabuisierten Epidemie miterlebte. Spontan entschied er sich, Initiative zu ergreifen und ein Charity Event in seinem Heimatland Österreich ins Leben zu rufen. Geprägt wurde damals bereits der Begriff *Life Ball*, in direkter Anlehnung an das Wiener Ball Ritual, jedoch neu definiert mit einem karitativen Zweck. Der Erfolg der ersten Veranstaltung war derart überwältigend, dass daraus ein jährliches Ritual wurde. Über die Jahre entwickelte sich so eine enorme Medienmaschinerie, die aus dem Wiener Rathaus heraus, auf den gesamten Wiener Rathausplatz expandierte und darüber hinaus seit 2013 live in die ganze Welt übertragen wird. Der heutige Life Ball ist damit ein rituelles Konglomerat, das in keine Schublade passt, sich jedes Jahr neu erfindet und das Unkonventionelle zur Beständigkeit erklärt.

Die zugrunde liegende Arbeit möchte sich exemplarisch mit dem Life Ball 2013 beschäftigen. Die Inspiration zu dieser Arbeit entstammt von einem Zitat von Luk Parseval, einem der erfolgreichsten rituellen Theaterregisseure im deutschsprachigen Raum: „Wir brauchen für die grausame Wirklichkeit dieses Lebens einen Gegenentwurf. Auch wenn es keinen Glauben an eine Ganzheitlichkeit mehr gibt, besteht trotzdem eine Sehnsucht. Und für diese Sehnsucht ist das Theater ein ritueller Ort.“² Dies gilt exemplarisch auch für den Life Ball. Die Charity Veranstaltung ist der hoffnungsvolle Gegenentwurf zu der Immunschwächekrankheit, für die bis heute noch keine vollständige Heilungsmethode gefunden wurde. Der Life Ball zelebriert so die rituelle Botschaft der Gemeinschaft, gelebte Solidarität zu fördern und gemeinsam den Kampf gegen AIDS beenden zu können.

¹ AIDS LIFE: *Es braucht die Nacht, um Sterne zu sehen*. In: https://www.youtube.com/watch?v=cvSa4S_K8-w. TC:00:01:44. Zugriff am 23.03.2014.

² Parseval, Luk: In: Menge, Anja: *Das Theater von Luk Parseval*. Grin Verlag, München. 2013. S. 2.

Gery Keszlers ritueller Impuls im Jahr 1993 war somit in der Retrospektive ein Signifikat einer neuen Zeit. Obwohl größtenteils kein Bewusstsein hierfür besteht, so orientiert sich die moderne Welt längst an zahlreichen Riten. Das Zeremonielle hat sich in alle Lebensbereiche multipliziert und seit langem emanzipiert von einem kirchlichen Alleinvertreteranspruch. Nicht überraschend ist somit der stetig ansteigende Ritualdiskurs in der Befassung mit dem Buddhismus, dem indischen Spiritualismus, dem Schamanismus, okkulten Praktiken, alten Traditionen, Hochzeitszeremonien und Übergangsriten, um nur einige Beispiele zu nennen.

Diese Renaissance der Rituale lässt sich am Besten mit dem Werteverlust in der globalen Welt erklären. Rituale bieten eine Kompensation im Ringen um die Bewahrung der eigenen kulturellen Identität und dem Bemühen um den Erhalt der sozialen Stabilität. Dabei hat sich die Beurteilung der Rituale historisch deutlich gewandelt. „Rituale erscheinen nun nicht mehr als irrationaler Ausdruck von Mysterien kultischen Ursprungs oder als Medium einer zum Irrationalismus geronnenen instrumentellen Vernunft totalitärer Systeme, sondern als lebensweltliche Scharniere, die durch ihren ethischen und ästhetischen Gehalt eine unhintergehbare Sicherheit in den Zeiten der Unübersichtlichkeit gewähren sollen.“³

Die identifikatorische Kraft der Rituale speist sich letztlich aus der Gemeinschaft. Diese bezieht sich auf eine gemeinsame Werte- und Symbolwelt, hält aber Konnotationen für mögliche neue Rezeptionen offen. Auf diese Weise kommt dem Ritual eine ordnende Kraft zu. „Rituale sind gleichsam die emotionalen, symbolischen und performativen Generatoren von Gemeinschaften.“⁴ All dies sind Elemente, die in der inhaltlichen Analyse des Life Balls ebenso zum Tragen kommen sollen.

Das handwerkliche Vehikel bei dieser wissenschaftlichen Betrachtung sind die *Ritual Studies*. In den vergangenen Jahren hat sich diese Disziplin aus der Ethnologie heraus vielfältig und interdisziplinär entfaltet. Durch die gemeinsame Forschung entstand so eine Bandbreite der rituellen Variationen, inklusive der Inkludierung neuer Formen von Ritualisierungen, wie beispielsweise der Alltagsrituale, der Medienrituale oder der theatralen Rituale. Dies ist für die zugrunde liegende Arbeit von entscheidender Wichtigkeit, da der Life Ball als Medien-, Charity-, kulturelles Ball- und Theaterevent mehrere Forschungsfelder umspannt, die allesamt für die hier vorgenommene Betrachtung von entscheidender Wichtigkeit sind.

³ Wulf/Zirfas (Hrsg.): *Performative Welten. Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals*. In: *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*. Wilhelm Fink Verlag München, 2004, S. 7.

⁴ Ebd., S. 19.

Der erste Teil dieser Arbeit widmet sich daher vor allem der wissenschaftlichen Einordnung des Ritualbegriffes in dem relevanten Themenzusammenhang dieser Arbeit. Da der Life Ball allerdings, wie angedeutet, eine theatral-mediale Veranstaltung ist, müssen die zugehörigen Determinanten der Inszenierung, Performativität und Aufführung an dieser Stelle mit in Betracht gezogen werden. Ziel ist es auch hier, sowohl für das Theater, als auch im medialen Umgang, einen relevanten Forschungsstand zu skizzieren. Am Ende des ersten Abschnittes steht der Versuch, ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Ritualbegriff, der Performativität, der Inszenierung und Aufführung zu entwickeln, das als Modell für die Life Ball Analyse im zweiten Abschnitt dienen soll.

Der Hauptteil der Arbeit wird sich vor allem den vier dominierenden Ritualen des Life Balls 2013 widmen. Diese sind das Opernballritual, das Charity Ritual, die rituell-räumliche Verortung sowie das Medienritual. Am Ende soll es vor allem darum gehen, die Performanz im gemeinsamen Zusammenspiel der rituellen Elemente aufzuzeigen und damit die „Wirkung“ des Life Balls aus makroanalytischer Sicht zu denotieren.

1 Prolog – terminologische Grenzziehungen eines Medienspektakels

Der Wiener Life Ball ist eines der größten und ausgefallensten Charity Events weltweit. Was im und vor dem Wiener Rathaus jährlich seit 1993 aufgeboten wird, ist ein Konglomerat aus prominentem Glamour, einer pittoresken Bühnen- und Fashion Show sowie einer lauten Party inklusive skurriler Kostüme und schräger Gestalten. Die Dichte der extemporierten Diversifikation ist für den Veranstalter ein unkonventionelles aber wirkungsvolles Mittel im Rennen um die größtmögliche mediale Aufmerksamkeit. Aus der Perspektive der Wissenschaft erfolgt damit aber auch eine Entgrenzung aus konventionellen Terminologien, denn Ereignisse wie der Wiener Life Ball sind im klassischen Sinne weder eine Theateraufführung, noch ein Musikkonzert, noch eine Modenschau und ebenso wenig ein Happening. Der Wiener Life Ball ist ein Konglomerat der Kombinationen ohne den „Anspruch Kunst zu sein; gleichwohl werden [Ereignisse wie diese] als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel zur Wiederverzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen.“⁵ Im Gegensatz zu traditionell klassischen Aufführungen entzieht sich der Wiener Life Ball einer textlichen Grundlage und fungiert vielmehr als „soziale Institution mit einem performativen Überschuss, der sich in Dramaturgie und Organisation ritueller Interaktionen und ihrer Effekte, der szenisch-mimetischen Expressivität, dem Aufführungs- und Inszenierungscharakter und dem praktischen Wissen sozialen Handelns zeigt.“⁶

Um eine wissenschaftlich geordnete Analyse dieses Medienspektakels vorzunehmen, soll es in diesem ersten Analyseteil zunächst um die Abhandlung der ästhetischen und funktionalen Triebfedern dieses Events gehen. Hierbei wird sich die Arbeit auf die Determinanten des *Rituals*, der *Performativität*, *Theatralität & Inszenierung* und zuletzt dem Begriff der *Aufführung* konzentrieren. Diese Termini entstammen aus den unterschiedlichsten Geisteswissenschaften, bilden aber in den gemeinsamen Abläufen des Wiener Life Balls neue Zusammenhänge und wechselseitige Abhängigkeiten. Im ersten Schritt wird die Analyse zunächst eine getrennte heuristische Einordnung der einzelnen Termini in Bezug auf ihren wissenschaftlichen Stand und ihrer Divergenzen vornehmen, wobei hier nur Aspekte angeführt werden, die für die Analyse des Wiener Life Balls von Bedeutung sind. Erst im zweiten Schritt soll es dann um die Abhängigkeitsverhältnisse untereinander gehen. Das hieraus resultierende Gerüst aus Bedingungen und Brücken soll als gesamtkulturwissenschaftliches Analysemodell dienen, um alle Einzeldisziplinen in ihrer Gesamtheit und in ihrer Relation erfassen zu können.

⁵ Fischer Lichte, Erika: *Die Wiederverzauberung der Welt*. In: Ders.: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. 2004. S. 316.

⁶ Wulf/Zirfas: *Performative Welten: Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals*. Wilhelm Fink Verlag. München. 2004. S. 13.

1.1 Der Begriff des Rituals

Wer den Begriff des Rituals analysiert, betritt ein weites Feld. Zweifelsohne ist die Ritualforschung von wissenschaftlicher Vielseitigkeit geprägt und unterlag einer großen Wandlung. Während der Ritualbegriff im Ursprung sich ausschließlich auf die Sphäre des Heiligen bezog, spricht man in der neueren Literatur sogar von einem neuen Berufsbild des Ritualdesigners⁷, der stellenweise völlig losgelöst von dem Religiösen agiert. Will man dennoch eine terminologische Klammer dieses breiten Spektrums bilden, könnte diese wie folgt lauten: „[Das Ritual ist ein] standardisiertes, repetitives Handeln zumeist symbolischen Charakters, das darauf abzielt, menschliche Angelegenheiten zu beeinflussen.“⁸ Unabhängig von der Frage, ob eine spirituelle oder weltliche Perspektive eingenommen wird, ist das Ritual damit „ein Medium der Regulierung und Stabilisation von Lebenswelten, deren Interaktionen und deren Ethos, sowie ein Versuch der Wiederherstellung von Ordnung und Harmonie nach einer erfahrenen oder imaginierten Krise.“⁹

Bereits in den Ursprüngen der Ritualforschung kennzeichnete Émile Durkheim (1858-1917) das Ritual als Verhaltensanordnung für Menschen im Angesicht heiliger Gegenstände. Rituelle Aktionen waren nach Durkheim zelebrierte Zusammenkünfte mit dem Ziel, in wiederholenden Zyklen eine Form der kollektiven Erregung zu erzeugen, die dazu führt, dass der Einzelne sich mit der Gemeinschaft identifiziert auf Basis einer gemeinsamen emotionalen und affektiven Grundlage.¹⁰ Eine elementare Voraussetzung des Rituellen ist eine formal vorgegebene Struktur. Jeder rituelle Akt muss einem vorstrukturierten, standardisierten Ablauf unterliegen, um von der Gemeinschaft als anerkennungsfähig angenommen zu werden. Ein konstituierender Rahmen ist somit essentiell für das Gelingen eines rituellen Handelns.

For the outsider, these can conveniently be taken as the most concrete observable units of the cultural structure, for each performance has a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized programme of activity, a set of performer, an audience and a place and occasion of performance.¹¹

Neben dem Rahmen von Ort, Zeit und beteiligten Personen ist das Ritual zudem häufig eingebunden in eine überlagerte Symbolik. Sie gibt dem Ritual eine metaphysische Bedeutung, die Überzeugungen von Sachverhalten begründen, bestärken und verändern können.¹²

⁷ Vgl. Karolewski/Miczek/Zotter (Hrsg.): *Ritualdesign*. Transcript. Bielefeld. 2012. S. 29ff.

⁸ Kertzer, David: *Ritual, Politik und Macht*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 372.

⁹ Wulf / Zirfas (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals*. Fink. München. 2004. S. 12.

¹⁰ Vgl. Durkheim, Émile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris. 1912. In: Wulf / Zirfas (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals*. Fink. München. 2004. S. 12.

¹¹ Singer, Milton: *Traditional India. Structure and Change*. American Folklore Society. Philadelphia. 1959. S. 12.

¹² Vgl., Cassirer, E: *The Philosophy of Symbolic Forms*. Bd. 2. Mythical Thought. New Haven. S. 38-39.

Die vorgenommene Skizze des Begriffs Ritual mündet in der Wissenschaft der *ritual studies* in sieben grundlegende Funktionen des rituellen Handelns.¹³ In erster Linie ist hier die *komunitäre*, also gemeinschaftsbildende Funktion zu nennen, wonach durch gemeinsame Erfahrungsräume ein emotionaler sowie symbolischer Zusammenhalt erzeugt wird. Rituale sind ferner *stabilisatorisch*, d.h. sie bilden Handlungsmuster heraus, Regeln und Konventionen, die zu einer interpersonell verbindlichen und anerkannten *Richtigkeit des gemeinsamen Handelns* führt, wenn gleich diese Richtigkeit durch neu entstehende Ordnungssysteme widerlegt werden kann. Rituale besitzen zudem eine *identifikatorisch-transformatorische* Funktion, indem sie durch ihren symbolischen bzw. performativen Charakter die Identität ihrer Mitglieder neu bestimmen, verändern oder neue Mitglieder aufnehmen. Dies trifft vor allem auf Initiationsrituale wie Beschneidungen oder Einschulungen zu. Im vierten Punkt sind Rituale *gedächtnisstiftend* infolge ihres repetitiven, institutionalisierten Rahmens einer gültigen Ordnung. Auf diese Weise signalisieren sie Dauerhaftigkeit und Unveränderbarkeit und erzeugen so ein soziales Gedächtnis der rituellen Erinnerungsarbeit. Daran anknüpfend ist das rituelle Handeln auch *kurativ-philosophisch*. Nach dem Vorbild einer kathartischen Wirkung werden so „infolge schmerzhafter Erfahrungen Heilungsprozesse und Krisenbewältigungsmechanismen“¹⁴ in Gang gesetzt. [...] „So entschärfen rituelle Inszenierungen in der Präsentation von Konflikten ihre realen Austragungen.“¹⁵ Das *Ritual als magische Handlung* ist immer dann funktional von Bedeutung, wenn real fassbare Lebenszusammenhänge nicht greifbar sind und das Heilige zur Basis wird für den rituellen Bezug. Zu guter Letzt ist das Ritual ein *Medium der Differenzbearbeitung*, wonach nicht nur Brüche, Differenzen und Widerstände in einem sozialen Rahmen zu Tage getragen werden, sondern auch deren Überwindung angestrebt wird.

In den *ritual studies* gab es aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive zwei entscheidende grundlegende Wendungen. Zum einen die Zuwendungen zum Weltlichen mit rituellen Handlungen, die von einem Großteil der Gesellschaft als formalisiertes Verhalten angesehen werden oder in dem Feld der Traditionsbewahrung verortet werden. Benannt werden können hier unendlich viele Beispiele aus dem Alltag unseres Lebens wie Preisverleihungen, Eröffnung von Sportveranstaltungen wie den Olympischen Spielen oder die Amtseinführung von Präsidenten. Der Ritualbegriff hat jedoch in einer zweiten Richtung eine entscheidende Erweiterung erfahren. Bezugnehmend auf Victor Turners Theorie vom rituellen Prozess rückte nun

¹³ Vgl., Wulf / Zirfas (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals*: Fink. München. 2004. S. 128ff.

¹⁴ Vgl., Ebd., S. 18.

¹⁵ Vgl., Ebd., S. 22.

die performativ, transformatorische Kraft von Ritualen zunehmend in den Vordergrund. Gemeint sind damit rituelle Prozesse, die performativ neue Situationen und soziale Zustände generieren, wie die Ernennung eines Paares zu Mann und Frau oder das Taufen eines Schiffes durch Zerschlagen einer Flasche. Damit verdeutlicht Turner, dass Rituale nicht nur diskursive Aussagen sind, sondern Dinge in direkter Form zum Ausdruck bringen.¹⁶ Diese Sichtweise ist eng verwoben mit den Theorien von Stanley Tambiah¹⁷, der ebenso herausstellte, dass Rituale über ihre semantische Dimension Bedeutung haben und durch die Verwendung unterschiedlichster Medien, sowie durch formalisierte und redundante Rahmen eine Rhetorik bzw. körperliche Performativität des Faktischen schaffen. Rituale treten damit in das Wirkungsfeld eines Artifizialen. Sie sind Inszenierungen mit der Absicht, eine gesteigerte Form sozialer Kommunikation zu erzeugen.

Die zweite Bedeutung, in der ich das Ritual als Performance betrachte, besteht also darin, das Ritual als dramatischen Vollzug zu verstehen, dessen eigentümliche Struktur zusammen mit Stereotypie und Redundanz etwas mit der Produktion eines Gefühls erhöhter, gesteigerter und vereinter Kommunikation zu tun hat. Die Ziele einer solchen Steigerung der Kommunikation sind verschiedentlich beschrieben worden: als Unterwerfung unter einen unwiderstehlichen Zwang (Radcliffe-Brown), als Entrückung in einen übernormalen, transzendentalen ‚antistrukturellen‘, ‚numinosen‘ oder ‚veränderten‘ Bewusstseinszustand, als eine euphorische Gemeinschaft mit andere Menschen oder als Unterordnung unter eine kollektive Idee.¹⁸

Prägend in der interdisziplinären Ritualforschung wurde allerdings Victor Turners Begriff der Liminalität¹⁹, einem Schwellenzustand in der Grenz- und Übergangserfahrung. Er selbst bezog sich dabei auf Arnold van Gennep's Theorie der „Übergangsriten“²⁰. Darin stellt van Gennep heraus, dass jede Gesellschaft in unterschiedliche soziale Gruppierungen eingeteilt ist, wobei mit zunehmendem Zivilisationsgrad die Abgrenzungen voneinander mehr und mehr abnehmen. Gemäß van Gennep ist in unserer modernen Welt die „Trennung zwischen der säkularen und der religiösen Welt [...] einigermaßen deutlich erkennbar.“²¹ Hier bestehen derart deutliche Abgrenzungen, dass ein Wechsel von einem Bereich zum anderen²² nur mit zereemoniellen Handlungen vollzogen werden kann. Aber auch innerhalb eines individuellen Lebens skizziert van Gennep eine Stufenleiter der wechselnden Lebensbereiche. Diese ist vorwiegend auf der sakralen Ebene vorzufinden und bildet in unserer modernen westlichen Welt einen rituellen Pfad beginnend von der Geburt, Taufe und Hochzeit bis hin zum Tod. In

¹⁶ Vgl. Lane, Christel: *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*. Cambridge University Press. Cambridge. 1981. S. 17.

¹⁷ Vgl. Tambiah, Stanley: *Eine performative Theorie des Rituals*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.). *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 227ff.

¹⁸ Ebd., S. 248.

¹⁹ Vgl., Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a.M. Campus Verlag. 1989.

²⁰ Vgl., van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Campus Verlag. Frankfurt/New York. 1986. S. 13ff.

²¹ Ebd., S. 13.

²² Ein Laie will beispielsweise in den Priesterstand.

geringer zivilisierten Gesellschaft ist der sakrale Einfluss weit größer, mit dem Resultat dass zwischen diversen Alters – und Tätigkeitsgruppen unterschieden wird. Jeder Übergang zwischen diesen wird hier von einem zeremoniellen Ritual begleitet, „deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte Situation hinüberzuführen. Da das Ziel das gleiche ist, müssen auch die Mittel, es zu erreichen, zwangsläufig wenn nicht in den Einzelheiten identisch, so doch zumindest analog sein.“²³ Den Ablauf jeder Zeremonie unterteilt van Gennep in drei Phasen: die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase.

In der ersten Phase (der Trennung) verweist symbolisches Verhalten auf die Loslösung eines Einzelnen oder einer Gruppe von einem früheren fixierten Punkt der Sozialstruktur, von einer Reihe kultureller Bedingungen (einem „Zustand“) oder von beidem gleichzeitig. In der mittleren „Schwellenphase“ ist das rituelle Subjekt (der „Passierende“) vom Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist. In der dritten Phase (der Angliederung oder Wiedereingliederung) ist der Übergang vollzogen. Das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – befindet sich wieder in einem relativ stabilen Zustand und hat demzufolge anderen gegenüber klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten.²⁴

Was van Gennep in den genannten drei Phasen beschreibt, vereint Turner in dem Begriff der Liminalität, dem Schwellenzustand im Prozess der Loslösung von der einen Stufe zur Einbindung in eine andere. Jeder Einzelne, der ein Ritual durchläuft, unternimmt dies in dem Streben, die gegebenen Zustände zu überwinden, um auf eine neue Stufe des Seins zu gelangen. Ohne Liminalität ist dieser Prozess nicht möglich und kann auch nicht losgelöst von der Gesamtgesellschaft erfolgen, da jedes Übergangsritual auch eine Grunderneuerung der sozialen Struktur bewirkt. Es werden Mechanismen angestoßen, die eine dialektische Neusortierung und damit die umwälzende Fortschreibung der gegebenen Zustände antreibt. Diese Momente der Grunderneuerung nennt Turner *communitas*²⁵ und definiert diese als grenzfreie Räume, die jegliche trennende Wirkung auflösen und die Gemeinschaft durch ein gemeinsames Erlebnisgefühl zu einer Einheit formen.

Communitas dringt in der Liminalität durch die Lücken der Struktur, in der Marginalität an den Rändern der Struktur und in der Inferiorität von unterhalb der Struktur ein. Sie gilt beinahe überall auf der Welt als sakral oder „heilig“, vielleicht weil sie die Normen, die strukturierte und institutionalisierte Beziehungen leiten, überschreitet oder aufhebt und von der Erfahrung beispielloser Kraft begleitet ist. [...] Wir haben es hier mit einem dialektischen Prozess zu tun, da die Unmittelbarkeit der Communitas dem Strukturzustand weicht, während in den Übergangsriten die Menschen, von der Struktur befreit, Communitas erfahren, nur um, durch diese Erfahrung revitalisiert, zur Struktur zurückzukehren. Keine Gesellschaft kann ohne diese Dialektik auskommen.²⁶

²³ Ebd., S. 15.

²⁴ Turner, Viktor: *Liminalität und Communitas*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 251.

²⁵ Vgl., Turner, Viktor: *Liminalität und Communitas*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 252.

²⁶ Ebd., S. 260-261.

Turners Begriffe des Liminalen und der *Communitas* konstituierten eine derart interdisziplinäre Dimension, dass sie von der Wissenschaft auch auf andere Arten von Aufführungen übertragen wurden wie politische Prozesse, Feste, Spiele oder Gerichtsverhandlungen. Ganz besonders deutlich wird das Begriffspaar, wenn man Sportveranstaltungen unter diesem Gesichtspunkt analysiert. Die Liminalität besteht hier in dem Bestreben eines jeden einzelnen Sportlers, Statuswechsel zu erzeugen durch die Generierung von Siegern und Verlierern. Die alte Rangordnung der Athleten wird so in den Schwellenzustand eines Wettkampfes übergeführt, um dann in der dritten Phase der Wiedereingliederung eine neue Hierarchiestruktur zu konstituieren. Wie alle Rituale finden Sportveranstaltungen in einem fest vorgegebenen Rahmen statt. Sie sind zeitlich und örtlich gebunden und unterliegen vorab fest definierten Regeln, die nicht veränderbar sind. Die Interaktion mit den Zuschauerrängen erzeugt parallel im Zustand des Liminalen eine *communitas*. Der Zuschauer erlebt hier eine Entfremdung von seinem eigenen Ich, in dem er mit dem Sportler „mitfiebert“. Er verlagert damit seine Empfindungsebene auf die des Sportlers bzw. Athleten, wodurch in der Gruppe eine einheitsstiftende Erlebniserfahrung erzeugt wird. Die körperliche Empfindung sowie die Regeln des Faktischen bei der Ermittlung eines Siegers stellen im Ergebnis eine liminale und transformative Erfahrung dar.

Viktor Turners Publikationen hatten darüber hinaus auch maßgeblichen Anteil daran, vielfältige Beziehungen vom Ritual zum Theater (wieder) zu erstellen. In erster Linie fallen hier Verbindungslinien zu Aristoteles Verständnis von Theater auf. Dieser beschrieb die Wirkung von Jammer und Schauer auf den Rezipienten, der so in einen Zustand der gesteigerten Affektion versetzt wird, der wiederum eine kathartische Wirkung auf ihn hat. Es kommt zur Läuterung der Seele infolge der gezeigten Tragödie.²⁷ Übersetzt auf die Terminologie von Turner wären die Affekte des Zuschauers ein Zustand des Liminalen, während die Katharsis eine *Communitas* herbeiführt und damit eine transformative Erfahrung generiert. Mit der Bezugnahme auf Aristoteles wird damit auch deutlich, dass große Teile der Theatergeschichte in den Kontext des Liminalen gerückt werden können, da viele Theatertheorien nicht nur in der Tradition, sondern auch in engem direktem Bezug zu Aristoteles Standardwerk, der *Poetik* standen. Allein das transformatorische Potential Turners wurde erst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzogen mit der „performativen Wende der europäischen Kultur.“²⁸ Hier sind vor allem Antonin Artauds Überlegungen zu einer radikalen Veränderung des Thea-

²⁷ Vgl., Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2001.

²⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater*. In: Turner, Viktor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Campus Verlag, Frankfurt/New York. S. XII.

ters herauszustellen. Darin wird die Abkehr vom Einfühlungstheater, hin zu einem „magischen Ritual“ aufgezeigt, das den Zuschauer in „Trancezustände“ versetzt, die „zu einer Bewußtwerdung und auch zu einer Innbesitznahme gewisser dominierender Kräfte“ befähigen sollen.²⁹ Dies macht deutlich, dass es Artaud nicht um einen kulinarischen oder unterhaltenen Genuss des Theaters geht, er fokussiert prioritär die transformative Wirkung der Schwelenzustände. „Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder mit der Heilung endet.“³⁰ Das Theater sollte auf diese Weise zum Ritual werden, um eine transformatorische Kraft zu erlangen. Konsekutiv war damit die neue Form des rituellen Theaters geboren, das Dinge in direkter sensueller Form zur Präsenz bringt und nicht bei diskursiven Aussagen verbleibt.³¹

Der Begriff des rituellen Theaters ist dabei keineswegs eine Dichotomie:

Bereits auf der formalen Ebene teilen Ritual und Theater eine große Zahl von Komponenten. [...] Beide Genres kennen Inszenierung, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen möchte), Improvisationen, Proben, Einstudierungen, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rollen verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, andere Wirklichkeiten aufzuzeigen.³²

Bei allen Analogien muss jedoch auch verdeutlicht werden, dass die ästhetische Erfahrung des Rituellen keineswegs gleichzusetzen ist mit einer rein rituellen Erfahrung. Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, besitzen Riten eine Irreversibilität. Die Taufe eines Schiffes kann nicht zurückgenommen werden, ebenso wenig die Trauung eines Paares.³³ Die soziale Akzeptanz solcher Riten besteht in der formalen Verbindlichkeit und der sozialen Anerkennung aller Teilnehmer. Diese unumkehrbare Liminalität ist allerdings „für die ästhetische Erfahrung irrelevant. Die Transformation, die hier im Zustand der Liminalität vollzogen sein mag, kann durchaus umkehrbar sein und bedarf der Anerkennung durch die Gesellschaft nicht.“³⁴ Die ästhetische Liminalität behält somit ihren Spielcharakter, ohne eine gemeinschaftsstützende performative Erfahrung innerhalb der *communitas* zu kompromittieren. Die Basis dessen ist eine ästhetische Neuorientierung in Richtung ritueller Performativität, sowie eine Neugewichtung der Begriffe Inszenierung, Theatralität und Aufführung. Diese neu formierten Determinanten werden in den nachfolgenden Kapiteln näher beschrieben werden.

²⁹ Vgl., Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Matthes und Seitz. München, 1996. S. 124.

³⁰ Ebd., S. 132.

³¹ Köpping/Rao: *Einleitung: Die „performative Wende.“ Leben – Ritual – Theater*. In: Ders. (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals*. Lit Verlag. Berlin. 2008. S. 8.

³² Ebd., S. 12.

³³ Hierfür bedarf es eines separaten rituellen Prozesses.

³⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater*. In: Turner, Viktor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Campus Verlag. Frankfurt/New York. S. XVI.

Anlässlich des zugrunde liegenden Themas soll abschließend der Begriff des „Medienrituals“ untersucht werden. Mit dem Übertritt in die Mediengesellschaft vollzieht sich hier ein entscheidender Paradigmenwechsel im Vergleich zu dem tradierten Ritualbegriff und dem angelehnten rituellen Theater. Medienrituale büßen per definitionem ihre Unmittelbarkeit der Wahrnehmung ein und fungieren anstelle dessen als Verlängerung der menschlichen Wahrnehmungsorgane.³⁵ Die Mattscheibe eines Fernsehers oder die Leinwand eines Kinos begrenzen, verfeinern, steigern und kontrollieren den visuellen Blick, die Aufmerksamkeit und damit auch die dialektisch interpretative Verarbeitung. Der Medienwissenschaftler Knut Hickethier bezeichnet dies als die „Modellierung des Menschen durch das Fernsehen“ und definiert in diesem Zusammenhang eine Reihe fortführender Effekte.³⁶ *Das Fernsehen konstituiert das Zeitgefühl*: Es fungiert für den Rezipienten infolge wiederkehrender Programmabläufe als „sozialer Zeitgeber“³⁷ und diktiert so zeitliche Abläufe und Strukturen innerhalb eines Tages. Zudem verankert sich hieraus die Rezeptionsgewohnheit, Inhalte zeitlich begrenzt und komprimiert wahrzunehmen. Statt der Unmittelbarkeit der rituellen Betrachtung, vermittelt sich die Welt hier nur anhand von Zeichen. Dies birgt die Gefahr, dass „in der gegenwärtigen Medienkultur [...] die Zeichen vielfach nicht mehr nur als Zeichen, sondern als das Bezeichnete, als Bedeutung und Realität zugleich“³⁸ wahrgenommen werden. Die lineare Anordnung dieser visuellen Abbildung erzeugt eine *verstärkte Aufmerksamkeitssteuerung* infolge der Fixierung des Blickes auf einen einzigen Bereich, wodurch das Fernsehen nun die *Sortierung des Wichtigen vom Unwichtigen* übernimmt. Dies führt gemäß Hickethier zu einer Formierung einer uniformen *Emotionalität* und damit zu einem standardisierten *Muster von Verhaltensweisen*, das auch die *Sozialisationsfunktion* insbesondere Heranwachsender prägt.³⁹ Wenngleich Hickethiers Sicht der Dinge eine sehr pessimistische ist und einige der genannten Effekte sich infolge der neuen Medien und der mobilen Kommunikation wieder in Auflösung befinden, so ist dennoch die Mittelbarkeit der medialen rituellen Rezeption nicht zu leugnen. Im Grundsatz bleibt aber auch hier der Hauptansatz von Viktor Turner erhalten. Auch beim Medienritual dreht sich alles um eine emotionale und körperliche Kollektiverfahrung. Ihre Transformation in die technischen Massenmedien macht sie lediglich örtlich allgegenwärtig. „Die Medien

³⁵ Vgl., McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Verlag der Kunst, Dresden/Basel, 1994.

³⁶ Vgl., Hickethier, Knut: *Fernsehen, Rituale und Subjektkonstitution. Ein Kapitel der Fernsehtheorie*. In: Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008, S. 52.

³⁷ Vgl. Neverla, Irene: *Der soziale Zeitgeber Fernsehen*. In: *Medien & Zeit*, 1990, 1, S. 3-11.

³⁸ Vgl., Hickethier, Knut: *Fernsehen, Rituale und Subjektkonstitution. Ein Kapitel der Fernsehtheorie*. In: Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2008, S. 52.

³⁹ Vgl., ebd., S. 52-54.

sind heute also die wichtigsten ‚Zeremonienmeister‘ moderner Rituale, indem sie den rituellen Ablauf und die prozessuale ‚Magie des Ästhetischen‘ ebenso bestimmen, wie die damit verbundenen Sinn- und Deutungsangebote.“⁴⁰ Die Komplexität all dessen hat der Soziologe Albert Bergesen in eine systematische Ordnung gebracht und zwischen drei Dimensionen differenziert: „Mikro-, Meso- und Makroriten“.⁴¹ Mikroriten finden gemäß Bergesen auf der Ebene der linguistischen Rede statt und definieren so die Mitglieder einer Gruppe anhand ihres Kodes. Mesoriten sind dagegen Interaktionsrituale, deren Umgangsformen ebenso eine Gemeinschaft inklusive des sozialen Status und ihrer Beziehungen denotieren. Im Gegensatz zur ersten Ebene mit ihren ausschließlich individuellen Sprechhandlungen, verhandeln Mesoriten „reziproke Rollenerwartungen, die mit der sozialen Struktur verbunden sind.“⁴²

Hier haben wir es mit Begegnungen von Angesicht zu Angesicht zu tun, d.h. mit Situationen, in denen Gesten der Ehrerbietung und des Benehmens, durch die Regel und die gegenseitige Erwartung sozialer Rollen, Klassenpositionen und des Rassen- und Geschlechterstatus vorgeschrieben werden. Diese Ebene ritueller Praxis besteht aus Zeichen der Ehrerbietung und des Benehmens, aus Gebärden, Hinweisen, Bemerkungen usw., durch die der soziale Status und Rang eines Interaktionsteilnehmers erkannt und verifiziert wird und eine rituelle Bestätigung erfährt.⁴³

Im Makroritual wird schließlich eine Gemeinschaft als Ganzes rituell präsentiert. Die vereinende Identität wird in Abgrenzung zu anderen Gruppen zur Schau gestellt. In der Regel sind Makrorituale vergleichbar mit formellen Zeremonien und fungieren vollkommen unabhängig, obwohl eine Beziehung zu kleineren sozialen Strukturen aufrechterhalten wird.⁴⁴ Zur häufigsten Form der Makroriten gehören mediale Großereignisse. Sie stiften sich selbst eine artifiziell hervorgehobene Stellung und inszenieren sich als Highlight im alltäglichen Medienrhythmus. Beispielhaft hierfür sind sportliche Großereignisse, Wahlen oder selbst inszenierte Formate deutscher, aber auch internationaler TV-Sender.⁴⁵ Ihnen allen gemeinsam ist ein stetig wiederkehrender Rhythmus und das Spiel mit dem Liminalen, in dem Menschen Schwellen überschreiten und auf der Rezeptionsseite das Publikum daran Anteil nimmt (communitas). Erst die Vervollständigung dieser Triade aus Produktion, Medium und Rezeption konstituiert damit ein gelungenes Medienevent. „Zum Ereignis wird das Fernsehen nur, wenn es in der konkreten Rezeptionssituation zu einer Interaktion der handelnden Zuschauer mit den Inhal-

⁴⁰ Bartsch/Brück/Fahlenbrach: *Einleitung: Rituale in den Medien*. In: Ders. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 13.

⁴¹ Vgl., Bergesen, Albert: *Die rituelle Ordnung*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 49ff.

⁴² Ebd., S. 53.

⁴³ Ebd., S. 53.

⁴⁴ Vgl., ebd., S. 53.

⁴⁵ Beispielsweise „Wetten dass...“ (ZDF) oder „Deutschland sucht den Superstar“ (RTL).

ten kommt und sie im Anschluss daran in ihrem sozialen Umfeld die Bedeutung der Sendungen kommunikativ aushandeln und sich ihrer in der sozialen Interaktion sichern.⁴⁶

Medien erfüllen damit nicht nur die kommunikative Funktion von Interaktionsritualen, sie repräsentieren auch die Gemeinschaft in einer symbolischen Funktion. Darüber hinaus sind sie aber insbesondere im Fernsehen auch selbstreferentiell. In der heutigen Zeit sind Serien, Filme und Formate in einen festen Senderhythmus einprogrammiert. Diese zyklische Programmierung auf einen bestimmten Sendeplatz schafft in der Folge eine eigenständige Ritualbildung im Rahmen der Fernsehrezeption.⁴⁷

Das Einschalten des Fernsehers nach getaner Arbeit stellt bereits ein Schwellenritual dar, bei dem der Mensch als soziales Wesen in eine andere Rolle schlüpft, die des Fernsehzuschauers. Das Einschalten gleicht einer symbolischen Handlung, die den Eintritt in einen anderen Wirklichkeitsbereich markiert, hier den von der sozialen in die medial vermittelte Kommunikation.⁴⁸

Das Fernsehen strukturiert demnach den alltäglichen Wechsel zwischen Arbeit und Freizeit. „Television programmes, particularly the news and soap operas, provide fixed marker points within the day’s timetable.“⁴⁹ Wie angesprochen sind es insbesondere Nachrichtensendungen, die eine Modellierung des Tages schaffen und damit Rituale konstituieren. Nachrichten werden in der Regel zu einer festgelegten Uhrzeit täglich ausgestrahlt und weisen einen immer in der Dauer fixierten Sendeablauf auf. Das Ritual ist damit dual ausgeprägt – einerseits besitzt es eine Routinefunktion, andererseits eine Ordnungsfunktion durch die stetige Vorstrukturierung der Weltgeschehnisse. Das Fernsehen gibt so analog zum Ritualbegriff einen Rahmen vor, an dem sich der Zuschauer orientiert.⁵⁰

Heute ist dieser Fakt mehr und mehr zu relativieren, da durch die zunehmende Programmdichte im Fernsehen einerseits, sowie durch die Multiplizierung der neuen Medien andererseits, kaum mehr zentrale Fernsehrituale existieren, wie beispielsweise noch die Tagesschau. Rituale bilden sich mehr und mehr individualisiert in Sparten und werden auch zeitlich differenziert abgerufen. Die Videoplattform YouTube ist dafür ein prägnantes Beispiel. Bestenfalls gibt es in der gegenwärtigen Zeit „kulthafte Rezeptionsweisen“⁵¹ in denen einzelne Formate, Serien oder Filme zu temporär rituellen Massenphänomenen werden. In jedem Fall aber be-

⁴⁶ Ebd., S. 38.

⁴⁷ Vgl., Bleicher, Joan: *Ritualisierung und Inszenierungsstrategien des Fernsehprogramms*. In: Göttlich/Nieland/Schatz (Hrsg.): *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien*. Herbert-von-Halem Verlag. Köln. 1998. S. 68.

⁴⁸ Mikos, Lothar: *Ritual. Skandal und Selbstreferentialität*. In: Bartsch/Brück/Fahlenbrach. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 43.

⁴⁹ Gauntlett/Hill (Hrsg.): *TV Living. Television, Culture and Everyday Life*. Routledge. London/New York. 1999. S. 50.

⁵⁰ Vgl., Hickethier, Knut: *Fernsehen, Rituale und Subjektconstitution. Ein Kapitel der Fernsehtheorie*. In: Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 54ff.

⁵¹ Ebd., S. 55.

wirken Medienrituale eine Bindung, die andere Angebote entwerten. Die anfängliche Ritualisierung des Fernsehens ab den 50er Jahren hat sich im letzten Jahrzehnt zu einer Individualisierung des Mediengebrauchs weiterentwickelt und bewirkt damit eine schleichende Entritualisierung der kleinen allgemeinen Alltagsrituale des Fernsehkonsums.⁵²

1.2 Inszenierung im Spannungsfeld von Theatralität und Medialität

Der Begriff der Inszenierung ist ein Terminus, dessen Ursprung aus der Geschichte des Theaters kommt. Im Unterschied zu verwandten Begriffen wie „Rolle“, „Maske“, „Schauplatz“ oder „Spiel“ handelt es sich bei der „Inszenierung“ jedoch um eine Definition, die erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Gleichschritt mit der Entstehung des Berufsbildes des Theaterregisseurs eingeführt wurde. Wenn man in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts von Inszenierung sprach, so meinte man damit ein „In die Szene setzen. [Dies] heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung zu bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“⁵³ Das Zitat lässt deutlich erkennen, dass der Fokus der Inszenierung damals noch immer beim dramatischen Text lag und nicht die Aufführung in den Vordergrund stellte. Dennoch markiert diese Wendung einen Paradigmenwechsel, da fortan das Theater nicht länger als Vehikel eines literarischen Textes diente, sondern zu einer eigenständigen Kunstform wurde. Zur zentralen Figur im Arrangement einer Inszenierung avancierte nun der Regisseur, den es bis dahin noch nicht gegeben hat. Insbesondere mit der Einführung des Begriffes „mise en scène“ um das Jahr 1800 stieg der Regisseur auf „vom Arrangeur zum Künstler, ja, zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Aufführung“⁵⁴, wenngleich bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts noch Uneinigkeit bestand, ob der Regisseur eine künstlerische Leistung vollbringt:

Das Geschäft der Mise en scène [...] bedingt [...] nicht nur die vor allem erforderliche Einsicht in das Wesen des dichterischen Werkes und die vollkommenste Kenntnis der Kunst des Schauspielers, sondern auch die Kunst des Maschinisten muß begriffen sein [...], ferner soll man dabei für das Malerische ein fein gebildetes Auge voraussetzen können, um in der Zusammenstellung der Dekorationen nicht [...] die Linien sich durchkreuzen und brechen lassen, Schatten und Licht so zu verwischen, dass jede Täuschung aufgehoben wird, [...]. Eben dieses ausgebildete Gefühl für das Malerische darf auch bei der Anordnung der Kostüme nicht fehlen. Die Wissenschaft von den Kostümen überhaupt sowie der verschiedenen Bauspiele muß ebenfalls vorhanden sein, um Anachronismen zu vermeiden.⁵⁵

⁵² Vgl., ebd. S. 55.

⁵³ Lewald, August. „In die Szene setzen“ In: Lazarowicz/Balme (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Reclam. Stuttgart. 1991. S. 307.

⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung und Theatralität*. In: Willems/Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998. S. 83.

⁵⁵ Herloßsohn/Marggraff (Hrsg.): *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Neue Ausgabe. 3. Band. Gebhardt. Altenburg/Leipzig. 1846. S. 308.

Diese Sichtweise änderte sich allerdings radikal mit der historischen Avantgardebewegung, in der die Aufführung zu einem künstlerisch unabhängigen Kunstwerk erklärt wurde. So beschrieb unter anderem Edward Gordon Graig

Die Kunst des Theaters ist weder die Schauspielkunst, noch das Theaterstück, weder die Szenengestaltung, noch der Tanz. Sie ist die Gesamtheit der Elemente, aus denen diese einzelnen Bereiche zusammengesetzt sind. Sie besteht aus der Bewegung, die der Geist der Schauspielkunst ist, aus den Worten, die den Körper des Stücks bilden, aus Linie und Farbe, welche die Seele der Szenerie sind, und aus dem Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist.⁵⁶

Die Aufführung wird damit zu einem Produkt der Inszenierung als autonomes Kunstwerk mit einem Regisseur, der die Triebfeder einer schöpferischen Sicht ist. Statt also nur die „Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken“ geht es Craig um das „Sichtbarmachen einer unsichtbaren imaginären Welt.“⁵⁷

Wie eingangs bereits angedeutet, ist der Begriff der Inszenierung ein Terminus, der dem semantischen Feld des Theaters zuzuordnen ist. Aus diesem Grund geht die Definition und Einordnung der „Inszenierung“ stets mit der Neudefinition des Theaterbegriffs Hand in Hand.⁵⁸ Theatralität und Inszenierung sind ein terminologisches Paar, das eng zusammen hängt und damit nicht von einander getrennt untersucht werden kann. Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrer Abhandlung zu „Inszenierung und Theatralität“⁵⁹ zwei prinzipiell unterschiedliche Begriffsdefinitionen.

Die erste Variante zielt auf klare Kriterien, nach denen sich Theater als eine besondere Kunstform von allen anderen Kunstformen abgrenzen läßt. Theatralität meint hier entsprechend der Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihrer Eigenart als Theateraufführung ausmachen, also die je spezifische Organisation von Körperbewegungen, Stimmen, Lauten, Tönen, Licht, Farbe, Rhythmus etc., wie sie von der Inszenierung vorgenommen wird. In diese Variante verweisen die Begriffe Theatralität und Inszenierung unmittelbar aufeinander. Es ist die Inszenierung, welche Theatralität zur Erscheinung bringt. [...] Die zweite Variante definiert Theatralität außerhalb des Rahmens und der Reichweite von Theater als autonomer Kunst oder auch als sozialer Institution.⁶⁰

Damit zeigt Fischer-Lichte eine verengte sowie eine erweiterte terminologische Opposition auf. Der erste Terminus ist eine ästhetische Kategorisierung innerhalb der Grenzen des Theaters. Die letztere Variante bezieht sich auf einen anthropologischen Theatralitätsbegriff des russischen Theatertheoretikers Nikolaj Evreinov, wonach er ein „vorästhetisches Vermögen des Menschen“⁶¹ definiert, der „seine Erfahrungswelt gemäß den Wunschbildern seiner Vor-

⁵⁶ Craig, Edward Gordon: *Die Kunst des Theaters*. Gebhardt. Berlin. 1969. S. 101.

⁵⁷ Ebd., S. 45.

⁵⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung und Theatralität*. In: Willems/Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998. S. 85.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Evreinov, Joachim: *Teatr dla sebja*. In: Lukanitschwa, Swetlana: *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov*. Francke. Tübingen. 2013. S. 171ff.

stellung⁶² wahrnimmt und sie diesen anpasst. Theatralität wird damit als das „allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt“⁶³ begriffen. Diese theatral-entgrenzte terminologische Erweiterung ist aus der Perspektive der gegenwärtigen postmodernen Gesellschaft inzwischen ein Selbstverständnis, denn Theatralität und Inszenierung finden längst nicht mehr nur in den Räumen der Theaterstätten statt. Vielmehr ist die gesamte zeitgenössische Kultur eine einzige Inszenierung wenn man nur an den politischen Alltag, die Medien, Unternehmen, selbst individuelle Personen denkt.

In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der „Kunst“, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren unsere Umwelt als kulissenartige „Enviroments“, in denen mit wechselnden „Outfits“ kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren eigenen „Lifestyle“ mit Effekt zur Schau stellen. Einkaufen wird hier zum „Shopping“-Erlebnis, bei dem der Käufer sich als Akteur durch die verschiedenen Szenerien bewegt, die geschickte Marketing-Strategen entworfen haben. Man konsumiert nicht nur, sondern stellt den Konsum zugleich aus und dar.⁶⁴

Wir alle leben in dieser Hinsicht in einer Welt der stringenten und pausenlosen Inszenierung und Theatralität. Nicht umsonst stellt sich bei all dieser Ästhetisierung bei vielen Menschen die Frage, wo die Begriffe der Wahrheit und Authentizität noch Gültigkeit besitzen und von der allgegenwärtigen Wahrnehmung des Theatralen abgegrenzt werden können.

Der Zustand der bewussten Wahrnehmung des ästhetisch Artifiziellen ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Baustein der Theatralitätstheorie, denn „als Teil der Inszenierung gilt dabei nur, was in/mit ihr zur Erscheinung gebracht und von anderen wahrgenommen wird, sowie das Ensemble von Techniken und Praktiken, das eingesetzt wurde, um es zur Erscheinung zu bringen.“⁶⁵ Lläuft ein Schauspieler beispielsweise ein Buch lesend durch einen öffentlichen Park, so wird dies kaum von der Öffentlichkeit als Inszenierung wahrgenommen. Wird das identische Geschehen jedoch auf eine Theaterbühne übertragen, so verändert sich die Wahrnehmung gleichermaßen. Aus diesem Grund hat der Theoretiker Helmut Schramm drei Faktoren benannt, deren Zusammenwirken Theatralität und Inszenierung erst konstituiert: *Aisthesis*, *Kinesis* und *Semiosis*.⁶⁶ Nach Erika Fischer-Lichte lassen sich daraus vier Aspekte ableiten, „welche den weit über das Theater hinausgehenden und generell auf Kultur zielenden Begriff der Theatralität bei Evreinov konkretisieren.“⁶⁷

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung und Theatralität*. In: Willems/Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998. S. 88.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Schramm, Helmar: *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater*. In: Barck/Fortuis/Thierse (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Akademie Verlag. Berlin. S. 254.

⁶⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung und Theatralität*. In: Willems/Jurga, (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998. S. 86.

1. den der *Performance*, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper, und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefaßt wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet;
2. den der *Inszenierung*, der als spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion zu beschreiben ist;
3. den der *Korporalität*, der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt, und
4. den der *Wahrnehmung*, der sich auf den Zuschauer, seine Beobachterfunktion und –perspektive bezieht.

Unter Einbeziehung der Inszenierung werden semiotische Bedeutungsanteile generiert, die im Ergebnis die Theatralität ausmachen bzw. konstituieren. Es ist Aufgabe der Inszenierung, „mit Hilfe der Aufführung und der körperlichen Präsenz der Akteure sinnlich wahrnehmbare Vorgänge zu gestalten, in denen etwas Nicht-Sinnliches, etwas Imaginäres sinnlich in Erscheinung tritt und die in der Aufführung Zuschauern vorgeführt werden, die sie wahrnehmen, erfahren und ihnen Bedeutung beilegen können.“⁶⁸ Die Wahrnehmung der Theatralität impliziert eine kritische, konsumierende, emotionale und soziale Rezeption des Zuschauers. Dabei treten jedoch zwei Fragestellungen auf. Inwiefern ist zum einen der Zuschauer ein entfernter, distanzierter Beobachter oder Teilnehmer des Ganzen? Zum anderen stellt sich die Frage, „welche Auswirkungen Rolle und Funktion des Zuschauers / Beobachters sowie Perspektive und Modus der Wahrnehmung auf das Problem der Repräsentation haben?“⁶⁹ Gemeint ist damit Entkörperlichung der Theatralität durch die technische Reproduzierbarkeit der Aufführungen infolge der Medialität.

Es ist zweifellos banal, wenn ich feststelle, daß es einen großen Unterschied ausmacht, ob ich einen menschlichen Körper wahrnehme, der sich durch den Raum bewegt, in dem ich mich selbst befinde, oder das Bild eines Körpers bzw. von Körperteilen auf einem Gemälde, einer Leinwand oder einer Mattscheibe, oder ob ich in einem Buch Sätze lese, die mir eine Vorstellung von einem Körper in einem bestimmten Raum vermitteln. Aus dieser Banalität folgt jedoch, daß meine Wahrnehmung wesentlich durch das Medium der Inszenierung bzw. durch die je spezifische Medialität des Wahrzunehmenden bestimmt ist.⁷⁰

Medialität ist damit ebenso wie die Inszenierung eng mit der Theatralität verbunden. Ein Zuschauer, der einer kammerspielartigen Aufführung mit zwei Darstellern auf einer leeren Bühne beiwohnt, erfährt einen sinnlichen Akt der Wahrnehmung. Er konzentriert sich allein auf die Darsteller, ihre Bewegung, Ihre Mimik, Ihre „Aura“⁷¹. Gleichzeitig hat er immer die Möglichkeit seinen Blick abzuwenden, den Raum zu erfassen und so die Aufführung als Ganzes wirken zu lassen. Diese Gegenwärtigkeit der Aufführung ist eine nicht wiederholbare, „sinnli-

⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Performance, Inszenierung, Ritual*. In: Martschukat/Patzold (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und „performative Turn“*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Böhlau Verlag, Köln, 2003. S. 43.

⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Neudefinition des Theaterbegriffs und die Krise der Repräsentation im 20. Jahrhundert*. In: Ders. (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Metzler Verlag, Stuttgart, 2001. S. 16-17.

⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Wahrnehmung und Medialität*. In: Ders. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2001. S. 13.

⁷¹ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2007.

che Beeindruckung⁷², die nur durch die gleichzeitige physische Präsenz von Darstellern und Zuschauern bewerkstelligt werden kann.

Die Erfindung der Medien wie Film und Fernsehen haben über die vergangenen Jahrzehnte eine Akzentverschiebung bewirkt. Durch die Möglichkeit der Aufzeichnung konstituiert sich eine mediatisierte, projektive Wahrnehmung. Die Wissenschaft spricht hier von einem signifikanten Übergang von sogenannten Live-Performances hin zu mediatisierten Performances.⁷³ Dazu gehören im Theatersegment Aufzeichnungen von Aufführungen, im Allgemeinen aber auch Übertragungen von Sportereignissen, Parteitagungen, Events, Veranstaltungen etc. Statt der leiblichen Ko-Präsenz konstituieren nun die Leinwand bzw. die Mattscheibe eine trennende Wirkung. Der dreidimensionale Raum im Theater wird so zur flachen Scheibe mit einer beschränkten Wahrnehmung auf Bilder, die zuvor ein Kameramann oder Bildregisseur ausgewählt hat. Für den Philosophen Benjamin Walter ist dies ein eher düsteres Szenario:

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert: dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Das letztere hat zweierlei zur Folge. Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Leistung Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film. [...] Zum ersten Mal kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. [...] So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.⁷⁴

Die Medialität generiert damit eine neue Form der Inszenierung mit einem visuell festgelegten Erzählprinzip. „In diesem Prozess wird die Auswahl der Blickwinkel (<Einstellungen>) und ihre rhythmische Verschmelzung (durch die <Schwenks> oder <Fahrten> der Kamera) und ihre folgende Zusammenstellung auf Film und Videoband [...] zu einem kontrollierten Strom visueller Stellungnahmen.“⁷⁵ Die Möglichkeit all dieser Mittel unter Einbeziehung der Distanz zum Rezipienten ermöglicht es den elektronischen Medien, selbst die Grenzen der Inszenierung zu verwischen in der Unterscheidung zwischen ausgestellten Inszenierungen (Spielfilm) und verdeckten (Scripted Reality). In Bezug auf die TV-Übertragung von Theateraufführungen, Konzerten, Events etc. erfolgt darüber hinaus ein Primat der Inszenierung zu Gunsten des TV-Zuschauers. Selbst wenn bei Live-Events Publikum vor Ort ist, richtet sich die gesamte Aufführungsdramaturgie dem Diktat der Kamera und hebt selbst hier die unmittel-

⁷² Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Metzler. Stuttgart. 2010. S. 124.

⁷³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Wahrnehmung und Medialität*. In: Ders. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Francke Verlag. Tübingen/Basel. 2001. S. 12.

⁷⁴ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007. S. 26-28.

⁷⁵ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas*. Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg. 1989. S. 99.

telbare Gegenwärtigkeit von Zuschauer und Darsteller auf. Das Live-Publikum wird damit auf eine projektive Wahrnehmung in Analogie zum Fernsehzuschauer reduziert.

In der Gesamtbetrachtung lässt sich feststellen, dass Theatralität und Medialität einen Rahmen der Diskontinuität zum Alltäglichen bilden. Die Bedienung beliebiger Inszenierungsformen konstituiert eine Trennung zwischen der Sphäre der Realität und der des Auftritts, wodurch Theatralität und Medialität zu Instrumenten der Transformation werden. Richard Schechner nennt dies Rekodierung⁷⁶, die im Rahmen eines Probenprozesses entsteht und so reproduzierbar wird.

Rekodiertes Verhalten ist symbolisch und reflexiv zugleich. Es ist nicht leeres, sondern aufgeladenes Verhalten, das vielstimmige Signifikanzen ausstrahlt. Diese schwierigen Begriffe sollen einem einfachen Prinzip zum Ausdruck verhelfen: Das eigene Selbst kann als ein anderes handeln, das soziale oder transindividuelle Selbst besteht aus einer oder mehreren Rollen. Symbolisches oder reflexives Verhalten ist die Verdichtung der sozialen, religiösen, medizinischen und erzieherischen Prozesse auf dem Theater. Aufführung bedeutet: nie zum ersten Mal. Es heisst: vom zweiten bis zum x-ten Mal, heisst Verdoppelungen von Verhalten.⁷⁷

So entstehen gemäß Schechner diverse Modelle von Aufführungsformen, deren häufigste Ausgestaltung die Reproduktion von virtuellen, mythischen, fiktionalen oder wirklich aktuell historischen Ereignissen ist. Diese Prozesse unterliegen einer Transformation, sie sind die „Partitur der Aufführung“.⁷⁸ Reflektiert man allerdings das Ziel der rituellen Performativität, so suchen „die Künstler nach Wegen, die bloße Darstellung zu überwinden und mit dem Betrachter in einen Zusammenhang zu treten, um Gemeinschaft erlebbar zu machen, das ‚kollektive Unterbewusste‘ hervorzulocken oder den ‚Urgrund‘ menschlichen Daseins aufzudecken.“⁷⁹ Die Inszenierung und das Theatrale haben in der rituellen Performativität somit keine trennende Wirkung, sondern sind der „notwendige Teil der performativen Wirklichkeitskonstruktion.“⁸⁰ Die Transformation der Theatralität bewirkt in der rituellen Praxis bewusst die Umkehrung der materiellen Gegebenheiten in semiotische Zeichen, so dass nun eine symbolische Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Welt stattfindet.⁸¹ Der Prozess der symbolischen Aufbereitung wird gemäß Claude Lévi-Strauss auf folgendes Denkschema zurückgeführt.

⁷⁶ Vgl., Schechner, Richard: *Ritual und Theater. Rekonstruktion von Verhalten*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 415ff.

⁷⁷ Ebd., S. 416.

⁷⁸ Ebd., S. 417.

⁷⁹ Köpping/Rao: *Einleitung: Die „performative Wende.“ Leben – Ritual – Theater*. In: Ders. (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals*. Lit Verlag. Berlin. 2008. S. 13.

⁸⁰ Ebd., S. 12.

⁸¹ Vgl., Gissenwehler, Michael: *Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung*. In: Fischer-Lichte/Greiseneffer/Lehmann (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994. S. 62ff.

In jeder nicht-wissenschaftlichen Perspektive aber [...] bilden pathologisches und normales Denken nicht nur keinen Gegensatz, sondern sie ergänzen sich. Angesichts einer Welt, die es begierig erfassen möchte, deren Mechanismus zu beherrschen ihm aber nicht gelingt, fragt das normale Denken immer von neuem nach dem Sinn der Dinge, die ihn indessen verweigern; das als pathologisch bezeichnete Denken dagegen strömt über von Interpretationen und affektiven Tönen, mit denen es immer eine weit ärmlichere Wirklichkeit zu überladen bereit ist. Für das eine gibt es experimentell nicht Nachprüfbares, also Dinge, die man nicht fordern kann, für das andere Erfahrungen ohne Objekte, also Verfügbares. In der Sprache der Linguisten können wir sagen, das normale Denken leide immer an einem Mangel an Signifikat, das sogenannte pathologische Denken verfüge [...] über einen Überfluß an Signifikanten.⁸²

Die Überführung der Realität in eine symbolische Zeichensprache ist damit nichts anderes als die mittelbare Auseinandersetzung mit der Realität. Die Übersteigerung der theatralen Wirklichkeit ermöglicht eine Herausstellung ihrer negativen und positiven Elemente und fördert so eine Konfrontation und einen Vergleich mit der Wirklichkeit. Die Übertragung in eine andere Wirklichkeit ermöglicht so das Begreifbarmachen der eigenen Zustände.⁸³ Rituale sind damit nicht nur „inszenierte Darstellungen, von denen man sich distanzieren kann; sondern Rituale werden als Realität erfahren und gelebt.“⁸⁴ Daraus ergibt sich erneut das Liminale und das performative Potential einer rituellen Aufführung. Eine Voraussetzung muss bei all dem jedoch immer gegeben sein. Für den rezipierenden Teilnehmer müssen die Zeichen der anderen Wirklichkeit erkennbar sein. Nur so kann der rituelle Prozess gelingen.

1.3 Die Wirklichkeitsstiftung der Performativität

Wie bereits in dem vorangegangenen Kapitel zum rituellen Begriff skizziert, ist das Performative eine wirklichkeitsverändernde Handlung, eingebettet in eine symbolische Inszenierung zumeist in einem rituellen Rahmen. Begründet wurde der Begriff der Performativität durch den britischen Philosophen John L. Austin im Jahre 1955. Er unterschied in seiner einführenden Analyse zunächst zwischen konstativen und performativen Äußerungen.⁸⁵ Diese Dichotomie ist ein Kontrapunkt zwischen rein beschreibenden Aussagen und dem Vollzug einer Handlung. Gemeint ist, dass durch Aussprechen von Sätzen wie „hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ ein neuer Sachverhalt geschaffen wird. Die Sätze sagen nicht nur etwas, „sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen. Das heißt, sie sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend,

⁸² Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1977. S. 199.

⁸³ Vgl., Gissenwehler, Michael: *Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung*. In: Fischer-Lichte/Greisenegger/Lehmann (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994. S. 62ff.

⁸⁴ Gerhardt, Uta: *Die zwei Gesichter des Rituals. Eine soziologische Skizze*. In: Harth/Schenk (Hrsg.): *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*. Synchron. Heidelberg. 2004. S. 52.

⁸⁵ Vgl. Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2002. S. 63ff.

indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“⁸⁶ Es geht in der performativen Dimension also nicht mehr um die Frage welche Aussagen richtig oder falsch sind, sondern um das Erschaffen von Fakten infolge von performativen Sprachhandlungen. Austin verdeutlicht in diesem Zusammenhang aber auch, dass die reine Äußerung von Sätzen nicht automatisch eine performative Wirkung erzielt. Neben der linguistischen Ebene kommen noch eine Reihe weiterer Faktoren hinzu, die ebenso entscheidend sind für eine erfolgreiche performative Umsetzung. Der Satz „hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ kann von Jedermann gesprochen werden. Eine wirklichkeitsverändernde Wirkung setzt jedoch eine Priesterweihe oder standesamtliche Befugnis der Sprechenden Person voraus.

Obwohl Austin den von ihm etablierten Gegensatz zwischen Konstativa und Performativa in späteren Vorträgen widerrufen hat, so blieb sein Begriff des Performativen im Blickfeld der wissenschaftlichen Forschung. Besonders kontrovers diskutiert wurde Austins Auffassung, dass performative Äußerungen im Rahmen von Theateraufführungen unmöglich seien.

In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selber sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen [...] wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre der Auszehrung der Sprache.⁸⁷

Insbesondere die Kritiker der Sprechakttheorie wandten sich gegen die Auffassung der theatralen Unmöglichkeit. Allen voran ist hierbei Jacques Derrida zu nennen mit seiner Schrift „Signatur Ereignis Kontext“.⁸⁸ Im Gegensatz zu Austin ist bei Derrida jeder Sprechakt performativ. Dies ist jedoch nur möglich, wenn (sprachliche) Zeichen bereits etabliert, damit zitierfähig und folglich wiederholbar sind. Nach Derridas Ansicht sind Trauungen, Taufen und dergleichen nur deswegen plausibel, weil sie sich auf eine bestehende Tradition berufen. Jeder Sprechakt ist damit eine zitierende Repetition, die in unterschiedliche bestehende, aber auch neue Kontexte hineinversetzt werden kann.

[Wegen der Wiederholbarkeit kann man] ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefasst oder gegeben ist, herausnehmen, ohne dass es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genaugenommen alle Möglichkeiten der ‚Kommunikation‘ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen aufpropft. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code.⁸⁹

Damit geht Derrida davon aus, dass jedes Zeichen zitierfähig ist und aufgrund dessen, mit „jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele

⁸⁶ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2004. S. 32.

⁸⁷ Austin, John L.: *How To Do Things With Words. Zur Theorie der Sprechakte*. Reclam. Stuttgart. 1979. S. 43ff.

⁸⁸ Vgl., Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*. (1971): In: Engelmann, Peter: *Limited Inc*. Passagen Verlag. Wien. 2001. S. 15-45.

⁸⁹ Ebd. S. 27.

neue Kontexte zeugen [kann]."⁹⁰ In diesem Zusammenhang soll auch auf die Kulturphilosophin Judith Butler verwiesen werden, die im Kontext des zugrunde liegenden wissenschaftlichen Themas eine wichtige Rolle spielt in der Theoriebildung der Performativität.

Auch Butler übernimmt in ihrem Aufsatz „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“⁹¹ Austins sprachphilosophischen Performativitätsbegriff. Butler greift aber auch Derridas Zitationen von Sprechakten auf, wobei sie die Performativität nicht in Bezug auf die Sprachphilosophie, sondern nur auf die Bildung von (Geschlechter)-Identitäten untersucht. Der Ausgangspunkt ihrer Überlegung ist, dass die Bildung von Geschlechteridentitäten kein Akt einer einmaligen ontologischen oder biologischen Festlegung ist, sondern das Ergebnis einer stufenweisen, konstituierenden Leistung.

In diesem Sinn ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt.⁹²

Butler bezeichnet diesen Prozess als Verkörperung. Sie erfolgt durch eine Materialisierung von Normen infolge einer wiederholten Verwendung bestimmter Handlungen, Gesten und Normen, die im Ergebnis zu einem individuellen, geschlechtlichen und kulturell festgelegten Körper führen. Die Bildung dieser Identität wird in einem stufenweisen Prozess durch performative Akte konstituiert, die „dramatisch“⁹³ und „nicht referentiell“⁹⁴ sind.

Mit ‚dramatisch‘ meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein fortgesetztes und un-aufhörliches Materialisieren von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper in einem ganz zentralen Sinn, ja man macht ihn anders als seine Zeitgenossen und auch anders als seine verkörperlichten Vorgänger und Nachfolger.⁹⁵

Die dramatische Performativität basiert so gesehen auf einer Basis, die keinen Bezug zu einer kulturellen Wertvorstellung oder Norm nimmt, also nicht referentiell agiert. Deutlicher wird dies an einem Beispiel aus Butlers Forschungsfeld der *gender studies*. *Weiblich sein* bedeutet eine faktische Zuordnung zu einem Geschlecht. *Frau sein* aber ist gemäß Butler eine Bezugnahme auf ein gesellschaftliches Rollenbild. Würde eine Person sich dieser Identität willenlos annehmen, so wäre dieser Prozess höchst referentiell, da bezugnehmend auf ein kulturelles Ideal. Anstelle dessen bedarf es eines referenzlosen dramatischen Prozesses Auswahl und

⁹⁰ Ebd., S. 32.

⁹¹ Vgl., Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Suhrkamp. 2002. S. 301-322.

⁹² Ebd., S. 302.

⁹³ Ebd., S. 304.

⁹⁴ Ebd., S. 305.

⁹⁵ Ebd., S. 304.

Wiederholung zitierfähiger Akte, die so performativ wirken, da sie gemäß Austin wirklichkeitskonstituierend sind.⁹⁶

Die repetitive Nutzung von performativen Akten ermöglicht dabei gemäß Derrida den Ausbruch zur Diversität durch die Wiederholbarkeit, Entfremdung und Integration von Zeichen in neue Kontexte.

In der Gegenwart existiert nicht ‚die‘ Sprache, sondern nur das Sprechen, dessen Spielräume allerdings begrenzt sind und eröffnet sind durch die Figurationen vergangenen Sprechens. Nur als Glied in dieser Kette besitzt ein Sprechakt performative Kraft. Nicht, dass er ein einzelner Sprechakt ist, sondern dass er vergangene Sprechakte durch Zitatförmigkeit aufruft, macht seine Performativität aus. Doch wenn die weltverändernde Kraft durch Sprache in der Wiederholung steckt, dann kann die Wiederholung, da mit ihrem Verfahren eine Kontextvariabilität vorausgesetzt werden muß, mit überkommenden Kontexten brechen und so durch Reinszenierung im Sprechen neue Kontexte und damit neue Bedeutungen entstehen lassen.⁹⁷

Butler verdeutlicht in diesem Sinnzusammenhang, dass der Variierbarkeit von Zeichen Grenzen gesetzt sind. Natürlich vollziehe sich die Geschlechterzugehörigkeit „individuell“⁹⁸, aber nur in „Nuancen“⁹⁹ da die Geschlechterzugehörigkeit nur in den bestimmten Bahnen verläuft. Damit erteilt die Philosophin individuellen „Maskeraden“ eine Absage, sondern benennt ein zwangsläufiges Normierungsverfahren mit eingeschränktem Handlungsspielraum.

Als öffentliche Handlung und performativer Akt ist die Geschlechterzugehörigkeit keine radikale Wahl und kein radikales Projekt, das auf eine bloß individuelle Entscheidung zurückgeht, aber ebenso wenig wird es dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben, wie manche poststrukturalistischen Verschiebungen des Subjekts glauben machen wollen. Der Körper wird nicht passiv mit kulturellen Codes beschrieben wie ein lebloser Empfänger gänzlich vorgegebener kultureller Beziehungen. Das verkörperte Selbst geht aber auch den kulturellen Konventionen, die im wesentlichen Körpern Bedeutung verleihen, nicht voraus. Die Akteure sind immer schon im Rahmen der Vorstellung oder des performativen Vollzugs auf der Bühne. Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren läßt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretation erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen.¹⁰⁰

Die Wortwahl Butlers zeigt, dass ihre Performativitätstheorie keineswegs nur in der Geschlechteridentität Anwendung findet, sondern aktive Bezüge zum Theater herstellt. Sie bezieht sich in diesem und weiteren Essays stark auf Victor Turners Ritualverständnis im Sinne eines Routine- und Normierungsprozesses.¹⁰¹ Dennoch trägt sie diesen Gedanken nicht zum Ende, da sie der theatralen Aufführung jegliche performative Wirkung abspricht und auf einen rein kulinarischen Charakter verweist. „Der Anblick eines Transvestiten auf der Bühne kann Vergnügen und Applaus hervorrufen, während der Anblick des gleichen Transvestiten auf

⁹⁶ Vgl., Ebd. S. 304ff.

⁹⁷ Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1998. S. 259.

⁹⁸ Vgl., Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Suhrkamp. 2002. S. 312.

⁹⁹ Ebd., S. 312.

¹⁰⁰ Ebd., S. 313.

¹⁰¹ Vgl., Gebcke, Jennifer: *Performativität zwischen Zitation und Ereignis*. Magisterarbeit. Erlangen. 2009. S. 74.

einem Platz neben uns im Bus zu Furcht, Zorn, ja Gewalt führen kann.“¹⁰² Die Handlungen auf der Bühne spielen für Butler in der Lebensrealität somit keine Rolle. Folglich haben sie auch keinerlei Auswirkungen auf die Zitierung und Weiterentwicklung von Konventionen und Normen. Derartige Theaterdiskurse sind nach Meinung der Philosophin getrennt von der Welt auf der Bühne zu betrachten.¹⁰³

1.4 Der Begriff der Aufführung

Bis zur Jahrhundertwende um das Jahr 1900 wurde der Aufführungscharakter einer theatralen Produktion von der Wissenschaft als untergeordnet angesehen. Es galt das Primat des literarischen Textes, der möglichst werkgetreu auf die Bühne übertragen werden sollte. Erst der Germanist Max Herrmann plädierte, sich von der Perspektive eines aufgeführten Textes zu verabschieden und das Theater als eine eigenständige Kunstform zu etablieren.

Theater und Drama [...] sind nach meiner Überzeugung [...] ursprüngliche Gegensätze, [...] die zu wesentlich sind, als dass sich ihre Symptome nicht immer wieder zeigen sollten: Das Drama ist die wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen, das Theater ist eine Leistung des Publikums und seiner Diner.¹⁰⁴

Der Zeitpunkt für diese veränderte Sichtweise war nicht zufällig. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzog sich die Emanzipation der Ritualforschung aus dem Schatten des Mythischen und damit eine Dominanzverschiebung zugunsten der Priorisierung von Aufführungen im rituellen Kontext. Diese komplementäre Umkehrung der Hierarchie stand in einer Wechselwirkung zum Theatralen mit dem Resultat der Gründung des Fachbereiches Theaterwissenschaft aus der Literaturwissenschaft heraus. „Die Theaterwissenschaft wurde in Deutschland [somit] als Wissenschaft von der Aufführung begründet.“¹⁰⁵

Max Herrmann definierte jede Aufführung als einen dynamischen Prozess und nicht als ein Artefakt. Statt einer Reproduktion von etwas Vorgängigem und Gegebenen, begriff er sie als eine „genuine Konstitutionsleistung.“¹⁰⁶ Entscheidend weiterentwickelt wurde diese Sicht, wie an anderer Stelle bereits analysiert, vor allem durch Viktor Turner, der Theater und Ritual in einen gemeinsamen Kontext stellte und damit beide Hemisphären zu transformativen Performanzen erklärte. Eine Aufführung wurde Teil eines sowohl rituellen als auch theatralen Rahmens und folglich ebenso selbstreferentiell und wirklichkeitsbestimmend. Aufführungen „tun

¹⁰² Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. In: Wirth, Uwe: *Performanz*. Suhrkamp. 2002. S. 313-314.

¹⁰³ Vgl., Gebcke, Jennifer: *Performativität zwischen Zitation und Ereignis*. Magisterarbeit. Erlangen. 2009. S. 80.

¹⁰⁴ Herrmann, Max: *Bühne und Drama*. In: *Vossische Zeitung*. 30. Juli 1918.

¹⁰⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2004. S. 43.

¹⁰⁶ Vgl. Herrmann, Max: In: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2004. S. 53-55.

das, worauf sie verweisen und konstituieren auf diese Weise eine spezifische soziale und im Falle von Theateraufführungen zugleich ästhetische Wirklichkeit. Aufführungen sind daher stets als performativ zu begreifen.¹⁰⁷ Damit wird auch deutlich, dass Aufführungen nicht ausschließlich an den Ort des Theaters gebunden sind. Sie finden überall statt, wo ein entsprechender Rahmen des Ritualen oder Theatralen existiert. Politische Veranstaltungen sind damit ebenso Aufführungen wie die Riten afrikanischer Stammesgesellschaften.

Dieser interdisziplinäre Ansatz wurde besonders von Richard Schechner aufgegriffen und weiterentwickelt. Unter dem Deckmantel der *Performance Studies* wollte er weitaus mehr leisten, als die Analyse von Theateraufführungen. So griff er Victor Turners Modell eines „sozialen Dramas“ auf und erstellte daraus eine „mögliche Beziehung zwischen dem sozialen und dem ästhetischen Drama.“¹⁰⁸ Unter anderem wies er eine enge Wechselwirkung zwischen beiden Hemisphären nach. So bediene sich die Gesellschaft theatraler Mittel, um Aufmerksamkeit zu erzeugen, während die gesellschaftlichen Strömungen Einfluss auf das Theater nehmen. Hier wie dort steht im Zentrum die Performance, die in jedem Kontext entstehen kann.¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass Schechner bewusst für seine Aufführungen den Begriff „Performance“ verwendete, insbesondere um sich von dem angelsächsischen Theaterbegriff zu lösen, der lediglich das literarische Schauspieltheater bezeichnet.¹¹⁰ Da in dieser Arbeit der deutsche Aufführungsbegriff jedoch identisch interdisziplinär verwendet wird, können beide Begriffe nachfolgend synonym behandelt werden.

Eine der grundlegendsten Eigenschaften, die Max Herrmann seinerzeit der Aufführung zuwies, ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die eine Aufführung erst möglich macht bzw. diese konstituiert.¹¹¹

[Der] Ur-Sinn des Theaters [...] besteht darin, dass das Theater ein soziales Spiel war, - ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, - Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viele Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so daß der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.¹¹²

Akteure und Zuschauer bedingen damit einander, indem sie sich jederzeit gegenseitig während der Aufführung beeinflussen können. Erika Fischer-Lichte folgert daraus, dass eine Aufführung per definitionem nie von vorne herein fixiert sein kann. „Was im Verlauf der Auffüh-

¹⁰⁷ Ebd., S. 45.

¹⁰⁸ Vgl., Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 49.

¹⁰⁹ Vgl., Ebd. S. 49ff.

¹¹⁰ Vgl., ebd. S. 49.

¹¹¹ Vgl., Ebd., S. 47.

¹¹² Herrmann, Max: *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. Vortrag vom 27. Juni 1920. In: Klier, Helmar (Hrsg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt. 1981. S. 15-24.

rung in Erscheinung tritt - und dazu gehören auch alle wahrnehmbaren Zuschauerreaktionen – ist bei ihrem Beginn nicht vorauszusehen. Manches taucht im Laufe der Aufführung erst als Folge der Interaktionen auf.“¹¹³ Der Zuschauer befindet sich damit nicht mehr länger in der Rolle des distanzierten, beobachtenden Teilnehmers, der nur passiv oder einfühlend die dargestellten Handlungen nachvollzieht. „Die leibliche Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten. Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung durch Ihre Teilnahme am Spiel, d.h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmung, ihre Reaktionen mit hervorbringen.“¹¹⁴ Nicht das Ausmaß der Aktivität des Zuschauers ist daher entscheidend, so Fischer-Lichte, sondern dessen „Mitverantwortung“¹¹⁵ für die Inszenierung. Eine erfolgreiche rückkoppelnde Kommunikation generiert im Endergebnis eine „Flüchtigkeit“¹¹⁶ der Aufführungen, die „nur im Prozess ihrer Selbsterzeugung Existenz haben und nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren sind.“¹¹⁷

Eben jene Flüchtigkeit der Aufführung lässt sich gemäß Fischer-Lichte auch auf die räumliche Konstitution innerhalb des Spiels übertragen. Gemeint ist damit nicht die physische, architektonische Spielstätte der Performance, sondern Bewegungen im und durch den Spielort, der sich auf die Räumlichkeit der Aufführung auswirkt, „denn jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag sie [die Aufführung] zu verändern. Die Räumlichkeit der Aufführung entsteht so erst in ihrem Verlauf und wird unter den so gesetzten Bedingungen wahrgenommen. Die Räumlichkeit der Aufführung ist in diesem Sinne instabil, ständig in Fluktuation begriffen.“¹¹⁸

Auch Herrmann konstatierte in einem Essay zur Raumtheorie¹¹⁹ die besondere Rolle der Aufführung in Bezug auf die Räumlichkeit, bezog ihre konstitutive Kraft jedoch auf ein Zusammenspiel aus Autor, Schauspieler, Zuschauer und Regisseur. Die Raumbildung durch den Dichter besitzt für Herrmann jedoch eine untergeordnete Rolle, da „wir nicht vom dramatischen, sondern vom theatralischen Raumerlebnis sprechen.“¹²⁰ Die besondere Verantwortung des Autors ist es jedoch, im gemeinsamen Handeln mit dem Regisseur, die Übertragbarkeit des dramatischen Werkes in einen Bühnenraum durch die „Wahl von fest begrenzten Schau-

¹¹³ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 55.

¹¹⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2004. S. 47.

¹¹⁵ Vgl., Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 58.

¹¹⁶ Vgl., ebd. S. 58.

¹¹⁷ Vgl., ebd. S. 58.

¹¹⁸ Ebd., S. 58-59.

¹¹⁹ Vgl., Herrmann, Max: *Das theatralische Raumerlebnis*. In: Dünne/Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006. S. 501-515.

¹²⁰ Ebd., S. 502-503.

plätzen“ unter Rücksichtnahme der jeweiligen Bedingungen von Theatereinrichtungen sicherzustellen. Aus diesem Grund, so Herrmann neigen viele Dramatiker dazu, einen abstrakten Metaraum zu definieren, in dem Rufe von und nach außen, verdeckte Handlungen, die Integration von fernen Räumen etc. möglich ist.

Die weitaus größte Bedeutung in Herrmanns Konzeption besitzen die Schauspieler. Sie sind bei aller Wertschätzung für den Regisseur¹²¹, „das Entscheidende der theatralischen Leistung. [...] Die Schauspielkunst erzeugt das eigentliche, das reinste Kunstwerk, dass das Theater hervorzubringen imstande ist.“¹²² So gesehen, ist es primär der Darsteller, der durch sein Spiel die Räume erschafft.

Der bedeutende Schauspieler schafft sich seinen Raum selber oder, genauer, er deutet sich den Bühnenraum um in einen tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum, der nun seinen ganzen Habitus in dem vorhin gekennzeichneten Sinne bedingt. Ein solches Umdeuten kann wohl in besonders günstigen Augenblicken bis zu einem wirklichen und vollständigen Erleben dieses Raumes in der Seele des Schauspielers führen.¹²³

Das gesamte Raumerlebnis des Schauspielers steht dabei in einer direkten Korrelation mit dem Zuschauer. Zunächst sollte man meinen, dass die bloße Anwesenheit des Publikums dem künstlerischen Erlebensprozess von Bühnenräumen durch den Darsteller entgegensteht. Faktisch ist jedoch das Gegenteil der Fall. Je nachdem wie eng die Bindung zwischen Zuschauer und Bühnenraum fluktuiert, kann das Raumerlebnis durch die Zuschauermasse gesteigert oder gehemmt werden. Im Idealfall besitzt das Publikum eine mitschöpferische Aufgabe in der Nachempfindung der schauspielerischen Leistung.

Als letztes Element in Herrmanns Konstrukt tritt der Regisseur in Erscheinung. Er ist zunächst eine künstlerische Instanz, die entscheidet, ob die Aufführung in einem Spektrum zwischen naturalistischer Form bis hin zu einer abstrakten Leere über die Bühne geht. Er ist aber auch der künstlerische Koordinator, der möglicherweise unterschiedlichste dramatische Handlungsorte, technisch, künstlerisch oder logistisch in eine Form bringen muss, die beim Zuschauer in jedem Fall eine Steigerung des Raumerlebnisses unterstützen sollte. Auf diese Weise gibt Herrmann bereits zu seiner Zeit eine vorausblickende Perspektive auf die Dominanz des Regisseurs, der als „Genie“ alle Elemente „zu einer Art von Einheit zusammenfügen“¹²⁴ soll.

¹²¹ Das Berufsbild des Regisseurs war seinerzeit erst in den Anfängen der Etablierung.

¹²² Herrmann, Max: *Das theatralische Raumerlebnis*. In: Dünne/Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006. S. 504.

¹²³ Ebd., S. 506.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 513.

Neben der Leiblichen Ko-Präsenz und der Räumlichkeit fügt Erika Fischer-Lichte auch die Körperlichkeit zu den signifikanten Eigenschaften einer Aufführung hinzu. Auch hier ist die Flüchtigkeit offensichtlich, da der Darsteller durch sein Spiel nicht nur temporäre Räume realisiert, sondern das Transitorische auch für seine Bewegungen gilt. Ein Schauspieler erstellt auf der Bühne kein dauerhaftes Werk, sondern „alles was ein Akteur tut, überdauert nicht den kurzen Moment seines Vollzuges.“¹²⁵ Nun muss freilich in dieser Betrachtung unterschieden werden, ob man von der physischen Körperlichkeit des Darstellers spricht, oder vom „semiotischen Körper als ein Signifikant [...], der auf unterschiedliche symbolische Ordnungen verweist.“¹²⁶ Während der Leib des Darstellers selbstverständlich auch vor und nach einer Aufführung erhalten bleibt, gilt dies für die gespielte Körperlichkeit nicht. Sie ist „flüchtig und transitorisch – sie wird erst durch die performativen Akte erzeugt, die [der Darsteller] in ihrem Verlauf ausführt.“¹²⁷ Eine besondere Rolle kommt dabei der Stimme des Schauspielers zu. Sie erzeugt nicht nur eine flüchtige Lautlichkeit innerhalb der Aufführung, sondern beeinflusst auch ihre Räumlichkeit und Körperlichkeit.¹²⁸ Besonders deutlich wird dies anhand eines ausgestoßenen Schreis. Er erzeugt nicht nur ein akustisches Zeichen, sondern potenziert auch atmosphärisch die räumlichen Grenzen des Spielraumes. Zugleich ergreift die Verlautbarung der Stimme auch das Körperliche des Darstellers wie ein Krümmen vor Schmerz oder ähnliche Prozesse.¹²⁹ Wie dieses Beispiel zeigt, sind Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit elementare Säulen in der Definition einer Aufführung. Erika Fischer-Lichte bezeichnet sie daher als Materialität“.¹³⁰ Abgerundet wird diese Reihe durch die Hinzufügung der Zeitlichkeit. Die zeitliche Achse stellt den Verlauf einer Performance dar. Darin werden die Dauer und der Ablauf des Spiels geregelt. Häufig geschieht dies durch strukturierende Theaterkonventionen wie dem auf- und zuziehenden Vorhang, der Dramaturgie des Dramas bzw. den eingeplanten Pausen. Doch selbst wenn all dies fehlt, gibt es in jeder Aufführung eine strukturierende Ordnung auf der Zeitachse – den Zuschauer. Er selbst entscheidet, „wann er an der Aufführung teilnehmen wolle und wann nicht.“¹³¹ Dies generiert wiederum einen kontinuierlich wechselwirksamen Prozess zwischen Akteuren und Zuschauern, der eine Planbarkeit von Aufführungen unmöglich macht.

¹²⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 60.

¹²⁶ Ebd., S. 62.

¹²⁷ Ebd., S. 62.

¹²⁸ Vgl., ebd. S. 62ff.

¹²⁹ Vgl., ebd. S. 63.

¹³⁰ Vgl., Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2004.

¹³¹ Ebd., S. 227.

Die bisherigen Ausführungen untermauern im Ergebnis die Ereignishaftigkeit von Aufführungen. Sie sind einmalig, nicht wiederholbar und können sich selbst bei identischer Konstellation neu verändern. Aufführungen sind somit weder ein Werk, noch das finale Resultat eines Prozesses. Sie sind vielmehr der Prozess selbst, der in der gemeinsamen Interaktion von Akteuren und Zuschauern den Zustand des Liminalen generiert und damit „unter bestimmten Bedingungen im Subjekt eine transformierende Kraft zu entfalten vermag.“¹³²

1.5 Interdisziplinäre Brücken und deren Abhängigkeiten

Das Ziel dieses einleitenden, theoretischen Kapitels ist es, die Bruchstücke getrennter Sozial- und Geisteswissenschaften zu analysieren, ihren heuristischen Stand zu skizzieren und daraus neue Abhängigkeiten zu generieren. Das Ergebnis dessen sind interdisziplinäre Termini mit nun kulturwissenschaftlicher Tragweite, wohingegen „sie bisher in eher disziplinären Grenzen bestimmt und verwendet wurden.“¹³³ Der Ursprung dieser Betrachtung basiert auf einer Entwicklung um 1900 die wir heute als *performative turn* bezeichnen. Um die Jahrhundertwende bildete sich in der Ethnologie, Religionswissenschaft und Altertumskunde mit der Ritualforschung eine neue Wissenschaftsdisziplin heraus. Beinahe zeitgleich entstand auch die Theaterwissenschaft als eigenständiger Fachbereich. Zu guter Letzt gewann zu dieser Zeit auch das Berufsbild des Regisseurs zunehmend an Bedeutung.¹³⁴ Diese simultanen Entwicklungslinien beförderten im Ergebnis einen entscheidenden Paradigmenwechsel.

Während im 19. Jahrhundert die europäische Kultur ihr Selbstbild und Selbstverständnis in Texten (und Monumenten) formuliert sah und sich in diesem Sinne als „Text“-Kultur begriff, setzte sich um die Jahrhundertwende allmählich die Einsicht durch, dass auch die moderne europäische Kultur wenigstens zum Teil als eine performative Kultur zu verstehen sei, d.h. eine Kultur, die ihr Selbstverständnis in verschiedenen Arten von „Aufführungen“ artikuliert: In Ritualen, Zeremonien, Festen, Spielen, Sportwettkämpfen, politischen Versammlungen u.a.¹³⁵

Die heuristische Diversität der in diesem Abschnitt besprochenen Termini offenbart die Dimension des *performative turn* und dessen nachwirkender Entwicklungslinien in der interdisziplinären Kulturforschung. Nachdem bereits eine umfassende Begriffsanalyse vorgenommen wurde, soll es im Folgenden nun um die Brücken zwischen den Termini *Ritual*, *Performativität*, *Theatralität/Inszenierung* und *Aufführung* gehen mit dem Versuch gegenseitige Abhängigkeiten herauszubilden, die in den nachfolgenden Analysen dieser Arbeit herangezogen werden können.

¹³² Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 68.

¹³³ Fischer-Lichte, Erika: *Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe*. In: Martschukat/Patzold (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und „Performative Turn“*. Böhlau Verlag. Köln/Weimar/Wien. 2003. S. 33.

¹³⁴ Vgl., ebd. S. 33.

¹³⁵ Ebd., S. 36.

Ausgangspunkt der Betrachtung ist die Performativität. Sie ist im Zentrum anzusiedeln, weil sich aus ihr alle übrigen Abhängigkeiten ergeben. Das zentrale Beziehungspaar ist dabei unbestritten das Verhältnis zwischen Ritual und Performativität. Beide Begriffe haben eine enge Korrelation und werden in der Wissenschaft nicht selten verbunden behandelt. Faktisch gesehen sind die Begrifflichkeiten jedoch nicht deckungsgleich. Wenn ein Wirt zum Kunden sagt: „Die Bar ist geschlossen“, so bedarf es keines Rituals, um die performative Wirkung dieses Satzes zu unterstreichen. Performative Aussagen sind somit nicht auf das Ritual angewiesen.¹³⁶ Gleichzeitig besteht jedoch auch keine Garantie, dass performative Aussagen oder Handlungen von Erfolg gekrönt sind. Aus diesem Grund benötigt die Performativität häufig die Hilfestellung des Rituals, da dieses eine größere Verbindlichkeit garantiert. Besonders in der Politik lässt sich das häufig beobachten.

Die Veränderung von Institutionen gelingt nicht ohne die Entwicklung neuer Rituale. Erst diese ermöglichen den Zusammenschluss mehrerer sozialer Subjekte zu gemeinsamem Handeln. Wenn neue Handlungs- und Verhaltensformen an die Stelle bisheriger treten sollen, müssen sie inszeniert, arrangiert und aufgeführt werden, d.h. sie müssen performativ werden. Dazu bedarf es eines ritualisierten Handelns [...]. Nur durch die rituelle Koordination der verschiedenen Aktivitäten ist eine Veränderung der institutionellen Strukturen und der sozialen Beziehungen möglich.¹³⁷

Rituelle Rahmen können demnach die Performativität durchaus verstärken, da das Ritual einen formellen, verbindlichen Rahmen mit fixierten Konventionen festlegt, der von der teilnehmenden Gemeinschaft in vollem Umfang akzeptiert wird. Auf diese Weise ergibt sich in der Beziehung dieser Begriffspaare eine positive Korrelation. Aus der Perspektive des Rituals gilt sogar eine verbindliche Herleitung. Gemäß dem Anthropologen Stanley J. Tambiah „ist es das Ziel und das Resultat einer rituellen Aufführung, eine Transformation zu bewirken.“¹³⁸ Eine rituelle Zeremonie ohne performative Intentionen würde sich selbst als obsolet erklären.

Die Brücke zwischen Performativität und Theatralität/Inszenierung lässt sich in erster Linie historisch begründen. Seit der Entstehung des Theatralitätsbegriffes im Jahr 1908 erfuhr das Theater unter dem Schlagwort der *cultural performances* einen performativen Schub.

Der Schwerpunkt wurde auf die ‚Einheit‘ von Darstellern und Zuschauern gelegt. [...] Dabei wurde sowohl die wirklichkeitskonstituierende Funktion von Theater betont als auch [...] der Aspekt der Inszenierung, d.h. der Anwendung spezifischer ästhetischer Praktiken, deren performativer und körperlicher ‚Überschuss‘ eine bestimmte Wirkung hervorbringt.¹³⁹

Die Theatralisierung wurde so in vielen Gattungen der *cultural performances* zum integrativen Bestandteil, obwohl sie außerhalb von theatralen Spielstätten zelebriert wurde. Signifikante

¹³⁶ Vgl., Rappaport, Roy: *Ritual und performative Sprache*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 196.

¹³⁷ Wulf, Christoph: *Zur Genese des Sozialen*. Transcript. Bielefeld. 2005. S. 17.

¹³⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 48.

¹³⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In Wirth, Uwe: *Performativ*. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2002. S. 295.

Beispiele aus dieser Reihe sind die politischen Inszenierungen der Nationalsozialisten in den 30er Jahren.¹⁴⁰ Ganz gleich, ob es sich um Parteitage oder um die Eröffnung der Olympischen Spiele handelte, all diese Zeremonien standen unter dem Primat der Theatralität bzw. des Theatralischen. Seit den 70er Jahren setzte dann eine neue Kultur der Inszenierung ein. „In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteiferten einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der ‚Kunst‘, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Die Theatralisierung aller Lebensbereiche [...] war unübersehbar.“¹⁴¹ So wurde der Inszenierungsbegriff mit der Zeit von der Geistes- und Sozialwissenschaft erneut aufgegriffen und erweitert. Zunehmend war immer dann von Theatralität die Rede, wenn eine Inszenierung von Körperlichkeit nach außen wahrnehmbar war bzw. zur Aufführung gebracht wurde.¹⁴² Daraus ergibt sich auch die Essenz im Verhältnis zur Performativität. Wann immer Performativität körperlich nach außen durch Dritte wahrnehmbar ist, beispielsweise im Rahmen einer rituellen Zeremonie, liegt auch eine theatrale Dimension vor. Ruft man sich auf dieser Basis Erika Fischer-Lichtes Definition von Theatralität ins Gedächtnis zurück, lassen sich vier Aspekte zur Konstitution von Theatralität finden: Performance/Aufführung, Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung.¹⁴³ Dies generiert einen entscheidenden logischen Kreislauf von Abhängigkeiten der hier besprochenen Termini:

In dem Moment, in dem eine rituelle Zeremonie körperlich dargestellt und damit für Dritte wahrnehmbar wird, geschieht dies zwingend in einem inszenatorischen und theatralen Rahmen. Die Wahrnehmung der Zeremonie durch den Zuschauer erfolgt allerdings nicht aufgrund der Inszenierung, sondern weil das Rituelle in diesem Fall in einer Aufführung dargestellt wird. Der Tatbestand der öffentlichen Wahrnehmbarkeit des körperlich Ritualen setzt damit die Existenz von Theatralität und Aufführung voraus. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Theatralität und Aufführung zwei grundsätzlich unterschiedliche Aspekte bezeichnen. Theatralität und Inszenierung sind immer ein Vorläufer der Aufführung. Darin werden alle Absprachen, Probenabläufe, Protokolle, Auf- und Abgänge bzw. die Dauer fixiert. Die Aufführung dagegen repräsentiert alles, was in „ihrem Verlauf in Erscheinung tritt.“¹⁴⁴ Wie in einem Sportereignis besitzt auch in der Aufführung keiner der Beteiligten die Kontrolle die Kontrolle über ihren Verlauf.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 296.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 28.

¹⁴² Vgl., ebd., S. 28.

¹⁴³ Vgl., Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung und Theatralität*. In: Willems/Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998. S. 86.

¹⁴⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Transcript. Bielefeld. 2013. S. 56.

Als das Gesamt der Wechselwirkungen von Handlungen und Verhalten zwischen allen Beteiligten. Während der Begriff der Inszenierung der Theatralität der Aufführung zuzuordnen ist, soll derjenige der Aufführung in dieser Gegenüberstellung auf ihre Performativität verweisen. Die Inszenierung geschieht in Hinblick auf die Wahrnehmung durch andere / die Zuschauer, die Aufführung vollzieht sich als Wechselwirkung körperlicher Handlungen aller im Raum Anwesenden.¹⁴⁵

Dieses hier entworfene Analysemodell soll bei der wissenschaftlichen Betrachtung des Wiener Life Balls eine strukturelle Ordnung vorgeben, insbesondere in der Handhabung der vielseitigen Einflüsse aus Theatergeschichte, Mode, Konzert, TV-Event und Celebrity Medienergebnis. Damit sollen zwischen den interdisziplinären Feldern strukturiertere und so verständlichere Zusammenhänge geschaffen werden. Dies beginnt bei der Analyse der rituellen Bezüge und Zitate beim Wiener Life Ball inklusive ihrer Ausprägungen auf der Bühne, im Fernsehen oder in den Grauzonenbereichen der publikumsoffenen After-Show Bühnen. Dieses Rituelle wird stets in den Zusammenhang mit dessen performativer Wirkung gebracht werden, jedoch auch in Bezugnahme auf den Theatralität- und Aufführungscharakter. Beide letztgenannten Wirkungsebenen sind als durchgehende Konstanten beim Wiener Life Ball zu begreifen, da ihre Konstitutionsvoraussetzungen¹⁴⁶ hier beide gegeben sind. Diese Fakten erlauben wiederum Rückbezüge zum (rituell) Performativen oder weiterführende Analysen auf der Aufführungsebene. Hier wird der Fokus auf dem Verhältnis zwischen den Akteuren und dem Publikum liegen, insbesondere weil beim Wiener Life Ball zwischen dem TV-Publikum und den Live-Zuschauern unterschieden werden muss. In der Summe soll mit der beschriebenen Methode nach und nach ein Netz der Bezüge gespannt werden, das der Vielfältigkeit des Life Ball Events gerecht werden soll.

¹⁴⁵ Ebd., S. 56.

¹⁴⁶ Die körperliche Darstellung und Wahrnehmung dessen.

2 Der Wiener Life Ball – Theatrale Riten im Blitzlicht des Glamours

Der Wiener Life Ball feierte im Jahr 2012 sein 20-jähriges Jubiläum. Heute ist er eines der „unkonventionellsten Charity Events der Welt“¹⁴⁷ und ein Medienspektakel mit über „500 nationalen sowie internationalen Medienvertretern, darunter mehr als 60 Fernsehstationen und 10 Radiosendern.“¹⁴⁸ Was heute unter dem Primat der kommerziellen und maximalen Medienwirksamkeit steht, begann im Jahr 1993 zunächst bescheiden und als einmalig geplantes Event im Wiener Rathaus. Auf Antrieb gelang dem Initiator der Veranstaltung Gery Keszler damals ein Reinerlös von ca. 63.000 EUR.¹⁴⁹ Daher entschied man sich, die AIDS Charity jedes Jahr neu zu beleben. In 20 Jahren kamen so über 17 Millionen Euro Reinerlös¹⁵⁰ zusammen, wodurch der Life Ball mittlerweile zu den „weltweit größten privaten Geldgebern im Kampf um die Immunschwächekrankheit“ zählt.¹⁵¹

Von der ersten Stunde an war es das Ziel des Life Balls, sich ein internationales Gehör zu verschaffen, die Öffentlichkeit für die Immunschwächekrankheit zu sensibilisieren und für Toleranz einzutreten.¹⁵² Doch dem Initiator Gery Keszler ging es um mehr. Fantasie sollte die Essenz des Life Balls sein:

Von Los Angeles bis Paris gab es ja schon Benefizgalas, aber das waren ziemlich steife Veranstaltungen. [...] Deswegen gehörte [beim Life Ball] auch die Kostümierung zum Konzept. Viele haben damals das ganze Styling auch verwendet, um überhaupt am Ball teilzunehmen. Verkleidung – im wahrsten Sinne des Wortes. Manche haben sich ganz einfach versteckt. Aber die Kostüme haben ja nicht nur den Zweck, sich zu tarnen. Manche zeigen so ihr wahres Ich. Introvertierte Personen werden plötzlich extrovertierter. Aber die wahre Message lautet: Am Ball sind alle bunt und schön. Alle sind gleich – schwul, straight, reich, arm. Das Spiel mit den Gegensätzen, ist der Kern des Life Balls.¹⁵³

Ein Ansatz, der im Ergebnis große Früchte getragen hat. Der Life Ball entwickelte sich über die Jahre zu einer kommerziell, kreativen Marketingplattform stets verbunden mit dem Ziel, die mediale Aufmerksamkeit weiter zu steigern. Im Zuge dessen entstanden auch enge Kooperationen mit internationalen Stiftungen wie der Clinton Foundation, UNAIDS, der Elton John Foundation oder der MTV Staying Alive Foundation.¹⁵⁴ Mit der zunehmend breiten Öffentlichkeit expandierte der Life Ball im Jahr 2000 schließlich über die Tore des Wiener Rat-

¹⁴⁷ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball Highlights 1993-2013*. TC: 00:08:30 In: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vo9XXcUIhA>. Zugriff am 06.02.2014.

¹⁴⁸ Jank, Brigitte: *Vom Charity-Event zum Aushängeschild*. In: *Life-Ball Magazine* 2012. S. 46.

¹⁴⁹ AIDS LIFE: *Reinerlöse*. In: <http://www.lifeball.org/wp-content/uploads/2012/10/Reinerlöse-seit-1993.pdf>. Zugriff am 06.02.2014.

¹⁵⁰ Vgl., Ebd.

¹⁵¹ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball Highlights 1993-2013*. TC: 00:02:57 In: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vo9XXcUIhA>. Zugriff am 06.02.2014

¹⁵² Vgl., ebd. TC: 00:58:00ff.

¹⁵³ Keszler, Gery: „Aber nicht jeder versteht, worum es beim Life Ball geht, das habe sogar ich einsehen müssen.“ In: *Life-Ball Magazine* 2012. S. 36-37.

¹⁵⁴ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball Highlights 1993-2013*. TC: 00:02:48 In: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vo9XXcUIhA>. Zugriff am 06.02.2014.

hauses hinaus und verlegte die Eröffnungszeremonie auf den öffentlichen Wiener Rathausplatz, kostenlos zugänglich für das lokal anwesende Publikum. Seit 2007 wird der Life Ball darüber hinaus in der Primetime vom ORF live übertragen und seit 2013 zudem als Live-Stream im Internet angeboten. Damit war der letzte Schritt getan in der Entwicklungslinie vom schrillen, unkonventionellen lokalen Charity Event hin zum Medienereignis mit einer weltweiten Reichweite. Für die nachfolgende Analyse des theatral-rituellen Charakters des Life Balls wird nur das Event aus dem Jahr 2013 exemplarisch herangezogen.

2.1 Normativ ritueller Mantel im Gewand des Melodramas

Allein die Bezeichnung Life „Ball“ etabliert bereits auf der normativen Ebene einen rituellen Rahmen, der sich auf eine 200 Jahre alte Geschichte der Wiener Ballkultur stützt. Obwohl die spektakulären Pariser Opernbälle des 18. und 19. Jahrhunderts unübertroffen waren, fanden auch an den Habsburger Höfen regelmäßige Ballveranstaltungen statt, wengleich namentlich der erste „Wiener Opernball“ erst im Jahr 1935 veranstaltet wurde.¹⁵⁵ Nichts desto trotz blicken die Wiener stolz auf Ihre Tradition des Opernballs zurück und nehmen für sich in Anspruch, neben dem Karneval in Rio de Janeiro als „Höhepunkt des Faschings“¹⁵⁶ eine weltweite Geltung innezuhaben. Fragt man heute nach der rituellen bzw. gesellschaftlichen Bedeutung des Opernballs, so steht vor allem die gesellschaftsstiftende und –vereinende Funktion im Vordergrund.

Die Faszination des Wiener Opernballs liegt nicht zuletzt darin, dass er einen Hauch von altem imperialem Glanz ausstrahlt, nach dem die Sehnsucht der Menschen selbst in unserer nüchternen modernen Zeit nie ganz erloschen ist. Und wo anders als im prächtigen Logen-Halbrund der Wiener Staatsoper mit seiner Harmonie aus goldenen, weißen und samtroten Tönen würde dieser Glanz besser zur Geltung kommen, noch dazu, wenn er mit unzähligen Blumen aufs herrlichste geschmückt ist.¹⁵⁷

Die gesellschaftliche Rückwendung in die Vergangenheit als sinnstiftendes Gemeinschaftsgefühl in der Gegenwart wird auch von Elisabeth Gürtler herausgestellt, die von 1999 bis 2007 den Wiener Opernball organisierte. „Nicht nur die Spitzen von Politik, Wirtschaft und Kultur geben einander stets am letzten Donnerstag im Fasching ein Stelldichein in der Staatsoper, auch die Jugend genießt dieses Fest in vollen Zügen.“¹⁵⁸

Wie diese Ausführungen zeigen, ist die Kultur des Opernballs das Ritual einer Gesamtgesellschaft. Wie in den einführenden Kapiteln bereits angedeutet¹⁵⁹, definiert sich das Ritual über einen regelmäßig wiederkehrenden Rahmen mit einer fixierten, von vorne herein bekannten

¹⁵⁵ Vgl., Kunz, Johannes: *Der Wiener Opernball*. Molden Verlag, Wien. 2002. S. 147ff.

¹⁵⁶ Holender, Ioan: *Geleitwort*. In: Kunz, Johannes: *Der Wiener Opernball*. Molden Verlag, Wien. 2002. S. 7.

¹⁵⁷ Ebd., S. 7-8.

¹⁵⁸ Gürtler, Elisabeth: *Geleitwort*. In: Kunz, Johannes: *Der Wiener Opernball*. Molden Verlag, Wien. 2002. S. 9.

¹⁵⁹ Vgl. Abschnitt 2.1.

Abfolge von Ereignissen und streng normierten Aufttritts- und Verhaltensregeln. Obwohl es immer wieder neue Variationsspielräume gab, gilt beim Wiener Opernball im Grundsatz eine fixierte dramaturgische Abfolge. Den Auftakt der Eröffnungszeremonie bildet eine Fanfare, die den Einzug des Österreichischen Bundespräsidenten in seine Loge begleitet. Anschließend erklingen die Österreichische und die Europäische Hymne gefolgt von der Fächerpolonaise, d.h. dem Einzug des Jungdamen- und Jungherren-Komitees (Debütanten). Nach einer Abfolge diverser Soloauftritte von Tänzern und Sängern, sowie konzertanten Darbietungen des Wiener Staatsorchesters, folgt im zweiten Teil der Einzug der Tanzpaare, die nach der Präsentation einer eigenen Choreographie schließlich den Eröffnungswalzer tanzen.¹⁶⁰

Zurückzuführen ist der Einzug der Debütanten auf ein Ritual aus der Monarchiezeit, wonach die jungen Frauen beim Opernball in die Gesellschaft eingeführt werden sollten. Dieser Übergangsritus nach dem Vorbild von Arnold van Gennep ist zweifelsohne heute nicht mehr gültig, aber er ist noch der größte Indikator für die Rolle des Wiener Opernballs als gesamtgesellschaftliches Ritual, das einen Zustand der Liminalität erzeugt. Evoziert wird diese durch die Gemeinsamkeit der ausgeführten Tänze, sowie die Einheitlichkeit der Kleidung. Die Liminalität beim Wiener Opernball hat jedoch keinerlei politische Dimension. Sie ist im Brechtschen Sinne kulinarisch, ähnlich wie in einem Musikkonzert mit einem formierenden Erlebnishorizont auf Basis der gemeinsamen reflektierenden Bewusstseins erfahrung. Aus diesem Grund entfaltet der Wiener Opernball eine gesellschaftsumspannende Wirkung. Die reflektierte Tradition bildet eine Gesamtklammer aus Jung und Alt, Arm und Reich. Freilich wird das Prinzip der geschlossenen Einigkeit durch die architektonische Logenstruktur der Wiener Staatsoper obsolet gemacht, da hier reich und arm wiederum voneinander abgegrenzt werden. Doch dies ist kein Widerspruch, sondern lediglich eine komplementäre rituelle Erweiterung. Ein gesellschaftliches Event kann auf der einen Seite zwar den Zustand der Liminalität formieren, auf der anderen Seite aber auch das Bestreben des Einzelnen evozieren, den eigenen Status- und Hierarchieproportz zur Schau zu stellen. Ein Sinnbild dessen ist die undemokratische, u-förmige Logenstruktur des Wiener Staatstheaters, das die Reichen bevorteilt und die Armen beschränkt.

Der terminologische Rückbezug auf den Begriff „Ball“ bei Gery Keszler's Life Event extemporiert automatisch eine performative Einordnung in die Geschichte der Wiener Ballkultur. Keszler erzeugt durch diese Wortwahl eine automatisierte gesellschaftliche Konnotation, da er sich auf ein etabliertes und bestehendes Bedeutungssystem bezieht. Keszler beschränkt diese

¹⁶⁰ Vgl., Wiener Staatsoper: *Wiener Opernball 2013*. Edition Lammerhuber. Baden bei Wien. 2013. S. 18-20.

Verbindung allerdings nicht allein auf die normative Ebene, sondern zitiert gezielt rituelle Abläufe des Wiener Opernballs. So beginnt auch der Life Ball mit einer initiierenden Fanfare, wenn gleich diese nicht den Einzug des Bundespräsidenten in seine Loge begleitet. Obwohl die anschließenden Hymnen beim Wiener Opernball im Life Ball durch eine Ouvertüre und eine „Alladin Suite“ ersetzt werden, folgt auch bei Keszlers Event anschließend der Einzug der Debütantenpaare in einer identischen Fächer-Polonaise wie beim Original. Wenig später zitiert Keszler auch den Eröffnungswalzer des Jungdamen- und Jungherren-Komitees durch den Auftritt von einhundert eigenen Life Ball Tanzpaaren, die den Eröffnungswalzer zu der Musik von Johann Strauß tanzen.

Durch das Herausgreifen der berühmtesten Komponenten der Wiener Ballkultur etabliert Keszler auf der Aufführungsebene des Life Balls einen Wiedererkennungswert und damit Anknüpfungspunkte an ein etabliertes theatrales Zeichensystem, das dem Event in der Folge einen gesamtgesellschaftlichen rituellen Traditionsrahmen verleiht. Keszler nutzt das theatrale Ritual des Opernballs somit als formstiftendes Vehikel, das den festlichen Charakter der Veranstaltung bereits vorgibt und nicht neu etabliert werden muss. Im Unterschied zum Wiener Opernball ist der Charakter des Life Balls jedoch nicht ausschließlich kulinarisch. Während der Opernball sich selbst und seine Tradition zelebriert ohne deklarierte karitative oder politische Ziele zu verfolgen, handelt es sich beim Life Ball vornehmlich um eine Charity-Veranstaltung, deren wichtigste Währung eine eigenständige Marke und größtmögliche Aufmerksamkeit ist. Aus diesem Grund wird das strukturgebende Vehikel des Opernballs durch eine kontrastierende Inszenierung überlagert, um neue oder erhöhte Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Das Leitmotiv dieser Kontrapunktion lautete im Jahr 2013 *1001 Nacht*. Das rituell schablonenhafte der gesellschaftlichen Tradition der Wiener Ballkultur wird damit vereint mit einem Höchstmaß an orientalischer Opulenz, Extravaganz und ausgefallenen Performances. Erzählt wird die Geschichte des persischen Königs Schahriyar, der das Vertrauen in die bedingungslose Treue der Frau verloren hat. Aus diesem Grund heiratet Schahriyar jeden Tag eine neue Frau, die er am darauf folgenden Morgen töten lässt. Diesem Morden wollte die Tochter des Großwesirs Scheherazade Einhalt gebieten und heiratete kurz entschlossen König Schahriyar. Statt sich jedoch in ihr Schicksal zu ergeben, beginnt sie in jeder Nacht dem König eine Geschichte zu erzählen, die am Morgen derart spannend abbricht, dass der König sie am Leben lässt, um die Fortsetzung hören zu können.

Mit dieser dramaturgischen Rahmensequenz erstellt der Life Ball einen engen Bezug zu der Traditionslinie des Melodramas des 19. Jahrhunderts. Dessen Ursprünge kommen aus Frankreich aus der Zeit der französischen Romantik. Wichtige Vorläufer dieser Dramatik sind das bürgerliche Rührstück des 18. Jahrhunderts, die Pantomimen der Jahrmarkttheater sowie die Schauerromane.¹⁶¹ Daraus resultierte eine Dramatik „als gemischte Gattung, die sich als geeignet erwies, das Unterhaltungsbedürfnis des in den ersten Jahrzehnten nach 1800 aufkommenden großstädtischen Massenpublikums zu befriedigen.“¹⁶² Das Grundmotiv jeder melodramatischen Struktur ist stets der Kampf zwischen Gut und Böse, der schließlich ein glückliches Ende für den positiven Helden nimmt. Der Life Ball symbolisiert dies durch die Gegenüberstellung von König Schahriyar und Scheherazade, beide in unschuldiges Weiß gehüllt, mit dem düsteren Hologramm des teuflischen Dschinns, eines destruktiven Dämonen der Nacht, der sich selbst als den Geist der Krankheit und des Todes bezeichnet.¹⁶³ Seine Überwindung und die Wendung von „Hass zu Liebe“¹⁶⁴ spiegelt im Ergebnis das Motto des Life Balls wider. Es geht nicht darum, sich dem Schicksal auszuliefern, sondern stets weiterzukämpfen (im Kampf gegen AIDS). Symbolisiert wird dies durch Scheherazade, die sich den täglichen Morden des Königs Schahriyar nicht hingibt, sondern ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt und eine Veränderung bewirkt. Die melodramatische Narration generiert somit eine fiktive Bedeutungsebene, die den Zuschauer implizit und emotional anspricht aber dennoch das rationale Motto des Life Balls vermittelt.¹⁶⁵

Eine zweite Entwicklungslinie des englischen Melodramas ist die häufige Implementierung von Orientalismen in die Motivik.¹⁶⁶ In Analogie dazu lautet das Motto des Life Balls 2013 *1001 Nacht*. Keszler setzt damit in der visuellen Ästhetik auf einen dominant orientalischen Bildeffekt. Im Bühnenbild äußert sich das in den leuchtenden Farben und einer 25m hohen persischen Kuppel. Auf diese Weise ergibt sich über die gesamte Life Show hinweg eine Verwebung, Überlagerung und Korrelation zweier Extreme. Auf der einen Seite sehen wir das monarchische Ablaufritual des Wiener Opernballs, auf der anderen Seite das fiktionale und visuell Pittoreske des Orients.

Beispielhaft hierfür ist die einführende Fanfare. Zu sehen sind in dieser Sequenz elf Blasmusiker in klassischem Frack und mit auf Hochglanz polierten Instrumenten. Während die Fan-

¹⁶¹ Vgl., Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*. Dritter Band. Stuttgart. Metzler. 1999. S. 268.

¹⁶² Ebd., S. 268.

¹⁶³ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:46:42 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014.

¹⁶⁴ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:35:05 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014.

¹⁶⁵ „Gemeinsam können wir AIDS besiegen“; In ebd., TC: 00:34:55.

¹⁶⁶ Krug, Christian: *Das Eigene im Fremden. Orientalismen im englischen Melodrama*. Trier. Wissenschaftlicher Verlag. 2001. S. 48.

fare gespielt wird, ist die Bühne hell erleuchtet in einem harten weißen Licht. Diese formale Inszenierung wird jedoch kontrastiert durch das äußerst präzente, opulente, rotfarbene Bühnenbild mit der riesigen persischen Kuppel im Hintergrund. Auf diese Weise wirken die Musiker wie Fremdkörper auf der Bühne. Diese Distanzierung bewirkt so eine Brecht'sche Verfremdungstechnik, mit dem Effekt, dass das Ablaufelement der Fanfare nun viel deutlicher als Opernballritual hervorsteht. Statt jedoch mit dieser etablierten Verwebung fortzufahren, versinkt die nachfolgende Sequenz in die Tiefen des orientalischen Kolorits. Das Bühnenlicht wechselt plötzlich von einem grellen Weiß in ein tiefblaues Dunkel. Der Life Ball taucht ein in die Illusionsbühne von *1001 Nacht*. Im nächsten Moment sehen wir Scheherazade, die Violine spielend auf einem Halbmond sitzt, der sich langsam nach oben bewegt. Auch dies ist ein häufig gewähltes Intro in Melodramen, bei denen in Form eines Prologes die zu erzählende Geschichte vorgestellt wird. Während Scheherazade auf diese Weise im Vordergrund der Szenerie als Hauptfigur vorgestellt wird, übernimmt eine Stimme aus dem Off die Funktion des Erzählers. Simultan dazu sieht der Zuschauer verschiedene Protagonisten in pittoresk orientalischen Kostümen über die Bühne tanzen. In einer kurzen Sequenz tritt sogar die hinduistische Göttin Durga vor den Kuppelvorhang mit sechs Armen ausgebreitet, mit einer durchgehend blauen Hautfarbe verziert und mit pittoresk goldenen Gewändern geschmückt. Dies ist für den Zuschauer das Signifikat einer fernöstlichen Stilikone. Der Life Ball konstituiert so eine nahezu vollständige Illusion einer entfernten Welt.



Abbildung 1: Hinduistische Göttin Durga

Mit Abschluss dieser Ouvertüre wechselt die Szenerie von der Life Ball Bühne auf den Rathausplatz, dessen Ausdehnung bis hin zum Wiener Burgtheater reicht. Die Szenerie scheint

weiterhin in tiefblaues Licht gehüllt, wodurch die Illusion von *1001 Nacht* ihre Fortsetzung findet. Passend zu den Klängen von Carl Niensens „Alladin Suite“ sehen wir den Einmarsch der militärischen Vorhut von König Schahriyar, dessen Auftritt angekündigt wird. Wenn- gleich die Kostüme der Soldaten weitaus weniger orientalisches Kolorit versprühen, so wird doch deutlich, dass die fiktionale Rahmenhandlung noch immer eine dominierende Rolle spielt. Mit dem Wechsel der Musik springt die Inszenierung allerdings plötzlich zurück in das monarchische Opernball Ritual, denn Gery Keszler verbindet hier in äußerst eleganter Weise den Einmarsch des Königs mit dem Auftritt der traditionellen Opernball Debütanten. Während das beim Wiener Opernball ein Exempel von Eleganz, Grazie, Makellosigkeit und Tradition ist, treten die Life Ball Debütanten als geknechtete Untertanen des Königs auf, indem sie als Zuggespann für den königlichen Wagen dienen. Obwohl die traditionelle Szenerie inhaltlich vollkommen verfremdet und in einen fiktionalen Kontext verlagert worden ist, behält Keszler die traditionelle Einmarsch-Choreographie des Opernballs in Form der Fächerpolo- naise bei. Ebenso wie beim klassischen Vorbild steht dabei auch beim Life Ball der Leiter der Tanzschule an der Spitze des Eröffnungskomitees. Thomas Schäfer-Elmayer, der im Jahr 2013 diese Rolle übernahm, wirkt in seinem klassischen Frack beinahe wie ein Fremdkörper inmitten des fernöstlichen Sujets. Während die Debütanten beim Opernball in klassischem Frack und weißem Ballkleid aufzutreten haben, tragen die Life Ball Pendants goldene Pump- hosen und Turbane. Selbst Details im Kostümbild werden in einen neuen Zusammenhang gerückt. Während beim Wiener Life Ball die Debütantinnen mit Swarovski Kronen ge- schmückt sind, wurden beim Life Ball die Debütanten-Turbane mit 14.400 Swarovski Ele- menten bestückt.¹⁶⁷ All dies verdeutlicht die identische Wirkung, die bereits an anderer Stelle beschrieben worden ist. Das formale Zitat greift auf der Ebene der Aufführung das Ritual der Opernballtradition auf, transferiert jedoch dessen Hülle durch die Theatralisierung und Insze- nierung in einen neuen Kontext. Die performative Wirkung des Rituals erhält so eine neue verfremdete Färbung in der Bedeutungsebene. Das Ritual einer zeremoniellen Eröffnung wie beim Wiener Opernball wird in der neuen Form für die fiktive Handlung genutzt. Die formale Parallele zum Eröffnungskomitee der Opernballtradition lässt diese Sequenz jedoch hervortre- ten. Ihr wird besondere Aufmerksamkeit zu Teil mit der Folge einer intensiveren Bedeutungs- hinterfragung der Szenerie.

¹⁶⁷ AIDS LIFE: *Die Life Ball Eröffnung 2013 unter dem Motto "1001 Nacht"*.
<http://www.lifeball.org/?p=5542&lang=de>. Zugriff am 12.02.2014.



Abbildung 2: Wiener Opernball Debütanten



Abbildung 3: Life Ball Debütanten

Wo formal beim Wiener Opernball nun die Soli in Tanz und Gesang folgen, weicht auch die Life Ball Dramaturgie von der rituellen klassischen Ordnung nicht ab. Wie zuvor wird diese Abfolge jedoch nur formal zitiert, aber inhaltlich neu eingebunden. So kombiniert Keszler das Violinsolo von Lidia Baich mit einem Ballettsolo des Startänzers Desmond Richardson für eine erste Begegnung zwischen Scheherazade und König Schahriyar. Ebenso wie in der Ouvertüre ist die Bühne wieder in tiefes Blau eingefärbt vor dem Hintergrund der persischen Kuppel. Im Gegensatz zu der Eingangssequenz nach der Fanfare treten nun auch die Erzählerstimmen offen auf die Bühne.

Abschließend wird der melodramatische Plot mit der holografischen Einblendung des Dschinns abgerundet. Damit sind auf der melodramatischen Ebene alle Zeichenträger etabliert. Dies sind die Hauptgeschichte im Dienste des Life Ball Mottos, das theatrale Ritual des Opernballs als Strukturträger der Aufführung, der Konflikt zwischen Gut und Böse, sowie das orientalische Lokalkolorit in Anlehnung an die melodramatische Tradition. In diesem Sinnzusammenhang verwundert es nicht, dass wenig später im Life Ball Programm der erste Walzer des Abends mit den Worten „Sesam öffne dich“¹⁶⁸ begonnen wird. Statt eines traditionellen Linkswalzertanzes präsentiert Gery Keszler einen lasziven Tanz im Hofe des Königs zu der klassischen Musik von Johann Strauß. Die geordnete Paarstruktur eines Walzertanzes wird hier ersetzt durch ein Portfolio an Bauchtänzerinnen, akrobatischen Einlagen und Performances auf der Bühne. Allein die Debütantenpaare auf dem Rathausplatz tanzen den klassischen Walzer, wengleich die Kostümierung im orientalischen Design beibehalten wird. Dennoch vereint Keszler durch zwei unterschiedliche Schauplätze einen traditionellen Aufführungsprogrammepunkt mit einer losgelösten Inszenierung.

¹⁶⁸ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:58:26 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014.

Ein letztes Zitat der rituellen Aufführungspraxis der Opernballkultur ist der Tanz der Debütanten.¹⁶⁹ Analog zum klassischen Prinzip wird hier eine Choreographie einer Opernball-Tanzschule zur Aufführung gebracht, unterlegt mit der Musik von Johann Strauß. Abgesehen von der orientalischen Kostümierung stellt dieser Tanz auf der Inszenierungsebene die größte Annäherung an das monarchisch-tradierte Ritual dar. Abgeschlossen wird die Darbietung mit dem Aphorismus „Alles Leben“¹⁷⁰ in Anlehnung an das Opernball Ritual „Alles Walzer“.

Wie in diesem Abschnitt deutlich wird, hat damit auch die Musikebene beim Life Ball 2013 eine emblematische Funktion im Wechselspiel zwischen orientalischem Sujet und dem K.K. dominierten Opernballritual. Der Fanfarenauftakt komponiert von Béla Fischer ist ein direktes Zitat der monarchisch-orientierten Tradition. Zwar stammt die Komposition nicht von Richard Strauß, aber auf formal musikalischer Ebene sehen wir auch beim Life Ball ein Blasorchester in klassischem Gewand und kompositorisch tradiertem Kolorit. Fortgesetzt wird dieser Eindruck mit dem Einzug der königlichen Garde begleitet von der Alladin Suite von Carl Nielsen. Wie der Name bereits andeutet, bewegen wir uns noch immer im klassischen Repertoire. Jedoch werden hier musikalisch bereits die Brücken zum orientalischen Sujet gebaut. Gleiches passiert beim Einmarsch der Debütanten. Hier wird der „Marsch Pompös“ aus der Alladin Suite angestimmt, kombiniert mit dem Auftritt der Opernsänger Didem und Sidem Balik. Wie hier deutlich wird, knüpft der Life Ball damit an die Dramaturgie des Wiener Opernballs an, bei dem nach dem Einzug der Debütanten ebenso Soloauftritte von Opernsängern bzw. Ballettstars folgen. Beim Charity Event vollzieht sich dies jedoch im Gewand von *1001 Nacht*, wenngleich die formale Hülle gewahrt zu sein scheint. Der Rückbezug zum klassisch-musikalischen Zitat erfolgt schließlich beim Eröffnungswalzer sowie beim Tanz der Debütanten. Auf musikalischer Ebene wählt Gery Keszler in beiden Sequenzen die Musik von Richard Strauß und verortet damit beide Tanzeinlagen in das rituelle Format der Opernballtradition.

Im Ergebnis hüllt sich der Life Ball in den Mantel der ritualisierten gesellschaftlichen Tradition der Wiener Ballkultur. Signifikante und visuell prägnante Zitate aus diesem Ritual geben den Zuschauern und Teilnehmern eine bekannte Verbindlichkeit, eine institutionalisierte Vertrautheit, die Aufmerksamkeit erregt und Interesse erzeugt. All dies ist eine intendierte performative Wirkung Keszlers, dessen Ziel es immer war, eine Veranstaltung zu organisieren,

¹⁶⁹ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 01:25:40 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 12.02.2014.

¹⁷⁰ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 01:27:30 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 12.02.2014.

die „alle Gesellschaftsschichten anspricht.“¹⁷¹ All diese Kontaktpunkte avancieren jedoch in der Sekunde Ihrer Erschaffung zu leeren Hülsen, da sie durch die Überlagerung des orientalischen Sujets destruiert und im Brecht'schen Sinne verfremdet werden. Das Bekannte wird per definitionem in einen neuen Sinnzusammenhang übertragen und damit von dem Ursprungsritual entzweit. Dies gibt Keszler die künstlerische Möglichkeit einen neuen Sinnzusammenhang zu konstituieren, der sich fernab des monarchischen, tradierten Images des k. u. k. geprägten Wiener Opernballs bewegt. Gery Keszler nutzt diese Möglichkeit im Sinne seines eigenen Ball Mottos: anders, unkonventionell sein und damit ein Spiel der Gegensätze konstruieren, die „vereint werden.“¹⁷² Keszlers Life Ball rückt mit der Inszenierung des Orientalischen im Ergebnis auf eine Nicht-Rationale Ebene. Durch die simplifizierte Wirkung des Melodramas erreicht er Zuschauer und Publikum auf einer emotionalen Stufe, in der man für Gute mitfiebert und gegen Böse wettet. Die implizierte Message des *1001 Nacht* Leitmotivs, das eigene Schicksal in die Hand zu nehmen, ist zugleich die Kernaussage des Charity-Abends. Der fiktive Kampf zwischen Gut und Böse auf der Bühne löst nicht nur eine kathartische Wirkung aus, sondern auch den Zustand einer gemeinsamen Liminalität in Bezug auf eine proaktive Einstellung gegenüber handlungsgerichtetem Denken innerhalb einer zusammenstehenden Gemeinschaft. All diese Komponenten schaffen den besten Nährboden für die nun im nachfolgenden Abschnitt verhandelte zweite Wirkungsebene des Life Balls, die parallel zu der normativ-melodramatischen Sphäre ihre Wirkungsvielfalt entwickelt.

2.2 Die rituellen Techniken einer Charity Maschinerie

Während im vorangestellten Kapitel die dichotomische Erzeugung und Brechung des traditionell monarchischen Opernballrituals beleuchtet worden ist, wird in diesem Kapitel eine vollkommen neue rituelle Ordnung aufgezeigt, die in wechselseitiger Abfolge simultan ihr Wirkungsfeld entfaltet. Das theatrale Ritual des Charity Events nimmt beim Life Ball 2013 eine sekundäre Parallelebene ein. Sie wirkt dabei vollkommen unabhängig vom Opernballritual, wenngleich zweifelsohne komplementäre Korrelationen auf der performativen Bedeutungsebene bestehen. Die Zwischenbilanz der bisherigen rituellen Auslese war ja eine Aufmerksamkeitsgewinnung durch die Wiener Opernballtradition unter Einbindung einer sensuellen Einfühlung des Zuschauers durch eine verfremdete, fiktionalisierte und thematisch indirekt verknüpfte Rahmeninszenierung im orientalischen Sujet. Hinzu kommt nun durch das theatrale Ritual des Charity Events neben der Etablierung von Aufmerksamkeit und Empfindung vor

¹⁷¹ Keszler, Gery: „Aber nicht jeder versteht, worum es beim Life Ball geht, das habe sogar ich einsehen müssen.“ In: Life-Ball Magazine 2012. S. 36.

¹⁷² Vgl., ebd. S. 37.

allem die Erzeugung von rationaler Sensitivität. Schließlich geht es nicht nur um die Bildung einer *Communitas* der Mitempfindung und Sympathie mit AIDS Erkrankten, sondern auch um die Aktivierung der breiten Masse zum Spenden im Kampf gegen die Immunschwächekrankheit. Hierfür bedarf es allerdings auch der Information, der Aufklärung, der Darstellung von Hintergründen und der Darlegung von Spendenzielen. Aufmerksamkeit, sensuelle Mitempfindung und rationale Aufklärung sind damit die performativen Ziele des theatralen Charity Rituals, das im folgenden hinsichtlich der Aufführungs- und Inszenierungsmittel analysiert werden soll.

Im Grundsatz folgen Charity Events einem identischen Muster. Im Kern geht es darum, dem Zuschauer die Botschaft der Spendenmission zu vermitteln. Für wen wird hier gesammelt und was sind die Umstände, die es zu mildern oder zu beseitigen gilt? In der Regel setzen Charity Veranstaltungen auf persönliche Geschichten, um Einzelschicksale als Beispiele eines Gesamtproblems vorzustellen. Diese persönlichen Beiträge nehmen den Themen den abstrakten Bezug und kehren die Problemlösung in eine menschliche, sensitive Richtung. Dies wird unterlegt mit zahlreichen Fakten, Lösungsansätzen und Aufklärungsarbeit. Nicht selten wird dieser Bestandteil von Charity-Paten, Charity-Botschaftern, kooperierenden Organisationen oder Prominenten vorgetragen. Um eine direkte Spendenbereitschaft beim Publikum zu entwickeln, werden derartige Events immer Live veranstaltet, entweder mit anwesendem Publikum und/oder via Live-Übertragung in die Medien. Selbstverständlich bedarf es hierfür eines festgelegten dramaturgischen Aufbaus. Zum einen wird darauf geachtet, dass zwischen den Spendenaufrufen und informativen Sequenzen immer wieder auch unterhaltende Passagen integriert werden. Zum anderen bedarf es eines Höhepunktes, auf den die Veranstaltung zusteuert. Dies kann die Verleihung eines Preises sein, oder die Bekanntgabe der Spendensumme, die während des Live-Events gesammelt wurde.

Das Charity Ritual des Life Balls 2013 unterliegt in der Aufführungsebene einer offenen fünfaktigen Dramaturgie. Kennzeichnend für die offene Dramaturgie ist, dass die Sequenzen weitgehend unabhängig voneinander wirken. Statt einer kausalen Verkettung erfolgt die Verknüpfung der Geschehnisse nach dem Konstruktionsprinzip der Reihung. Die thematische Intensität erfolgt somit nicht sukzessiv, sondern durch punktuelle thematische und ästhetische Verdichtungen.¹⁷³ Die übrige Akteinteilung erfolgt dabei gemäß folgendem Muster.

¹⁷³ Vgl., Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. Hanser. München. 1960.

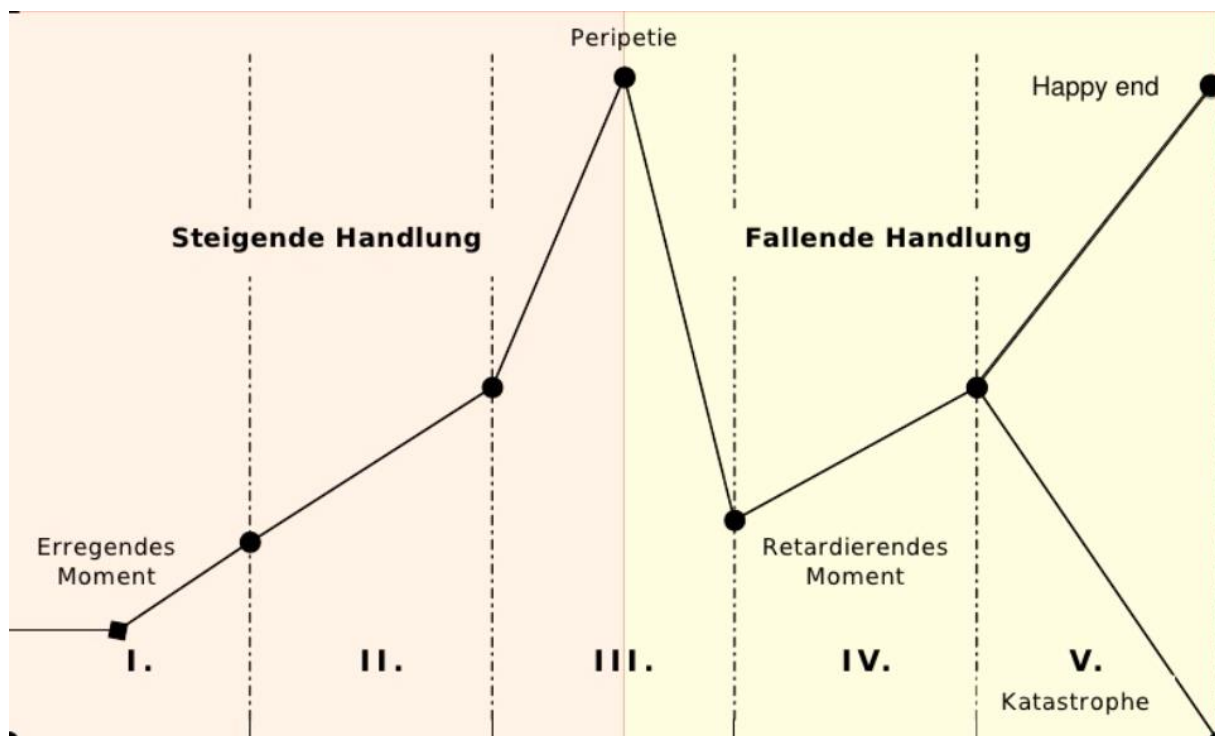


Abbildung 4: 5-Akt Muster

Der erste Akt setzt beim Wiener Life Ball 2013 in der 49. Minute ein.¹⁷⁴ Direkt nachdem das melodramatische Grundthema etabliert und die fiktiven Figuren eingeführt worden sind. In prägnanter Weise wechseln die Erzählerstimmen aus *1001 Nacht* unvermittelt ihre Rollen und nehmen fortan ihre neue Position als Moderatoren des Abends im Charity Event ein. Im Zuge des ersten Aktes begrüßen sie das Publikum, stellen die Schauspieler und Akteure vor und verlesen die Botschaft des Abends, mit Einsatz von Fantasie Menschenleben zu retten und die Kraft zu entfalten, um Vorurteile abzubauen und Menschen einander näher zu bringen.¹⁷⁵ Dabei erklären sie auf rational-informativer Ebene den Zusammenhang zwischen dem fiktiven Motto von *1001 Nacht* und dem Life Ball Charity Event. Auf diese Weise wird die soeben erst erzeugte sensuelle Empfindsamkeit aus dem fiktiven Prolog in einen rationalen Sinnzusammenhang übergeführt und damit das erregende Moment des 1. Aktes etabliert. Den Abschluss des ersten Aktes bildet die nachfolgende Rede des Wiener Bürgermeisters.

Im Zuge der aufsteigenden Handlung wird der zweite Akt durch einen Life Ball Song eingeleitet. Dies ist der erste Show-Act des Charity Rituals repräsentiert durch den US American-Idol Star Adam Lambert. Abgeschlossen wird der Abschnitt durch eine Videoansprache des UN-Generalsekretärs Ban Ki-moon, sowie durch ein Portrait des an AIDS erkrankten und im Jahr 1993 verstorbenen Ballettstars Rudolf Nurejew. Diese Darstellung eines Einzelschicksals

¹⁷⁴ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:48:31 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 12.02.2014.

¹⁷⁵ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:49:50 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 12.02.2014.

ist zugleich das Präludium für den Höhepunkt des Life Balls im dritten Akt, die Verleihung des Crystal of Hope Awards 2013.

Das retardierende Moment des vierten Aktes wird eingeläutet durch den Auftritt der UN-AIDS Botschafterin Aishwarya Rai Bachchan, die Ihre Vision einer AIDS-freien Welt und eines menschenwürdigen Lebens der Infizierten an das Publikum richtet. Im Anschluss daran folgt der zweite Live-Act mit einem Auftritt der Rapperin Azelia Banks.

Der Auftakt zum großen Finale im fünften Akt beginnt mit einem zweiten persönlichen Portrait. Der eingespielte Film illustriert nun das Schicksal des Turmspringers und Olympiasiegers Greg Louganis, der nach der filmischen Einspielung auch selbst vor das Publikum tritt und sich so als Hoffnungssikone aller AIDS-Infizierten präsentiert. Danach folgt der Auftritt des Begründers des Life Balls, Gery Keszler. Er selbst verkörpert naturgemäß die Life Ball Botschaft, fungiert aber auch als Stichwortgeber für eine rapide aufsteigende Handlung im finalen Akt des Life Balls 2013. Als erstes präsentiert er die Life Ball-Botschafterin Fergie, die die Partnerorganisation AmfAR vertritt. Ihre Ansprache leitet über zu den Stargästen der Nacht, Sir Elton John und US-Präsident Bill Clinton, die beide eine persönlich visionäre Rede halten und damit den Dramaturgiebogen zum finalen Höhepunkt treiben. Den kulinarischen Abschluss der mehr als zweistündigen Benefizveranstaltung bildet schließlich die traditionelle Fashion Show, die mehr als zwanzig Minuten andauert und eine Überleitung zu der After-Show Party im Wiener Rathaus darstellt. Hier beginnt nun die aktive Rolle des Zuschauers unter dem Primat des Life Ball Mottos: „Fighting AIDS and Celebrating Life“

Eine Besonderheit der skizzierten Ablaufzeremonie ist der Höhepunkt im dritten Akt, die Verleihung des Crystal of Hope Awards, die ein eigenes abgegrenztes Ritual im Ritual darstellt. Das Festlich-Zeremonielle einer Preisverleihung folgt in der Regel einer festgelegten rituellen Struktur, beginnend mit der Ankündigung der Preisverleihung, der Vorstellung des Awards, der Präsentation eines Laudatoren sowie der festlichen Prämierung der Preisträger gefolgt von deren Dankesreden. Von großer Besonderheit ist die inszenatorische Verflechtung des Crystal of Hope Awards mit dem Leitmotiv des Life Ball Abends *1001 Nacht*.

So beschränkt sich das Moderatorenpaar zu Beginn des Rituals nicht auf eine bloße mündliche Vorankündigung der bevorstehenden Preisverleihung, sondern lässt eine ikonisierte Skulptur des Preises im Geleit eines orientalischen Prozessionszuges in die Szenerie einziehen. Angeführt von zweiunddreißig orientalischen Bauchtänzerinnen schreitet die Gruppe-

nung vom Burgtheater aus in Richtung Wiener Rathaus. Was im zeremoniellen Ritual wie eine künstlerische Übertreibung und damit lächerlich wirken würde, erzeugt durch die etablierte Stilistik aus *1001 Nacht* eine künstlerische Glaubwürdigkeit. Der Effekt dieser künstlerischen Überhöhung ist ein retardierendes Moment. Gery Keszler und sein Team schaffen so die notwendige Aufmerksamkeit für das Nachfolgende und gleichzeitig die inszenatorische Vermittlung von Bedeutsamkeit, die für diesen Award gelten soll. Der Prozessionszug hat darüber hinaus die Funktion der visuellen Etablierung des Preises und der zusammenhängenden Komponenten. So sieht man unmittelbar im Anschluss an die performative Darbietung der Bauchtänzerinnen ein prunkvoll geschmücktes Sultan-Paar mit einer Schale voller Früchte. Darin befinden sich Ehrenpreisketten, die später für die Preisträger vorgesehen sind.



Abbildung 5 – Einzug der Tänzerinnen



Abbildung 6 – Sultan Paar

Unmittelbar dahinter sieht man eine königlich geschmückte Bahre, die von acht Männern getragen wird und den geheimen Star-Gast des Life Balls verhüllt. Keszler verbindet so die Etablierung des Awards mit dem Einzug seines Star-Gastes, den er in einer meisterlichen Inszenierung, jedoch nicht unmittelbar preisgibt, sondern so den Spannungsbogen weiter aufrecht erhält. Dieses inszenatorische Mittel ist ein signifikantes Element des zeremoniellen Rituals einer Preisverleihung. Sie intendiert den Spannungsaufbau durch zeitliche Verzögerung. Keszler nutzt das Leitmotiv aus *1001 Nacht* hierbei erneut als künstlerisches Vehikel. Am Ende des Prozessionszuges wird schließlich der Crystal of Hope Award als überdimensionale Skulptur standesgemäß von vier orientalischen Kriegern hineingetragen.



Abbildung 7 – Königliche Bahre

Abbildung 8 – Crystal Of Hope Award

Sowohl die Ikonisierung des Awards als Skulptur selbst, als auch die Präsentation des gesamten Zeremonienzuges ist ein Ritus des förmlich-feierlichen Aktes. Damit bewirkt Keszler eine performative Herausstellung des Preises, dramaturgisch gezielt platziert als Zwischenhöhepunkt im dritten Akt. Die Klimax dieser Sequenz ist mit Sicherheit die Enthüllung des Star-gastes des Abends. Wie bereits angedeutet entschied sich Keszler, statt eines bloßen Bühnen-auftritts, den Einzug des Laudators inszenatorisch zu ritualisieren. Unmittelbar nach der Voll-endung des Prozessionszuges und einer Zwischenepisode mit dem Dschinn erscheint König Schahriyar wieder auf der Bühne und rennt in Richtung der königlichen Bahre. Erst als er sich ihr nähert, wird der Schleier gehoben und es offenbart sich die zweifache Oscarpreisträgerin Hilary Swank. Im Geleit des Königs wird sie so auf die Bühne gebracht. Im Anschluss daran folgt eine Dramaturgie, die den weiteren rituellen Ablauf der Verleihungszeremonie eins zu eins kopiert, wenngleich auf zusätzliche Interferenzen mit dem fiktiven *1001 Nacht* Leitmotiv verzichtet wird. So hält Hilary Swank zunächst eine Laudatio auf die zu ehrenden Preisträger, in dessen Rahmen ein kleiner Präsentationsfilm gezeigt wird. Danach werden die bereits im Vorfeld feststehenden Preisträger auf die Bühne gerufen. Jeder einzelne der drei Personen wird im Vorfeld der Dankesrede mit dem Crystal of Hope Award als Kette geehrt.

Das Signifikante dieser Episode ist die enorme Bedeutung dieser Sequenz auf vielerlei Ebenen. Zum ersten ist diese Awardverleihung in der zeitlichen Ausdehnung von zwanzig Minuten neben der Fashion Show der größte Programmpunkt im dramaturgischen Ablauf. Zum zweiten ist der Crystal of Hope Award neben der Eröffnungssequenz die einzige Episode die den gesamten Bühnenraum bespielt. So gesehen erstreckt sich die Spielfläche vom Rathaus aus bis hin zum Wiener Burgtheater. Am deutlichsten wird aber hier die performative Wirkung des Awards nach der Definition von Genneps. Durch die Ehrung entsteht ein irreversibler Übergangsritus, der unbekannte non-profit Organisationen in eine breite Öffentlichkeit überführt. Durch die breite Publikumswirkung entsteht damit eine unumkehrliche Medienprä-

senz der Preisträger mit nun einem höheren Bekanntheitsgrad und seinen positiven Folgen. Unterstützt wird diese performative Wirkung auf der Aufführungsebene der interdisziplinären Korrelationen. Während der Eingangszeremonie zum Award wurde in der TV Übertragung zusätzlich die Spendenhotline des Life Balls eingeblendet. Durch diese intendierte Handlungsauslösung in Kombination mit der Preisverleihung, der Präsentation der Preisträger und ihren Dankesreden ergibt sich so eine positive Korrelation. Der rituelle Rahmen einer Verleihzeremonie in Verbindung mit der inszenatorischen Überhöhung aus *1001 Nacht* und der Spendenaufrufe auf der Aufführungsebene ergibt einen performativen Übergangsritus zu einer höheren Bekanntheitsstufe der Preisträger. Diese rituell performative Kette zeigt somit, dass hier kein bloßes Theaterritual vorliegt, sondern eine Performativität des Faktischen. Während insbesondere die rituelle Ordnung des Opernballs eine primär ästhetisch-traditionelle ist, wird nun deutlich, dass es bei Gery Keszlers Event um reale Handlungsauslösungen geht. Das Ziel des Abends begrenzt sich somit nicht auf ästhetisch-kulinarische Hemisphären. Diese sind nur ein schablonenhaftes Vehikel für ein weitaus gewichtigeres Ziel: Die Maximierung von Spenden innerhalb des Life Ball Abends. Dies ist die primäre Handlungsdimension, die mit dem Ritual der Preisverleihung ihren ersten Höhepunkt findet und zugleich das Finale einläutet.

Die Hinführung des Zuschauers zur Spendenbereitschaft und –ausübung unterliegt beim Life Ball damit keinem zufälligen Prinzip, sondern einer rituellen Ordnung, die unter dem Begriff Infotainment am Besten zusammengefasst werden kann. Dieser Terminus fand seine erste dokumentierte Anwendung in einer Wochenkolumne der New York Times¹⁷⁶ und proklamierte damit den Beginn einer einsetzenden Entwicklung, in der Kultur vermehrt als Event und als Spektakel inszeniert und rezipiert wird. Im Kontext der zugrunde liegenden Arbeit lässt sich dieser inzwischen weit definierte Begriff wie folgt umschreiben: „Infotainment ist [...] die unterhaltsame oder zumindest Interesse weckende Inszenierung von Information. Die dramaturgischen Mittel sind die gleichen wie im modernen Theater, von der Überzeichnung bis zur Verfremdung, von der Schaffung von Dissonanzen bis zur Stilisierung.“¹⁷⁷ Beim Wiener Life Ball geht es vor allem um einen alternierenden Mix aus Aufklärung, Information und Unterhaltung. All dies steht in einer wechselseitigen Ordnung, sowie unter dem Primat der unterhaltenden Aufbereitung von Informationen, so dass sich die Aufmerksamkeitsspanne des Zuschauers nicht über einen gesamten Zeitraum einer Show erstrecken muss, sondern in steten Abwechslungsphasen Entspannungsmöglichkeiten anbietet. Information und Unterhaltung sind in diesem Sinnzusammenhang damit nicht als Dichotomien zu verstehen, sondern als

¹⁷⁶ Safire, William: *See you later, alligator*. In: New York Times. 13.09.1981. Sec. 6, S. 16.

¹⁷⁷ Jäggi, Dieter. Klartext extra. 1993 In: Wittwen, Andreas: *Infotainment*. Peter Lang, Bern. 1995. S. 15.

korrespondierende und positiv korrelierende Segmente zur Stiftung einer kollektiven Sinnerfahrung.

Beispielhaft hierfür ist beim Life Ball 2013 bereits die Grundkonzeption des Events mit seiner visuell attraktiven, melodramatischen und damit im Brecht'schen Sinne primär kulinarischen Rahmenhandlung. Aber auch innerhalb der hier untersuchten zweiten Bedeutungsebene des Charity-Rituals gibt es viele Wechselphasen. Die Sequenzen der ausschließlich informativen Aufklärung sind beispielsweise der Auftakt des Benefiz Moduls im Rahmen der Begrüßung durch die Moderatoren oder die Videobotschaft Ban Ki-Moons bzw. der Auftritt des Bollywood Stars und der UN-AIDS Botschafterin Aishwarya Rai Bachchan. In all diesen Episoden werden vorrangig Fakten vermittelt, Ziele propagiert und kognitive Lösungswege beschrieben. Das diametrale Kontrastprogramm hierzu sind die Live-Performance Acts durch Adam Lambert und Azelia Banks. Beide Auftritte haben einen ausschließlich unterhaltenden Charakter, wirken auf sensueller Ebene und fördern so Liminalität einer vereinigenden Communitas. Auch die im Epilog verankerte Fashion Show muss in diesem Zusammenhang genannt werden. Diese alternierende Wechselseitigkeit erzeugt im Ergebnis einen „vergnüglichen Informationskonsum“ [...], welcher durch Momente wie Spannung und Entspannung, durch Erheiterung und Evasion erzeugt wird.“¹⁷⁸ Das Resultat ist eine Reproduktion des Informativen in Kombination einer Akzentuierung des verfremdet Neuen durch sinnlich-visuelle Reize. Auf diese Weise erzeugt Keszler erneut eine Aufmerksamkeitspolarisierung, indem er alltägliche, unspektakuläre und sogar negative Fakten in ein ästhetisches, exotisches und spielerisches Gewand hüllt mit der Funktion der „psychologischen Entlastung und Beruhigung sowie der gefühlsmäßigen Partizipation“¹⁷⁹ des Rezipienten. Gemäß dem Medienwissenschaftler Josef Klein entfaltet das Infotainment folglich vier Wirkungsfelder. Es erzeugt *Abwechslung* durch die Vielfältigkeit und Vielheit von Personen und Eindrücken in Kombination einer *Unbeschwertheit*, die von ernsten oder monotonen Themen ablenkt. Dies führt zu einer interesselensweckenden *Stimulanz* und *Eingängigkeit*, die das Verständnis fördert.¹⁸⁰

Eine zweite Ausprägung des Infotainments ist die Ausdrucksform der Personalisierung. Im Zentrum dessen stehen nicht Tatbestände und Sachverhalte, sondern vielmehr die Akteure, die sie repräsentieren. Beispielhaft hierfür sind in erster Linie die Portraits des verstorbenen Ballettstars Rudolf Nurejew sowie des anwesenden Turmspring Olympia Siegers Greg Louganis.

¹⁷⁸ Held, Gudrun: *Personalisierung als multimodale Strategie des Infotainment*. In: Klemm/Jakobs: *Das Vergnügen in und an den Medien*. Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M. 2007. S110.

¹⁷⁹ Ebd., S. 110.

¹⁸⁰ Ebd., S. 111.

Selbstverständlich beinhalten beide filmischen Portraits eine Faktenlage. Aber insbesondere die Musik und die filmische Betrachtungsweise lassen deutlich werden, dass hier die Emotionen des Zuschauers geweckt werden sollen. Es geht bei den Portraits nicht darum, Fallbeispiele zu demonstrieren, sondern die Abstraktion einer Immunschwächekrankheit auf eine persönliche Ebene zu bringen. Die intendierte performative Wirkung dessen ist die Einfühlung und Mitgefühl des Zuschauers und damit die Bildung einer handlungsauslösenden *Communitas*. Durch die persönliche Sichtweise fällt es dem Zuschauer leichter, sich selbst in die Lage eines AIDS-Infizierten zu versetzen und macht so eine Spendenbereitschaft wahrscheinlicher. Gleiches gilt für die Auftritte der Life Ball Botschafter Gery Keszler, Elton John und Bill Clinton. Obwohl all ihre Reden faktischer Natur sind, haben sie stets einen persönlichen Bezug. Das Publikum hört hier die Visionen und Ansichten von anerkannten und populären Persönlichkeiten, die als Vorbilder dienen und positive Konnotationen auslösen. Aus diesem Grund wirken vor allem Bill Clinton's und Elton John's Reden vorrangig auf der Gefühlsebene, da nicht nur wichtig ist, was die Prominenten sagen, sondern wie und mit welchem Charisma. Aus wissenschaftlicher Sicht ergeben sich aus der Personalisierungsfunktion des Infotainment vier Wirkungsdimensionen.¹⁸¹ Zum ersten erfüllen die prominenten Vertreter eine *Repräsentations- und Stellvertreter Funktion*. Das Image von Bill Clinton und Elton John wird automatisch mit Charity und Toleranz in Verbindung gebracht, so dass allein deren Präsenz auf der Bühne ohne Worte diese Botschaft ausstrahlt. Dies steht in direkter Verbindung mit einer starken *Identifikationsfunktion* mit beiden Persönlichkeiten, die menschlich wirken und damit ein hohes Vertrauenspotential schaffen. Dies hat wiederum ein *Integrationsgefühl* zur Folge, indem die Prominenten ein Gemeinsamkeitsgefühl beschwören und so eine gefühlsmäßige Anteilnahme des Zuschauers fördern. All dies mündet schließlich in einer Aktivierung der rezipierenden Gemeinschaft. Bill Clinton's und Elton John's Rolle ist die Dynamisierung der breiten Masse durch die Dominanz einer emotionalen und gefühlsintensiven Dramatisierung mit dem Ziel, Aufmerksamkeit für die AIDS Hilfe herzustellen.

Signifikant in der ritualisierten Dramaturgie des Infotainments ist aber auch die Gewichtung der diametralen und konstitutiven Komponenten. Festzustellen ist, dass zu Beginn des Life Balls die informativen Sequenzen überwiegen und das stärkere Gewicht der Emotionalisierung am Ende der Veranstaltung steht. Nur so kann sich ein Zustand der kollektiven Liminalität konstituieren und eine performative Handlung in Form einer Spendenleistung bewirken. Wie van Gennep bereits beschrieben hat, besteht ja die Funktion des Rituals darin, dramati-

¹⁸¹ Ebd., S. 112-113.

schen Vollzug zu intendieren mit Hilfe des „Gefühls erhöhter, gesteigerter und vereinter Kommunikation“¹⁸². Die Ziele einer solchen Steigerung der Kommunikation liegen in einem „veränderten Bewusstseinszustand, als eine euphorische Gemeinschaft mit anderen Menschen oder als Unterordnung unter eine kollektive Idee.“¹⁸³

Im Ergebnis offenbart auch die rituelle Bedeutungsebene des Charity Events ein weiteres Mal das durchgehende künstlerische Prinzip des Life Balls 2013. Die Konstitution theatraler Rituale stehen stets im Dienst der Aufmerksamkeitsgewinnung und Bedeutsamkeit und werden auf der Inszenierungsebene mithilfe des Vehikels von *1001 Nacht* umgesetzt. Auf diese Weise entgeht Keszler einer eintönigen Dramaturgie konventioneller Bühnenveranstaltungen, die ein wechselseitiges Spiel von immer wiederkehrenden und monotonen Auf- und Abtritten sind. Mit der Implementierung des 1001 Nacht Motivs schafft sich Keszler fantasievoll künstlerische Freiheiten. Er kann mit der orientalischen künstlerischen Überhöhung Zustände behaupten, Übergänge schaffen oder Abläufe verkürzen, ohne lächerlich oder überdramatisiert zu wirken. Zeitgleich bietet er dem Publikum visuell unbekanntem Schauwert und eine größere dramaturgische Vielfalt. Dies ist der Grund, warum letztlich alle Bedeutungsebenen mit dem melodramatischen orientalischen Sujet in Berührung kommen. Auch das rituelle Spiel des Infotainments profitiert hiervon, wenn auch festzuhalten ist, dass Keszler die *1001 Nacht* Motivik im Charity Ritual nur gezielt und sparsam einsetzt. Er greift auf dieses Instrument nur in den Momenten zurück, die dramaturgisch-formell wenig Schauwert und damit Attraktion zu bieten haben. Dazu gehört insbesondere der Crystal of Hope Award. Jeder Zuschauer weiß aus eigener Erfahrung zu benennen, wie langweilig ähnliche Veranstaltungen wirken können. Selbst die Oscar Verleihungen können sich diesem Urteil kaum entziehen. Auf der anderen Seite verzichtet Keszler an anderen Stellen bewusst auf die Stilisierung aus dem Orient, insbesondere wenn es um den Auftritt des Oberbürgermeisters von Wien geht, die Ansprache von Ban Ki-Moon eingeblendet wird oder Elton John bzw. Bill Clinton ihre Reden halten. Eine Maskerade dieser Personen wäre wenig glaubwürdig und würde unseriös wirken. Dies gilt gleichermaßen für die gesamte Gewichtung des Infotainment Rituals, dessen kognitive und emotionale Komponenten gezielt zur Wirkung kommen im Sinne der Maximierung der sensuellen Liminalität und der performativen Aktivierung jedes einzelnen Zuschauers.

¹⁸² Tambiah, Stanley: *Eine performative Theorie des Rituals*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.). *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 248.

¹⁸³ Ebd.

2.3 Die rituelle Symbolik des Life Ball Schauplatzes

Der Wiener Life Ball findet nicht, wie ähnliche Veranstaltungen, in Theaterhäusern, Opern oder Eventhallen statt. Seit dem Bestehen des Benefiz Events im Jahr 1993 ist der Austragungsort traditionell das Wiener Rathaus. Damit ist es „das erste politische Gebäude der Welt, in dem eine AIDS Charity Gala veranstaltet wird.“¹⁸⁴ Gery Keszler und sein Team arbeiteten über die Jahre so erfolgreich, dass seit der Milleniumwende zudem auch der Rathausplatz bis hin zum Wiener Burgtheater als öffentlicher Bühnenraum vereinnahmt wurde. Dies macht den Schauplatz des Wiener Life Balls in vielerlei Hinsicht zu einem „einzigartigen“¹⁸⁵ Ort. Diese Besonderheit bezieht sich jedoch nicht allein auf das Wiener Rathaus und dessen Gastgeberrolle für ein Charity Event, sondern impliziert die Existenz eines kollektiven rituellen Vorstellungsbildes des Wiener Rathausplatzes. Was dies im Allgemeinen bedeutet, hat der Architekt Kevin A. Lynch in seinem Buch „Das Bild der Stadt“¹⁸⁶ analysiert.

Lynchs Argumentationslinie beginnt damit, dass sich jeder Mensch zu Orientierungszwecken eine Vorstellung von der Umgebung macht, d.h. ein geistiges Bild von der äußeren Erscheinung des Ortes. „Dieses Bild ist ein Produkt aus unmittelbarer Erfahrung und der Erinnerung an vergangene Erfahrung. Es wird benutzt, um Wahrgenommenes zu deuten und der Handlung eine Richtung zu geben.“¹⁸⁷ Je klarer die unmittelbare Wahrnehmung ist, desto einfacher ist es für das Individuum, sich in der Zukunft in der Umgebung zurechtzufinden. Die Wahrnehmung zur Vervollständigung eines Bildes muss sich jedoch nicht nur auf ortungsrelevante Informationen beschränken. Sie kann auch kulturelle Codierungen, gesellschaftliche und soziale Zustände oder historische Atmosphären mit aufnehmen. Verfährt sich beispielsweise ein Autofahrer in einer fremden Umgebung, so nimmt er primär die Straßenverläufe und Richtungen wahr. Implizit nimmt er aber auch Informationen auf, ob dies ein reiches oder armes Viertel ist, ob sauber oder verschmutzt oder wie der bauliche Zustand der Gebäude ist. Diese Gestaltung eines Bildes enthält gemäß Lynch drei Komponenten: Identität, Struktur und Bedeutung.¹⁸⁸ Identität beschreibt die Identifizierung mehrerer Objekte als Sinneinheit, d.h. die imaginäre Leistung, eine Gruppe von Objekten einer Ganzheit, beispielsweise einer Stadt zuzuordnen. In der strukturellen Dimension geht es primär um Entfernungsrelationen von Ob-

¹⁸⁴ Keszler, Gery: „Aber nicht jeder versteht, worum es beim Life Ball geht, das habe sogar ich einsehen müssen.“ In: Life-Ball Magazine 2012. S. 37.

¹⁸⁵ Vgl., AIDS LIFE: *Life-Ball 2013*. TC: 00:50:40 In: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 12.02.2014.

¹⁸⁶ Vgl. Lynch, Kevin A.: *Das Bild der Stadt*. Bertelsmann Fachverlag, Gütersloh, Berlin, München. 1968.

¹⁸⁷ Vgl., ebd. S. 13.

¹⁸⁸ Vgl., ebd. S. 18.

jekt zu Objekt bzw. Subjekt zu Objekt. Die Komponente Bedeutung charakterisiert der Autor schließlich mit dem transzendentalen, emotionalen Sinn für den Beobachter.¹⁸⁹

Das so entwickelte Bild begrenzt und betont nun das Gesehene und wird selbst in einem ständigen, wechselweise wirkenden Prozess hinsichtlich der Vorstellungs-Aufnahmefähigkeit auf die Probe gestellt. So kann das Bild einer gegebenen Wirklichkeit für verschiedene Wahrnehmer je ein ganz verschiedenes sein.¹⁹⁰

Die Entwicklung eines Vorstellungsbildes ist also ein höchst persönlicher Prozess und kann bei gleichartigen Beobachtungen individuell zu unterschiedlichen Wahrnehmungen führen. Viel interessanter für Lynch ist jedoch die Erkenntnis, dass bei aller Differenzierung der Rezipienten, in homogen zusammengesetzten Gruppen hinsichtlich Alter, Geschlecht, Erziehung, Beschäftigung, Temperament oder Ortskenntnis die Wahrscheinlichkeit sehr hoch ist, ein homogenes Ergebnis zu erzielen. „Jedes Einzelwesen erschafft sein eigenes Bild und trägt es in sich, aber zwischen den Gliedern der gleichen Gruppe scheint eine wesentliche Übereinstimmung zu herrschen.“¹⁹¹ Auf diese Weise unterstellt Lynch die Existenz einer gleichförmigen Liminalität in Bezug auf Stadtbilder und seine Elemente.

Im Rahmen seiner empirischen Untersuchung hat Lynch einen Elementekatalog ermittelt, der von Probanden präferiert wurde, wenn sie sich in einer städtischen Umgebung zurechtzufinden hatten. Diese Elemente können in fünf Gruppen gegliedert werden: Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte, sowie Merk- und Wahrzeichen.¹⁹² Bei *Wegen* handelt es sich üblicherweise um Straßen, Gehwege, Verbindungslinien für Verkehrsmittel. Sie sind in der Regel die mobilen Trassen der Menschen und Ausgangspunkt ihrer Beobachtungen. *Grenzlinien* hingegen werden selten zur Fortbewegung verwendet, sind jedoch gedankliche oder sichtbare Trennlinien zwischen Vierteln, Gebieten etc. *Bereiche* sind im städtischen Bereich nahezu mit dem Terminus „Viertel“ gleichzusetzen. Es sind Gebiete, die einen vereinenden Charakter haben und somit in Abgrenzung zu anderen Bereichen gesehen werden. *Brennpunkte* sind „strategische Punkte einer Stadt.“¹⁹³ Gemeint sind damit vor allem Verkehrsknotenpunkte bzw. wichtige Kreuzungen und Konzentrationspunkte mit einer „Verdichtung von Benutzungszwecken.“¹⁹⁴ *Merk- und Wahrzeichen* „stellen eine Art von ‚optischen Bezugspunkten‘ dar. In der Regel handelt es sich um Gebäude oder architektonische Gebilde, die innerhalb der städtischen Architektur eine herausgehobene Bedeutung haben.“¹⁹⁵

¹⁸⁹ Vgl., ebd. S. 18.

¹⁹⁰ Ebd. S. 16.

¹⁹¹ Ebd. S. 17.

¹⁹² Vgl., ebd. S. 60.

¹⁹³ Ebd. S. 61.

¹⁹⁴ Ebd. S. 61.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 61-62.

All diese Elemente sind für Lynch nur „Rohmaterial“¹⁹⁶. Sie entwickeln jedoch eine Bedeutung, wenn sie entsprechend zusammengefügt werden. Die Gestalt eines Ortes hängt in der individuellen Aufnahme somit entscheidend davon ab, in welcher Weise sich die einzelnen Elemente aufeinander beziehen. „Solche Paare können sich gegenseitig reflektieren und damit ihre Wirkungen steigern. Sie können aber auch in Konflikt miteinander stehen und sich gegenseitig zerstören.“¹⁹⁷ Diese Erkenntnis lässt sich sehr gut auf den Wiener Rathausplatz übertragen und offenbart so eine tieferliegende rituelle Bedeutungsdimension.

Die historische Fertigstellung des heutigen Wiener Rathauses fällt auf das Jahr 1883.¹⁹⁸ Fünf Jahre später wurde gegenüber des Wiener Rathauses das "K.K. Hofburgtheater" eröffnet, das seit dem Jahr 1919 „Burgtheater“ heißt. So wurden innerhalb kürzester Zeit zwei dominierende Merk- und Wahrzeichen etabliert mit einem starken Bedeutungsgewicht politischer Natur (Wiener Rathaus) sowie künstlerischer Natur (Wiener Burgtheater). Die strukturelle Distanz zwischen beiden Häusern konstituierte einen neu geschaffenen Platz im Spannungsfeld der divergierenden Bedeutungsebenen. Die konsequente Haltung der Städteplaner, diesen Platz unbebaut zu lassen, etablierte in den Köpfen der Wiener Bürger über die Jahrhunderte hinweg einen Ort der politisch-künstlerischen Kontroverse. Er ist vor allem heute der Schauplatz der politischen Macht und des politischen Streites in Form von Demonstrationen, zugleich aber auch der Ort der Wiener Festwochen, des Wiener Filmfestivals oder des Wiener Christkindlmarktes. Im Ergebnis zelebriert der Wiener Rathausplatz damit den rituellen Charakter eines diskursiven, künstlerisch-politischen Schauplatzes, der Gegensätze vereint und gleichzeitig ein Ort der gesamtgesellschaftlichen Begegnung darstellt. Beide Komponenten sind bezeichnenderweise die Kernprinzipien des Life Balls. Vor diesem Hintergrund konnte Gery Keszler keinen geeigneteren Platz für den Life Ball finden. In diesem Zusammenhang rückt auch seine Vision in einen neuen Kontext.

Am Ball sind alle bunt und schön. Alle sind gleich, schwul, straight, reich, arm. Das Spiel mit den Gegensätzen, die vereint werden, ist der Kern des Life Balls. Der Tod, das Leben, Freude, Leid und Glück und Unglück. Wer sich die jährliche Eröffnung am Rathausplatz genau ansieht, wird bemerken, dass die ganze Show zwischen den beiden Polen des Lebens pendelt.¹⁹⁹

Die Verortung des Life Balls zwischen Wiener Rathaus und Burgtheater ist somit für sich allein gestellt, das implizierte Zelebrieren eines rituellen Schauplatzes.

¹⁹⁶ Vgl., ebd. S. 102.

¹⁹⁷ Vgl., ebd. S. 102.

¹⁹⁸ Stadt Wien: *Bau des Wiener Rathauses 1872 – 1883*. In: <http://www.wien.gv.at/verwaltung/rathaus/geschichte/>. Zugriff am 16.02.2014.

¹⁹⁹ Keszler, Gery: „*Aber nicht jeder versteht, worum es beim Life Ball geht, das habe sogar ich einsehen müssen.*“ In: *Life-Ball Magazine* 2012. S. 37.

In diesem Kontext muss auch der architektonische Aufbau des Life Ball Bühnenbildes gesehen werden. Im Grundsatz existiert beim Life Ball 2013 eine Zweiteilung des szenischen Arrangements. Den größten Bühnenabschnitt bildet die Hauptbühne, die 50m breit ist und in der Mitte eine 25m hohe orientalische Kuppel offenbart. Direkt davor gelagert ist eine Verlängerung zum Zuschauer in Form einer roten AIDS Schleife, als weltweites Symbol der Solidarität mit den HIV-Infizierten. Die zweite Bühne befindet sich mitten auf dem Rathausplatz als Verbindungslinie zum Wiener Burgtheater.



Abbildung 9: Bühne 1



Abbildung 10 – Bühne 2

Bereits der erste Blick auf die oben illustrierten Abbildungen verdeutlicht die unterschiedliche Programmatik der Szenerien. So ist die Bühne eins nach dem Prinzip einer illusionserzeugenden Guckkastenbühne aufgebaut, mit eingebautem Vorhang in der Kuppel sowie einer Hinterbühne für Auf- und Abtritte und einer Frontalbespielung des Publikums über die gesamte Bühnenbreite hinweg. Die zweite Bühne ist nichts anderes als ein langer magentafarbener Streifen, der kurz zuvor im Prolog zur Eröffnungsveranstaltung noch als Roter Teppich für die Auftritte der Stars diente. Das Publikum steht hier in unmittelbarer Nähe zum Geschehen entlang der Gesamtlänge des zweiten Bühnenabschnitts.

Die Aufteilung des Programmschemas auf die jeweiligen Bühnensegmente offenbart bei genauer Analyse eine signifikante Splittung. Ungeachtet der dramaturgisch notwendigen Einzugsmärsche ist der Bühnenplatz entlang dem Burgtheater ausschließlich für die Sequenzen reserviert, die zu der rituellen Tradition des Opernballs gehören. Dies betrifft demzufolge den Einzug der Debütanten, den Walzer der Debütanten sowie den finalen Tanz der Debütanten.²⁰⁰ Gery Keszler spielt mit diesem Kunstgriff mit der dichotomisch-gegensätzlichen Symbolik des Wiener Schauplatzes, sowie mit der Kontrapunktion zwischen ritueller Opernballästhetik und dem fiktiven orientalischem Sujet. Jegliche Verankerung der Wiener Opernballtra-

²⁰⁰ Eine Ausnahme bildet die einleitende Fanfare, die allerdings nicht auf der Hauptbühne, sondern auf dem Vorbau der roten Schleife zur Präsentation kommt.

dition wird somit in die Hemisphäre des Burgtheaters verlagert, das noch heute die Inschrift „K.K. Hofburgtheater“ an der Hauptfassade trägt. Damit visualisiert er sein monarchisches, rituelles Zitat der Debütanten im lokalen Kontext alt-tradierten K.K. Architektur. Bezeichnenderweise geht Keszler hier noch einen Schritt weiter. Betrachtet man den ersten Einzug der Debütanten in die Szenerie, so marschieren diese vom Burgtheater in Richtung Wiener Rathaus. Dies ist in seiner symbolischen Reinform ein Übergangsritus von der tradierten Opernballkonvention, hin zu der neu stilisierten Performativität der Life Ball Inszenierung. Jeder Schritt der Debütanten in Richtung Life Ball Bühne ist damit eine Abkehr vom rituellen Opernballzitat. Zeitgleich werden so die Gegensätze auf das Spannungsfeld zwischen Opernballritual und dem Orientalischen transzendiert.

Die grundsätzliche Zuschaueranordnung ist im Kontext des lokalen Bühnenarrangements ohnehin ein wichtiger ritueller Aspekt im Konzept der Charity Veranstaltung. Im Gegensatz zum Wiener Opernball existiert am Wiener Rathausplatz keine hufeisenförmige Logenordnung im klassischen Stil eines prächtigen Opernbaus. Dennoch ist auch beim Wiener Life Ball die Sitzordnung zunächst nicht einheitlich demokratisch. Auch sie geht von unterschiedlichen Zuschauerklassen zu unterschiedlichen Eintrittspreisen aus.

So muss man beim Life Ball zwischen drei Zuschauergruppierungen unterscheiden. Zur ersten Gruppe zählen die VIP Gäste, die während der Eröffnungsshow in den seitlichen überdachten Logen Platz nehmen und für die Teilnahme ab 750 EUR pro Person bezahlen. Dieses VIP Ticket garantiert zugleich auch den Zugang zu dem eigentlichen Life Ball, der im Anschluss an die Eröffnungszeremonie im Inneren des Wiener Rathauses stattfindet. Zu der zweiten Gruppe gehören weitere 3780 Life Ball Gäste, die ebenso zu der anschließenden Ball Party geladen sind und während der Eröffnungsshow im vorderen Bühnenteil Stehplätze in Anspruch nehmen können. Der Eintritt für diese Gruppe beträgt 90 EUR bis 160 EUR. Die dritte Kategorie umfasst ca. 40.000 Gäste, die als Besucher der Life Ball Eröffnung kostenlos beiwohnen dürfen, jedoch keine Zugangsrechte zur Veranstaltung im Inneren des Rathauses haben. Für diese Zuschauer sind die Stehplätze entlang der Bühne zwischen dem Wiener Rathaus und dem Wiener Burgtheater reserviert.



Abbildung 11 – hinterer Bühnenbereich



Abbildung 12 – vorderer Bühnenbereich

Für jeden Teilnehmer, der nach der Eröffnungsshow eine Zugangsberechtigung zu der Life Ball Party im Wiener Rathaus besitzt, gilt wie auch beim Wiener Opernball eine festgelegte Kleiderordnung. Während sich diese in der tradiert-rituellen Form auf ein langes Abendkleid für die Damen und auf eine schwarze Frackpflicht für die Herren beschränkt²⁰¹, sind die Vorgaben von Gery Keszler durchaus lockerer. Er sieht jeden Teilnehmer des Life Balls als integralen Bestandteil des jährlichen Gesamtkonzeptes und möchte über die Kleiderordnung auch Anreize schaffen, dass die Outfits der Besucher dem jährlichen Motto entsprechen. Aus diesem Grund veröffentlicht Keszler eine eigens produzierte Life Ball Style Bible.²⁰² Sie negiert die Beschränkung auf eine konventionelle Opernballkleidung, wenngleich „eine Teilnahme in Jeans, T-Shirt, Turnschuhen und jeglicher anderer Freizeitkleidung [...] nicht möglich [ist].“²⁰³ Darüber hinausgehend werden der Kreativität der Besucher aber alle Freiheiten gewährt, Outfits zu kreieren, die zu dem Life Ball Motto 2013 *1001 Nacht* thematisch passen. Betont wird in der Style Bible:

Extravaganter Kopfschmuck sowie glamouröses Hair-Styling und Make-up sind neben dem Outfit die wichtigsten Elemente des Life Ball Stylings und unerlässlich für den Zutritt mit Style Ticket. Outfits, die den Kampf gegen HIV und AIDS mit Botschaften und Symbolen für Safer Sex unterstützen, bekommen einen Bonus von der Style Police. fetisch-Styles signalisieren Macht, aber auch Schutz, Hingabe und Vertrauen – Themen, die auch dem Life Ball wichtig sind. Bei aller Exaltiertheit ist stets ein bedachter Umgang mit dem jeweiligen Look zu wahren: Unüberlegte, schockierende Zurschaustellung oder extreme Entblößung erzeugt eher Ablehnung, Unverständnis und schürt neue Vorurteile – was keinen Beitrag zu den Zielen des Life Ball leistet. So gilt es mit ästhetischer Raffinesse und Feingefühl an das Life Ball-Outfit heranzugehen und die Lust beim Betrachter mehr durch das Erahnte, und nicht durch das Gezeigte, zu wecken.²⁰⁴

Auf diese Weise avanciert das jährliche Motto zu einer Inspiration aller. Gäste werden damit „aktiv wirkende eines stimmungsvollen Ganzen, bei dem jeder seiner Individualität freien

²⁰¹ Vgl. Wiener Staatsoper: *Kleiderordnung*. <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernball/Allgemein.de.php>. Zugriff am 16.02.2014.

²⁰² Vgl., AIDS LIFE: *Style Bible*. <http://www.stylebible.org>. Zugriff am 16.02.2014.

²⁰³ Vgl., AIDS LIFE: *Style Bible*. <http://www.stylebible.org/stylebible2013>. Zugriff am 21.03.2014.

²⁰⁴ Vgl., Ebd.

Lauf lassen kann.“²⁰⁵ Ziel dieser Konzeption ist im Ergebnis, dass der Life Ball von der „Kreativität, Fantasie und Extravaganz seiner Gäste [lebt], die mit ihren Kostümen ein lebensfrohes Zeichen für Offenheit und Toleranz setzen und Engstirnigkeit eine klare Absage erteilen. So werden mit Auftritten in spektakulären, opulenten und glamourösen Styles Jahr für Jahr Konventionen gesprengt und die Emotionen der Medien und tausender Zuschauer beeinflusst – womit das Life Ball Kostüm auch zu einer wichtigen Message im Kampf gegen HIV und AIDS wird.“²⁰⁶

Damit wird deutlich, dass über das Kostüm Einheitlichkeit und Individualität, Kreativität und Toleranz, Extravaganz und Konformität gefördert werden sollen. Das Kostüm ist der visuell rituelle Ausdruck der Life Ball Idee. Aus diesem Grund nutzt Keszler hier die Möglichkeit, alle Zuschauer in sein Konzept mit einzubinden. Um hierfür Anreize zu schaffen, wurde eigens ein sogenanntes Style Ticket erfunden. Wer unter den Ticketbesitzern die Style Vorgaben einhält, muss in etwa nur die Hälfte des Eintrittspreises bezahlen. Zudem wird allen Inhabern des Style Tickets das Privileg eingeräumt, den Life Ball über den magentafarbenen Teppich zu betreten und so beim jährlichen Defilee gemeinsam mit den Stars das Rampenlicht der über 500 Medienvertreter zu genießen.



Abbildung 13 – Prolog auf dem Magenta-Teppich



Abbildung 14 – Prolog auf dem Magenta-Teppich

Auf diese Weise avanciert auch der magentafarbene Teppich zu einem antizipierenden und medialen Ritual.²⁰⁷ Mit der Entscheidung der Veranstalter, Inhaber eines Style Tickets neben den Stars zu präsentieren, konstituiert sich eine Bedeutungszuschreibung, die wie eine Art Prolog für das Event selbst wirkt. Zieht man in Betracht, dass die Eröffnungsshow des Life Balls traditionell mit einer Fashionshow endet, so avanciert der magentafarbene Teppich zu einem antizipierenden Laufsteg und bildet damit eine Sinnklammer des Gesamtevents. Der magentafarbene Teppich übernimmt so die Funktion eines narrativen Rituals, in dem in Form

²⁰⁵ Vgl., Ebd.

²⁰⁶ Vgl., Ebd.

²⁰⁷ Eine detaillierte Betrachtung der medialen Aspekte erfolgt im Abschnitt 2.4.

eines Erzähleinstieges Rezeptionsvorgaben an die Rezipienten gegeben werden, „bevor das Eigentliche erzählt“ wird.²⁰⁸ Die Medien und die Rezipienten werden so in das Life Ball Motto eingeführt. Der Prolog vor dem Wiener Rathaus leistet daher ohne Worte eine Orientierungshilfe für die Programmatik des bevorstehenden Abends.

Wie bereits angedeutet, ist die Verortung der Zuschauergruppen zu Beginn der Eröffnungszeremonie des Life Balls deutlich räumlich getrennt. Eine Konstante in der lokalen Anordnung bilden die VIP Zuschauer, da sie in fest installierten Logen an den Seiten der Vorder- und Längs-Bühne zwischen Rathaus und Wiener Burgtheater positioniert sind. Den Platz vor der Hauptbühne rund um den Bühnenbereich der AIDS Schleife ist den übrigen Life Ball Ticket-Inhabern vorbehalten, wobei die vorderen Plätze am direkten Bühnenrand von Fotografen und Medienvertretern besetzt sind. In dem inneren Dreieck der roten Bühnenschleife ist zudem das Life Ball Orchester positioniert. Alle übrigen Zuschauer säumen die Bereiche entlang des magentafarbenen Teppichs unmittelbar vor den VIP-Logen und sind abgegrenzt durch eine Absperrung, die die Begrenzung zum Bühnenraum fixiert und mit Security Personal verstärkt ist.



Abbildung 15 – Längsbühnen Arrangement



Abbildung 16 – Absperrungen mit Security

Mit dem Beginn der Eröffnungszeremonie, die sich ausschließlich auf der Hauptbühne im Umfeld der orientalischen Kuppel abspielt, ergibt sich so eine äußerst undemokratische Zuschaueranordnung, da der Blick auf die Szenerie für die meisten Rezipienten der dritten Kategorie eingeschränkt ist bzw. die Entfernungen zu groß sind, um das Geschehen mitzuverfolgen. Dies ist ein äquivalenter Bezug zu dem architektonischen Grundriss eines historischen Opernhauses, das Stehplätzen ebenso nur eine eingeschränkte Sicht einräumt. Dies ändert sich jedoch mit dem Einzug der Debütanten, die den Bühnenraum auf den gesamten Rathausplatz erweitern und damit eine nahezu gleichberechtigte Sicht ermöglichen. Dieser Wechsel

²⁰⁸ Scheffler, Ingrid: Der Faktor Zeit als Teil eines narrativen Rituals. In: Bartsch/Brück/Fahlenbrach. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 224.

ist damit auch ein Übergangsritus von der tradierten Opernballkonvention mit undemokratischer Zuschaueranordnung hin zu einer Communitas der gleichberechtigten privilegierten Perspektiven.

Nach dem letzten Auftritt der Debütanten wird die bestehende räumliche Ordnung ein weiteres Mal verändert. Nach Beendigung des Persischen Marsches von Richard Strauß wird die Längsbühne zwischen Rathaus und Burgtheater aufgelöst, so dass aus einer erhöhten Perspektive kaum eine räumliche Trennung der unterschiedlichen Zuschauerbereiche mehr zu erkennen ist. Abgesehen von den VIP Rängen ist das Publikum daher nicht mehr durch Security Kräfte und Absperrungen voneinander getrennt.



Abbildung 17 – Neues Arrangement ohne Bühne zum Wiener Burgtheater

Diese Umstellung ist im zeitlichen Ablauf nicht zufällig gewählt worden, denn dramaturgisch beginnt mit dem Live Act von Azealia Banks das Finale des Life Balls 2013. Hier geht es vor allem um die Emotionalisierung aller Rezipienten, der Vereinigung der Communitas im Dienste der gemeinsamen Idee, AIDS zu bekämpfen und Spenden im Kampf gegen die Immunschwächekrankheit zu sammeln. Sämtliche separierenden Elemente würden diesem Ziel im Wege stehen. Statt dessen finalisiert Gery Keszler den Übergangsritus zu einer demokratischen einheitlichen Gemeinde, in der kein Unterschied mehr gemacht wird zwischen Akteur, Produzent und Rezipient und in der klassische Mechanismen der tradiert-monarchischen Opernballkultur keine Rolle mehr spielen.

Diese Konstellation erfährt schließlich noch eine Steigerungsstufe nach dem Ausklang der Eröffnungsshow und dem Beginn der Life Ball Party im Inneren des Wiener Rathauses. Hier avancieren die kostümierten Zuschauer im Stile von *1001 Nacht* zu den eigentlichen, neuen Hauptakteuren des Schauspiels. Sie sind die inszenatorische Verlängerung und Überbrückung des Opernball- und Charity Rituals in einem vollkommen neuen Bühnenrahmen. Die gesamte Fläche des Wiener Rathauses avanciert hier nun zu einer einheitlichen Präsentationsplattform in der Zurschaustellung der Extravaganzen, Kuriositäten und der lasziven Ausgefallenheit. Die Kreativität, Fantasie und Extravaganz der Life Ball Teilnehmer ist nun der dramaturgische Rahmen, der sich ohne Ablaufplan von selbst zusammenstellt. Auf diese Weise sind nun sämtliche Grenzen aufgelöst zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen Akteuren und Rezipienten. Die *Communitas* negiert so jegliche Form der Ausgrenzung und starrer Rollendefinition. Die Kultur ist stattdessen geprägt von der Gemeinschaft aber auch dem individuellen Narzissmus und der Selbstdarstellung eines Einzelnen. Das Posieren für Fotografen, das Extemporieren von visuellen Provokationen und individuelle Exzesse sind ein integraler Bestandteil des Life Ball Epilogs. Was hier zelebriert wird, ist im Ergebnis nichts anderes als das Ritual einer Clubkultur. Sie lebt davon, dass alle Teilnehmer eine aktive Rolle in der Gemeinschaft einnehmen, zusammengehalten durch Musik sowie das Tanzen. Hinzu kommt die rituelle Norm, Rauschmittel wie Alkohol öffentlich zu konsumieren in Kombination mit der Life Ball Kultur, sexuell freizügig und lasziv auftreten zu dürfen.



Abbildung 18 – Party *Communitas* im Rathaus



Abbildung 19 – Individuelle Extravaganz

Die Räumlichkeiten des Wiener Rathauses sind in diesem Zusammenhang der einzig verbliebene Anachronismus mit Bezugspunkten zu der K.K. Monarchietradition. Die Räumlichkeiten des Wiener Rathauses offenbaren in ihrer grundlegenden Ausstattung eine Opulenz der vergangenen Zeit, die dem architektonischen Sujet eines klassischen Opernhauses sehr nahe kommt. Die Implementierung des Life Ball Clubrituals in diese Räumlichkeiten ist damit ein offensichtlicher stilistischer Kontrapunkt, da die Architektur der Räume in erster Linie einen direkten Bezugsrahmen zum Opernballritual bildet.



Abbildung 20 – Festsaal im Wiener Rathaus



Abbildung 21 – Neudekoration beim Life Ball

Die Neudekoration des alttradiert, festlichen Ambientes mit dem Dekor aus *1001 Nacht* unterstreicht erneut Gery Keszlers Vorliebe für Stilbrüche und unterschiedlichste Sujets. Er nutzt die architektonische Geschichte des Wiener Rathauses inklusive ihrer Transzendenz der Wiener Historie und verfremdet diese in einen neuen Sinnzusammenhang mit einer direkten Kompatibilität zu den Life Ball Idealen. Das Ergebnis ist somit ein Blick auf die alten Fassaden aber unter neuen Prämissen im Kontext eines neuen Sinnzusammenhangs: *Fighting AIDS and Celebrating Life*.

2.4 Universelle Potenzierung durch das Medienritual

Die bis hier zusammengetragenen Bestandteile der rituellen Wirkung ergaben ein komponiertes Arrangement des gleichmäßigen Nebeneinanders bzw. der übergelagerten Mehrschichtigkeit. So bildet der normativ rituelle Rahmen des Wiener Life Balls eine schablonenhafte Koexistenz neben dem performativ melodramatischen Sujet aus *1001 Nacht*. Beide Ebenen werden wiederum überlagert durch das rituell räumliche Arrangement, aber auch durch die Charity Zeremonie bzw. deren Ausläufer des Infotainments. Das nun hier zu diskutierende Medienritual umfasst beide Welten. Durch die Live Übertragung des Wiener Life Balls seit dem Jahr 2007 durch das ORF bzw. durch den Live-Stream ins Internet seit dem Jahr 2013 hat sich der Wirkungsradius von der singulären Begrenzung auf lokale, physisch anwesende Zuschauer, auf ein weltweites Publikum ausgeweitet. Auf diese Weise konstituiert das Fernsehen eine vollkommen neue Rezeptionsebene mit verbundenen rituellen Mustern, die unabhängig von dem bisher genannten wirken. Gleichzeitig hat das Medienritual aber auch eine unterstützende, komplementäre Wirkung, das die bisher zusammengetragenen Ergebnisse wie eine Zeitlupe potenziert.

Die Essenz des Medienrituals ist dessen Breitenwirkung in einer gemeinschaftlichen Rezeption mit dem Resultat der kollektiven Rezeption mit konformen Sinneseindrücken.

Der Kern des [medialen] rituellen Prozesses besteht darin, die individuellen Teilgefühle zu sammeln und daraus ein kollektives Gefühl zu machen, denn nur im gesammelten und konzentrierten Zustand kann sich die spezifisch kollektive Natur dieser Gefühle manifestieren. Der Prozess des rituellen Sammelns ist ein Prozess symbolischer Reproduktion, bei dem emergente Wirklichkeit, die aus der Sammlung und der Konzentration individueller Empfindungen entsteht, auf jedes Individuum zurückwirkt.²⁰⁹

Medienrituale sind ein komplexes Zusammenspiel aus der Triade von Medienproduzenten, Rezipienten und „gesellschaftlichen Teilsystemen, welche die diskursive und institutionelle Macht besitzen, die in den Medienritualen repräsentierte symbolische Ordnung mit zu gestalten.“²¹⁰ Daraus leiten sich im Endeffekt Makroriten ab, die eine gesamtgesellschaftliche Wirkung entfalten können und Gruppierungen zu einem begrenzten Ganzen rituell zusammenbringen.²¹¹

Diese Medienereignisse werden als hervorgehobene Momente im Medienalltag inszeniert, wobei viele von ihnen in regelmäßigen Abständen wiederkehren. [...] In solchen hervorgehobenen Ereignissen setzen die Medien nicht nur die kulturellen Leitwerte der Akteure in Szene, sondern auch selbstreferentielle Werte, die sich auf die Rolle der Medien selbst als kulturelle Deutungsinstanz beziehen.²¹²

Der Wiener Life Ball ist ein solch typisches Makro-Medienritual. Das Charity Event ist das Aushängeschild der Wiener Politik und High Society. Nicht umsonst wird im jährlich wiederkehrenden Rhythmus nicht nur das Rathaus für das Event geräumt, sondern auch der komplette Rathausplatz für Fußgänger und den Verkehr gesperrt. Darüber hinaus besitzt der Life Ball eine selbstreferentielle Instanz, die medial wirksam die eigene Bedeutsamkeit unterstreichen soll. Gemeint ist der „Rote Teppich“, der in der magentafarbenen Gestalt zu Ehren des Hauptsponsors den Prolog zur Charity Veranstaltung bildet. Dieser Einstieg ist ein etabliertes narratives Ritual mit dem Ziel, die Wichtigkeit des bevorstehenden Events zu unterstreichen. Erfunden wurde das Zeremoniell bei der Oscar Verleihung in Form einer *Red Carpet Show*, die als abgeschlossene Einheit dem eigentlichen Event vorangestellt ist. Der Wiener Life Ball adaptiert diese Tradition im Wesentlichen eins zu eins. Auch hier wird die Übertragung des magentafarbenen Teppichs von dem Hauptprogramm separiert und dabei auf 30 Minuten beschränkt. Auch das räumliche Arrangement gleicht dem US-Amerikanischen Vorbild. Im Zentrum steht der Teppich, umgeben von seitlichen Abgrenzungen, an denen Zuschauer und die Presse positioniert sind, um den Stars lautstark Interviewanfragen und Autogrammwünsche zuzurufen.

²⁰⁹ Bergesen, Albert: *Die rituelle Ordnung*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 49.

²¹⁰ Bartsch/Brück/Fahlenbrach: Einleitung: Rituale in den Medien – Medienrituale. In: Bartsch/Brück/Fahlenbrach. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 13.

²¹¹ Bergesen, Albert: *Die rituelle Ordnung*. In: Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Westdeutscher Verlag. 1998. S. 49.

²¹² Bartsch/Brück/Fahlenbrach: Einleitung: Rituale in den Medien – Medienrituale. In: Bartsch/Brück/Fahlenbrach. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 14.



Abbildung 22 – Magentafarbener Teppich

Von größter Wichtigkeit bei diesem Ritual ist die Präsentation der auftretenden Stars, die wie Gladiatoren der Antike die Szenerie betreten. Inszeniert wird dieser performative Akt durch kurze aufeinanderfolgende Interviewsequenzen mit den Stars. Auf der Inszenierungsebene wird dies mit zwei Kamerteams arrangiert, die sich mit einem männlichen und weiblichen Moderator auf dem magentafarbenen Teppich bewegen. Während der Sendung wird alternierend von einem Moderator zum anderen gewechselt, um so eine schnelllebige Spontanität zu suggerieren und den performativen Eindruck von Zeitknappheit, Bedeutsamkeit und Exklusivität zu erzeugen. Zu der rituellen Tradition des magentafarbenen Teppichs gehört auch die Norm, in (leichtbekleideten) Gala Outfits aufzutreten, selbst wenn bei niedrigen Außentemperaturen eine andere Bekleidung angemessen wäre. Dies soll den Glamour Charakter der einzuläutenden Veranstaltung optisch unterstreichen. Allein in diesem Punkt setzt der Life Ball einen Kontrapunkt zu der rituellen Tradition, indem er, wie in Abschnitt 2.3 bereits angedeutet, auch Inhaber des Style Tickets auf dem magentafarbenen Teppich lässt, wenn Sie analog zu dem jeweiligen thematisch festgelegten Dresscode gekleidet sind. Auf diese Weise sind bei der ORF Übertragung divers bunt gekleidete Menschen zu sehen, die visuell die thematische Programmatik des Hauptevents antizipieren und zugleich das Publikum zu einem aktiven Bestandteil der Show machen.²¹³

Als weiteres Makroritual lässt sich die Rolle des Fernsehens im Alltag der Menschen betrachten. Seit der Einführung eines Vollzeitprogramms hat sich das Sendeschema dieses Mediums fest in den Tagesrhythmen der Menschen eingebrannt. Das wohl bekannteste Beispiel aus

²¹³ Vgl. Abbildungen 13 & 14.

Deutschland ist die Nachrichtensendung *Tagesschau*, die mit ihrem Programmstart um 20.00 Uhr für Millionen von Menschen eine Tageszäsur setzt und darüber hinaus um 20.15 Uhr die Primetime einläutet. „Die zyklische Wiederkehr bestimmter Programmformen, bestimmter Sendungen, aber auch bestimmter Sendungselemente zu bestimmten Zeitpunkten ermöglicht Ritualbildung im Rahmen der Fernsehrezeption.“²¹⁴ Das Fernsehen an sich wird so zum Ritual. Es ist ein vernetzendes Medium, das die Rezipienten zu einer bewusst wahrgenommenen Zuschauergemeinde vereint und nachträgliche Interaktionen zwischen den Zuschauern in ihrem realen sozialen Umfeld evoziert. In diesem Zusammenhang stellt das bloße Einschalten des Fernsehgerätes einen symbolischen und rituellen Akt dar, da der Zuschauer den Wirklichkeitsraum verlässt und sich in eine medial vermittelte Situation begibt.²¹⁵ Dieser Wechsel in die Sphäre der Semiotik ist damit nichts anderes als ein performativer Übergangsritus nach der Definition von van Genneps. Der Wiener Life Ball ist in diesen Zusammenhang einzuordnen. Allein die Programmierung des Charity Events in die Primetime bewirkt eine Signifikanzsteigerung, da hier die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit am Größten ist. Das strukturgebende Ritual der Primetime verschafft so Gery Keszler auf Knopfdruck ein Millionenpublikum. In diesem Zusammenhang wird damit die potenzierende Wirkung des Medienrituals in Relation zu den analysierten Riten der vorangegangenen Kapitel offenbar. Gleichzeitig formiert der Charity Charakter in Kombination mit dem Medienritual per se eine verbundene Zuschauergemeinde, da jeder weiß, dass dieses Event nicht vereinzelt gesehen wird, sondern von einer breiten Masse, die automatisiert große Erwartungen an ein hohes Spendenaufkommen schürt. Das bloße Wissen um eine breite Zuschauerschicht kann in der Folge ein Aktivierungspotenzial beim individuellen Rezipienten entfalten.

Das Fernsehen spielt die Rolle einer transzendierenden Instanz nicht im Sinne einer magischen Institution, die irgendetwas garantieren kann, sondern im Sinne einer Institution, die einem privaten Bedürfnis nach [...] [Heilung von AIDS] einen symbolischen Ausdruck verleiht. Die Sendung, mit einem Wort, bietet eine Form für Gefühle an, für deren Ostension im Alltag kein Platz mehr zu sein scheint, und vergrößert so ein Gefühl, das in der [hektischen] Alltagswelt keinen Platz mehr hat.²¹⁶

Aus diesen Ausführungen lässt sich damit folgern, dass durch das Medium Fernsehen eine Modellierung²¹⁷ des Zuschauers erfolgt. Die Übertragungstechnik des Fernsehens ist so be-

²¹⁴ Bleicher, Joan: *Ritualisierung und Inszenierungsstrategien des Fernsehprogramms*. In: Göttlich/Nieland/Schatz (Hrsg.): *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien*. 1998. S. 68.

²¹⁵ Mikos, Lothar: *Ritual. Skandal und Selbstreferentialität*. In: Bartsch/Brück/Fahlenbrach. (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 43.

²¹⁶ Keppler, Angela: *Wirklicher als die Wirklichkeit. Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Fischer. Frankfurt. a.M. 1994. S. 80.

²¹⁷ Hackett, Knut: *Fernsehen, Rituale und Subjektkonstitution. Ein Kapitel der Fernsehtheorie*. In: Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 50.

trachtet eine „Verlängerung der Sinne“²¹⁸ des Einzelnen. Es lenkt die Wahrnehmung aller Rezipienten gleichermaßen und beeinflusst entscheidend die potenzierende Wirkung des Rituals. Das Fernsehen „ist eine Disziplinierung der Wahrnehmung. Disziplinierung bedeutet sowohl ‚Verfeinerung‘ und ‚Steigerung‘ als auch ‚Kontrolle‘ und ‚Eingrenzung.‘ Man kann die Anordnung von Darbietung und Betrachtung auch als Formen der Aufmerksamkeitserzwingung ansehen.“²¹⁹

Eine dominierende Ausprägung dessen ist die Wahrnehmungssteuerung, die das Medium mit sich bringt. Im Gegensatz zum Live Publikum hat der Zuschauer an den Fernsehgeräten keine freie Blickwahl. Die vor Ort anwesenden Zuschauer auf dem Wiener Rathausplatz besitzen beispielsweise die Möglichkeit, ihren Blick schweifen zu lassen, sich auf Nebenaspekte oder vereinzelte Darsteller zu konzentrieren bzw. die Blickrichtung auf die unterschiedlichsten Bühnen zu lenken. Auf diese Weise ist jede Rezeption im Live Publikum individuell, subjektiv und damit divergierend. Statt eines individuell schweifenden Blickes, fokussiert die Kamera nun die Wahrnehmung für den Rezipienten. Der Blick des Zuschauers wird damit vereinheitlicht, diszipliniert mit einer dauerhaften Aufmerksamkeitsbindung auf jene Bilder verbunden, die von der Regie vorab ausgewählt worden sind. Damit bietet das Fernsehen im gleichen Atemzug eine inhaltliche Akzentuierung, indem es durch die Bildauswahl das Wichtige vom Unwichtigen trennt.²²⁰

Beim Wiener Life Ball dient die modellierende Wahrnehmungssteuerung primär zwei Zielen: der Emotionalisierung des Zuschauers und der Herausstellung von spektakulären Schauwerten im Dienste der Aufmerksamkeitserregung. Beide Dimensionen dienen gleichermaßen der Potenzierung des Charity Rituals, dessen performativer Turn die Zielsetzung hat, sich von anderen (Benefiz-) Veranstaltungen zu unterscheiden und den Rezipienten zur Spendenbereitschaft zu aktivieren. Umgesetzt wird dies mit Mitteln der Nahaufnahme, aber auch der bewegten Kamera durch den Einsatz einer Steadicam. Für die spektakulären und totalen Bilder wählt Gery Keszler eine „fliegende Kamera“, die mit Hilfe eines Krans oder eines Sky Walkers die Szenerie von oben filmt. Besonders signifikant ist die Auflösung im ersten Akt, der wie im Abschnitt 2.1 angedeutet insbesondere der emotionalen Einbindung des Rezipienten dient. Der Auftakt in die Show erfolgt bezeichnenderweise mit einem Kameraflug über den Rathausplatz, um die Szenerie beim Zuschauer zu etablieren. Nach einer vergleichsweise

²¹⁸ Vgl., Ebd., S. 50.

²¹⁹ Vgl., Ebd., S. 51.

²²⁰ Vgl., Ebd. S. 53.

unauffälligen Kadrierung der Life Ball Fanfare, springt die Kamera anschließend zügig in die Nahaufnahme. So wird eine intime Nähe zu den Figuren aus *1001 Nacht* aufgebaut.



Abbildung 23 – Emotionale Etablierung durch Nahaufnahmen

Die Vielfältigkeit der visuellen Mittel wird noch deutlicher, wenn der Life Ball unmittelbar danach den Einmarsch der Debütanten einläutet. Bereits beim Einzug der königlichen Garde zur Alladin Suite erfolgt ein wechselseitiger Umschnitt zwischen einem Kameraflug zur Etablierung des magentafarbenen Teppichs als Bühne sowie der Detailaufzeichnung des einmarschierenden Militärs. Hier bewegt sich das Bild sprichwörtlich mit den Akteuren, so dass der Zuschauer das Gefühl bekommt, mitten im Geschehen zu sein.



Abbildung 24 Flug über den magentafarbenen Teppich



Abbildung 25 – Einmarsch die königlichen Garde

In der gleichen Stilistik erfolgt schließlich auch der Auftritt der Life Ball Debütanten. Die Nahaufnahmen erfolgen entweder statisch oder mit Hilfe der Steadicam. Gleiches gilt für die großformatigen Totalaufnahmen, die entweder von einer festen Position aufgenommen sind oder mit Hilfe des Krans/Sky Walkers realisiert wurden. Neu in der Betrachtung ist der unter-

haltende, aufmerksamkeitsregende Blick für das Spektakuläre. Hierfür wählt Gery Keszler gern Top Shot Aufnahmen aus der Vogelperspektive, die für das menschliche Auge naturgemäß ungewohnt sind. Sie bieten sich insbesondere bei den Auftritten der Debütanten an, da hier choreographische Elemente einen sehr großen Schauwert offenbaren.



Abbildung 26 Nahaufnahme zur Etablierung der Figur

Abbildung 27 – Aufmerksamkeit bildender Top-Shot

Der Höhepunkt des ersten Aktes ist der Tanz zwischen Scheherazade und König Schahriyar. Dies ist die finale Etablierung der fiktionalen Leitmotivik des Abends sowie des übergeordneten Mottos des Life Balls 2013. Aus diesem Grund ist es von größter Wichtigkeit, hier ein retardierendes Element zur emotionalen Bindung des Zuschauers an die Figuren zu implementieren. Gelöst wird dies durch einen Solo-Tanz zwischen den Protagonisten, den die Kamera hier aus unmittelbarer Nähe mit Hilfe der Steadicam begleitet. Nur so kann die gewünschte Intimität entstehen, die in der totalen Perspektive aus der Sicht des Live Publikums nicht zu generieren wäre.



Abbildung 28 – Emotionale Etablierung durch Nahaufnahmen

Signifikant für die weiterführende Kadrierung des Life Balls ist stets das Primat der Personalisierung des Gezeigten. Wann immer Emotionen evoziert oder Zuschauer aktiviert werden müssen, springt die Kamera in die Nahaufnahme. Selbstverständlich sind hier Unterscheidun-

gen zu machen. Die Bühnendramaturgie macht hier einen Unterschied, ob das Gezeigte einen fiktional-unterhaltenden Charakter hat oder einen informativ-offiziellen gemäß der Dramaturgie des Infotainments. Während Ersteres, wie illustriert, mit detaillierten Nahaufnahmen arbeitet und die Illusion einer anderen Welt vermittelt, ist die Inszenierung der informativen Segmente formeller. Dies wird deutlich bei den Reden des UN Generalsekretärs Ban Ki-moon oder des Wiener Bürgermeisters Michael Häupl. In beiden Einstellungen wird deutlich, dass hier mittels einer statischen Aufnahme ein distanzierter Blick gewählt worden ist, so dass durch die Neutralität des Bildes dem Inhalt mehr Raum überlassen wird. Die gleiche Erscheinung lässt sich im übrigen auch bei der Crystal of Hope Awards Verleihung, sowie beim finalen Auftritt der prominenten AIDS Botschafter im fünften Akt beobachten. Obwohl beide Sequenzen der emotionalen Aktivierung des Zuschauers dienen, verzichtet die Bildaufnahme auf eine suggerierende und stark modellierende Intensität. Hier wird bewusst den Persönlichkeiten und deren Worten Raum gegeben, die in ihrer Wirkung ausreichend große Entfaltungskraft ausstrahlen sollten. Auf diese Weise bewirkt das Fernsehen im Ergebnis nicht nur eine Modellierung der Aufmerksamkeit, sondern auch eine „Formierung der Emotionalität.“²²¹ Damit ist nicht allein die Stimulierung von Emotionen gemeint, sondern auch deren punktuelle Drosselung oder Ausschaltung im Sinne der übergeordneten Dramaturgie. Dieses Spektrum des Medienrituals mit dessen Reichweite und der formierenden Wirkungstendenz ist damit die komplementäre Ergänzung zum Charity Ritual und dessen performativer Essenz zur Aktivierung des Publikums.



Abbildung 29 Rede des OB von Wien



Abbildung 30 – Rede des UN-Generalsekretärs

Interessant ist auch die Frage nach der hier vorgenommenen Untersuchung des Modellierungsgrades des TV-Zuschauers, inwiefern auch das Live-Publikum dieser Blickdisziplinierung unterworfen ist. In einer rationalen Betrachtungsweise ist dies selbstverständlich zu verneinen, da die freie Wahl des Blickes durch nichts begrenzt werden kann. Allerdings muss bei

²²¹ Hickethier, Knut: *Fernsehen, Rituale und Subjektkonstitution. Ein Kapitel der Fernsehtheorie.* In: Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien.* VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008. S. 53.

genauer Analyse festgestellt werden, dass Teile des Life Balls 2013 ausschließlich auf die Fernseh dramaturgie abgestimmt sind. Das beste Beispiel hierfür ist das Moderatorenpaar des Abends. Dieses wendet sich keineswegs an das physisch anwesende Publikum, sondern spricht ausschließlich die Betrachter vor dem Fernseher an. Große Leinwände an den Seiten der Life Ball Bühne übertragen dieses Bild schließlich auch auf den Wiener Rathausplatz mit dem Effekt, dass auch das lokale Publikum zumindest partiell analog zum TV-Zuschauer in der Rezeption modelliert wird.



Abbildung 31 Moderatorenpaar



Abbildung 32– Leinwandflächen an Bühnenrändern

Ein gleiches Bild lässt sich auch beobachten beim ersten Show-Act des Abends, repräsentiert durch den US American-Idol Star Adam Lambert. Dessen Choreographie ist nahezu vollständig auf die Fernseh dramaturgie abgestimmt, wodurch jede Bewegung in Koordination mit der Kameraachse erfolgt. Auch hier wird der Live Zuschauer zum Blick auf die Leinwand provoziert, da die Rezeption der Gesangsperformance ausschließlich auf den Bildschirm abgestimmt wurde. Auf diese Weise ist der emotionale Formierungsgrad zwischen TV-Publikum und Live Publikum in dieser Sequenz nahezu identisch. Dass dies nicht immer so ist, unterstreicht der zweite Show Act, performed durch die Rapperin Azelia Banks. Sie blickt während des gesamten Auftritts in keiner Sekunde in die Kamera, sondern interagiert statt dessen mit dem lokal präsenten Publikum. Insbesondere weil das mediale Ritual in dieser Sequenz von detaillierten Nahaufnahmen Gebrauch macht und spektakuläre Schauwerte bietet, ist hier von einer divergierenden Schere in der Rezeption zwischen Live und TV Publikum auszugehen. Darüber hinausgehend gilt aber im Grundsatz auch beim Life Ball eine Grundregel, die auf fast alle Live Events zutrifft. Je weiter entfernt ein lokal anwesender Zuschauer von der Bühne entfernt steht, desto deckungsgleicher ist seine Rezeption mit dem des TV-Publikums, sofern dieser auf vorhandene Leinwände zurückgreifen kann.

Ein weiterer Effekt der Modellierung des Zuschauers liegt in der ritualisierten Neukonstitution des Zeitempfindens.²²² Zum einen vollzieht sich bei den Sendeanstalten durch die Starrheit

²²² Vgl., Ebd., S. 51.

des Programmablaufes eine Normierung von Zeit, da die Inhalte stets in ein Sendeschema passen müssen. Dies impliziert, dass innerhalb des Senderahmens eine künstlich verdichtete Kompression von Inhalten erfolgen muss. Wie im Abschnitt 1.1 erläutert, ist solch eine zeitliche Begrenzung Grundvoraussetzung für ein Ritual.

Darüber hinaus erfolgt bei einem Medienritual eine Transformation von zyklischen Zeitformen in eine lineare Struktur.²²³ Dies bedeutet, dass über eine Zeitachse von zwei Stunden das Thema AIDS in das Scheinwerferlicht gerückt und informativ wie auch unterhaltend in allen Facetten beleuchtet wird. Durch die zeitliche Verdichtung ritualisiert sich eine gefühlte Wichtigkeit und Dringlichkeit für das Leitthema, das im Sinne Keszlers im Ergebnis zur Handlungsauslösung der Spende führen soll. Damit ist zugleich auch die letzte modellierende Ebene eines Medienrituals benannt – die Vorstrukturierung von Verhaltensweisen.²²⁴ Am Beispiel von Keszlers Life Ball lässt sich eindrucksvoll erkennen, wie die Dramaturgie zur aktivierten Spendenbereitschaft aufgebaut wird. Beginnend mit einem märchenhaften und emotionalisierenden Präludium aus *1001 Nacht*, wechseln sich im Anschluss informative und unterhaltende Komponenten zur AIDS Aufklärung ab. Mit dem ersten Höhepunkt des Abends, der Verleihung des Crystal of Hope Awards, wird erstmalig die Möglichkeit der aktiven Spende durch den Zuschauer erwähnt. Untermauert wird dies zusätzlich durch eine eingeblendete Spendennummer, die im weiteren Sendeverlauf immer wieder gezeigt wird. Den Abschluss dieser rituellen Dramaturgie zur Verhaltensmodellierung bilden die prominenten Persönlichkeiten, die mit ihren Plädoyers zur AIDS Hilfe den letzten und entscheidenden Beitrag leisten.

Im Ergebnis wird dem Zuschauer über eine Zeitdauer von zwei Stunden ein Appell der Gemeinsamkeit vorgelebt. Immer wieder wird betont, wie sich die handelnden Personen vor der Kamera ehrenamtlich und ohne Bezahlung für die gute Sache einsetzen. Zusätzlich wird der Standpunkt von Betroffenen beleuchtet, Einzelschicksale werden in den Mittelpunkt gerückt, sowie das Engagement von Sponsoren und beteiligten Firmen gewürdigt. Im Gesamtbild ergibt sich so für den Fernsehzuschauer das Bild einer formierten Gemeinde, die zusammengehalten wird durch die Vision, den Kampf gegen AIDS zu gewinnen. Durch die Appelle an den Zuschauer, sich aktiv einzubringen, wird damit eine Angemessenheit des individuellen Verhaltens²²⁵ suggeriert. Ihm wird ein Verhaltensmuster durch emotionale rituelle Lenkung, sowie durch prominente Persönlichkeiten vorgelebt, das er nur nachvollziehen braucht, mit

²²³ Vgl., Ebd., S. 52.

²²⁴ Vgl., Ebd., S. 53.

²²⁵ Vgl., Ebd., S. 53.

dem sicheren Wissen, dass Millionen andere, parallel zugeschaltete Menschen Gleiches vorhaben könnten. Diese Gleichschaltung von Handlungsauslösungen ist damit nichts anderes als ein Übergangsritual nach dem Vorbild von van Genneps. Dieses basiert auf einem emotionalen Gemeinschaftserlebnis, wenngleich die Erfahrung der physischen Präsenz fehlt. Der Fernsehzuschauer erlebt die Bildung einer *Communitas* ohne jegliche körperliche Unmittelbarkeit. Die Life Ball Gesamterfahrung speist sich ausschließlich aus einer Zeichenhaftigkeit der zweidimensionalen Mattscheibe.

Die Quintessenz dieser analytischen Betrachtung offenbart das Medienritual als das breitenwirksamste Instrument Gery Keszlers. Es schürt Wichtigkeit, Aufmerksamkeit und Signifikanz. Es etabliert eine komplett neue Rezeptionsebene in Form einer verlängerten, zeichenhaften Sinneswahrnehmung und erschließt damit eine zusätzliche Zuschauerbreite im fünfstelligen Bereich. Die neu geschriebenen Gesetze in der Rezeptionswahrnehmung beim Medienritual erzeugen im Ergebnis eine selbständige Signifikanz im Vergleich zu den übrigen untersuchten Ritualen. Dennoch entfaltet das Medienritual auch Möglichkeiten der Potenzierung, insbesondere in Relation zu dem Charity Ritual. Es bewirkt eine Verdichtung der Zeit, eine Aufmerksamkeitsdramaturgie auf die AIDS Thematik, eine gesellschaftliche Signifikanz allein durch die Wahl des Programmplatzes. Es baut darüber hinaus auf rituelle Sehgewohnheiten des Zuschauers auf, die Emotionalität evozieren und fördern und es besitzt eine soziale Rolle mit gesamtgesellschaftlicher Signifikanz, die Rezipienten zu bestimmten Verhaltensmustern bewegen. Viele dieser Rituale sind seit der Erfindung des Fernsehens in der Rezeptionsevolution gewachsen und können so instrumentalisiert werden. Beispielhaft hierfür sind Sehgewohnheiten bei der Kamerakadrierung, die je nach Wahl der Einstellung bestimmte gesellschaftlich akzeptierte Denotate konstituieren. Ein weiterer Aspekt, der bisher noch nicht beleuchtet wurde, ist der Effekt von Lichtdramaturgie. Dieses Ritual dient in der Gesamtschau als unterstützendes Element in der Unterscheidung zwischen Entertainment Segmenten, fiktionalen Inhalten und informativen Passagen. Wie bereits an anderer Stelle angedeutet, sind vor allem die fiktionalen Passagen mit der Melodramatik aus *1001 Nacht* lichtdramaturgisch wie auf einer Illusionsbühne umgesetzt. Die Bühne wird hier stark verdunkelt mit einem klaren Lichtfokus auf die zentralen handelnden Figuren.²²⁶ Die Lichtfarbe ist in diesen Passagen in der Regel tiefblau gefärbt, um das orientalische Lokalkolorit sinnlich sichtbar hervorzuheben. Der lichtdramaturgische Kontrapunkt hierzu sind die formell informativen Sequenzen, wie die Dankesreden beim Crystal of Hope Award oder die abschließenden Plädoyers der Stargäste

²²⁶ Vgl., Abbildung 23.

zum Ende der Life Ball Show. Wie die nachfolgende Abbildung zeigt, verbleibt das Gesamtbühnenbild in dem Lichtmodus aus *1001 Nacht*, die Rednermikrofone sind allerdings nahezu weiß ausgeleuchtet. Dies verleiht diesen Sequenzen einen formellen neutralen Charakter, in dem allein das Wort Geltung finden und keinerlei Ablenkung bieten soll.



Abbildung 33 Neutrale Ausleuchtung im Innenbereich



Abbildung 34 – Opulentes Showlicht

Der diametrale Kontrast hierzu ist das Lichtdesign während der Entertainment Segmente, wie beispielsweise den Song Live Acts oder der Fashionshow. Hier wird technisch wie auch farblich ein Feuerwerk gezündet. Damit unterstützt die Lichtdramaturgie den primär unterhaltenen Charakter der Sequenzen und bietet auf dieser Ebene eine komplementär aufsteigende Dimension eines spektakulären Schauwertes.

Neben den genannten potenzierenden Wirkungen soll abschließend jedoch auch auf destruiende Elemente in der Inszenierung des Medienrituals hingewiesen werden. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn die zahlreichen Logos der Sponsoren in das Bild rücken. Auf der einen Seite wird damit zwar die kommerzielle Wirkung des Life Balls unterstrichen, aber inhaltliche Komponenten werden so kompromittiert. Besonders deutlich wird dies, wenn die königliche Garde zum ersten Mal in die Szenerie einzieht. Das etablierte Sujet aus *1001 Nacht* wird hier destruiert durch Logos der Kronenzeitung, sowie der Deutschen Telekom und entfaltet so eine anachronistisch desillusionierende Wirkung. Gleiches gilt für die regelmäßigen Einblendungen von Zuschauern, die den Illusionscharakter einer einheitlichen Bühnenshow aufbrechen. Dies ist zeitgleich aber auch ein direktes Zitat aus der Wiener Opernball Tradition, wo in regelmäßigen Abständen, die Logenränge gezeigt werden. Gleichzeitig ist dieses rituelle Zitat auch eine bewusste Pointierung eines ganzheitlichen Ansatzes des Wiener Life Balls, bei dem auch Zuschauer zu aktiven Akteuren im Gesamtkonzept gezählt werden.



Abbildung 35 – Kronenzeitung Logo im Kontrapunkt zu 1001 Nacht

3 Resultate und Folgerungen

Wie die zugrunde liegende Arbeit aufgezeigt hat, kann der Life Ball keiner vordefinierten Kategorie zugewiesen werden. Die Veranstaltung ist kein klassisches Charity Event, kein klassischer Ball, keine klassische Theaterinszenierung, keine reguläre TV-Sendung, keine politische Zusammenkunft und noch viel weniger ein Produkt der Unterhaltungs- und Marketingindustrie. Dennoch vibrieren all diese Elemente im Gleichklang, wenn Gery Keszler zu einem neuen Event lädt. Diese Arbeit hat sich mit der Frage der performativen rituellen Aspekte beim Life Ball 2013 beschäftigt und damit automatisiert zahlreiche Aspekte beleuchten müssen. Der Event der heutigen Gegenwart ist wenig vergleichbar mit den Anfängen aus dem Jahr 1993, die in bescheidenem Rahmen im Wiener Rathaus durchgeführt wurden. Heute ist der Life Ball ein komplexes Medienereignis mit einer Reichweite um den gesamten Globus, mit Partnergesellschaften aus aller Welt, mit mehreren hundert Kreativen auf und hinter der Bühne, die allesamt ehrenamtlich für die gemeinsame Idee arbeiten, AIDS in der Welt zu bekämpfen. Der Träger der Veranstaltung ist von Beginn an der Verein AIDS LIFE, der selbst über sich sagt, dass „Fantasie die Essenz des Life Balls [ist], um seine lebensbejahende Botschaft in die Welt hinaus zu tragen.“²²⁷

²²⁷ AIDS LIFE: Life-Ball Highlights 1993-2013.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vo9XXcUIhA>. Zugriff am 22.03.2014.

Die wissenschaftliche Attraktion dieser Arbeit war es, die zahlreichen rituellen Formen dieser Veranstaltung zu denotieren und deren Zusammenspiel zu untersuchen. Daraus ergaben sich vier Sektionen, die prägend für den Life Ball 2013 waren. Dies ist in erster Linie das **Opernball Ritual**, das für alle Gesellschaftsschichten insbesondere in Wien und Österreich einen normativen Rahmen des traditionell Bekannten bildet. Die Balltradition ist über 200 Jahre alt und hat über die Jahrhunderte feste Rituale etabliert, die heute noch gelebt werden. Der Wiener Life Ball greift einzelne Elemente dieser Tradition auf, wie beispielsweise den Einzug der Debütanten, den Eröffnungswalzer oder den Tanz der Debütanten. Damit generiert er für die Teilnehmer feste Ankerpunkte einer bewährten Tradition, die als formstiftende Vehikel einen äußeren Rahmen bereiten. Inhaltlich konterkariert wird dies allerdings auf der Inszenierungsebene durch die opulente Zurschaustellung der orientalischen Welt aus *1001 Nacht*. Gery Keszlers Effekt ist damit eine durchgehende Kontrastierung des monarchisch traditionellen Ablaufrituals der Balltradition mit Hilfe der lokalen Färbung eines pittoresken Orients. Das Resultat dieser Verfremdung ist, dass das der formelle Life Ball Rahmen den Zuschauern eine rituelle Verbindlichkeit und eine vorhersehbare Erwartungshaltung verspricht, diese aber nur formal umsetzt und in ein neues Gewand hüllt. Damit avanciert das Etablierte zu einem neuen Muster in einem fremden Sinnzusammenhang und evoziert so im klassisch Brechtschen Sinne eine Aufmerksamkeit generierenden, naiven, neugierigen, frischen Blick auf das Veranstaltete.

Eine zweite wichtige rituelle Säule ist das **Charity Ritual**. Es bedarf hier keiner ausgeprägten wissenschaftlichen Analyse, um die Wichtigkeit dieser Wirkungsdimension zu verdeutlichen. Dennoch ist bei der detaillierten Analyse deutlich geworden, mit welcher Prägnanz Gery Keszler die performativ-inszenatorischen und dramaturgischen Mittel eingesetzt hat. In erster Linie wählte Keszler für den Life Ball 2013 eine klassische fünf-Akt Struktur, wie sie sich in der rituellen Sehgewohnheit über die Jahrhunderte in der Theater- und Filmgeschichte etabliert hat. Folgerichtig bilden die Einführung des *1001 Nacht* Leitmotivs sowie der Einzug der Debütanten das erregende Moment im ersten Akt. Die Klammer des zweiten Aktes für die nachfolgend aufsteigende Handlung wird durch den Live Act von Adam Lambert, sowie den Eröffnungswalzer der Debütanten konstituiert. Der erste vorläufige Höhepunkt im dritten Akt ist die Verleihung des Crystal of Hope Awards. Der vierte Akt als retardierendes Element wird überbrückt durch den zweiten Live Act von Azealia Banks, um dann im letzten Teil auf den Höhepunkt des Abends zuzusteuern, die Reden und Plädoyers der Stargäste des Abends, unter Ihnen Bill Clinton und Elton John. Der Bezugsrahmen auf die fünf Akt Struktur ist ein

effektives Ritual, da die Rezeptionswahrnehmung der Zuschauer auf dieses Muster programmiert ist. Es steuert Aufmerksamkeit und generiert Anteilnahme. Beides sind dabei die wichtigsten Währungen für den Erfolg eines Charity Projektes. Durchmengt wird diese Struktur darüber hinaus durch das rituelle Muster des Infotainments, denn nichts wäre monotoner als eine zweistündige Informationsvermittlung zum Thema AIDS und nichts wäre banaler, als eine zweistündige Entertainment Veranstaltung ohne Inhalte. Das Ritual des Infotainments ist eine andere, jüngere mediale Sehgewohnheit, in der Informationen nur in kleinen Stücken vermittelt werden, umrahmt von Entspannung erzeugenden Entertainment Einlagen. Auf diese Weise muss die Konzentration des Zuschauers nicht durchgehend aufrecht erhalten bleiben, sondern bietet die Möglichkeit Pausen einzulegen.

Ein entscheidender dritter ritueller Aspekt beim Life Ball 2013 ist die **Verortung des Bühnenraumes**. Der Veranstaltungsort des Life Balls ist traditionell das historische Wiener Rathaus mit all seiner Transzendenz der Wiener Stadtgeschichte. Gleichzeitig erstreckt sich der Bühnenraum während der Eröffnungszeremonie über den gesamten Rathausplatz hinweg bis hin zum Wiener Burgtheater. Auf diese Weise verbindet der Life Ball zwei herausragende historische Stätten der traditionsreichen Stadt. Auf der einen Seite steht das Symbol der politischen Macht Wiens, auf der anderen Seite der kulturelle Ritus der alten K.K. Monarchie. Die Verbindungslinie dieser Fixpunkte generiert so einen Paradigmen- und Übergangsritus von der königlich-kaiserlichen Ära zu der modernen politischen Neuzeit im historischen Gewand. Gleichzeitig ist die Verteilung der Bühnenräume eine strukturgebende Form für die Sitz- und Stehverteilung der Zuschauer. Während diese zu Beginn in unterschiedliche Ticketklassen eingeteilt sind und lokal abgetrennt werden, verschiebt sich diese Anordnung im zunehmenden Verlauf der Life Ball Dramaturgie. Das anfängliche rituelle Zitat auf die undemokratische Sitzverteilung in der Opernballkultur wandelt sich beim Life Ball demnach zu einer dynamisierenden Vereinigung aller Zuschauer in einer gemeinsamen Masse. Sie alle sollen am Ende eine *Communitas* bilden in der Vereinigung für die gemeinsame Idee im Kampf gegen AIDS. Unterstützt wird dies visuell darüber hinaus durch die Life Ball Style Bible, die dem Publikum Anreize bietet, sich im Stile des Life Ball Mottos zu kleiden und damit zu aktiven Akteuren im Gesamtkonzept des Life Balls zu werden. Auf diese Weise wandeln sich die Zuschauer bei der anschließenden Life Ball Party im Inneren des Wiener Rathauses zu den eigentlichen Hauptakteuren der fortgesetzten Handlungs-dramaturgie. Der Bühnenraum erweitert sich damit um ein weiteres Mal und nivelliert nun vollständig jegliche Trennung zwischen Akteuren und Rezipienten.

Die letzte untersuchte rituelle Ebene ist von nicht minderer Gewichtung. Die Rede ist von dem **Medienritual**, das eine plötzliche Signifikanz erhalten hat, seitdem der ORF im Jahr 2007 damit begonnen hat, den Life Ball live zur Primetime im Fernsehen auszustrahlen. Dieses Ritual ist für Gery Keszler von enormer Wichtigkeit, da allein durch die Programmierung der Übertragung zur Hauptsendezeit ein neues Millionenpublikum erreicht werden kann. In diesem Zusammenhang können auch hier medial gewachsene Rituale nutzbar gemacht werden. Dazu gehört insbesondere die Kadrierung der Kamera. Sie bewirkt nicht nur eine aufmerksamkeitslenkende Disziplinierung des Zuschauers, sie ruft durch den Einsatz von Close ups oder spektakulären Flugaufnahmen eine rituelle Sehgewohnheit ab, die Emotionen lenkt, aufgreift, stilisiert und Aufmerksamkeit bzw. Anteilnahme weckt. Auch die Übertragungsdauer bewirkt für den Zuschauer eine Verdichtung der Zeit, in der die Thematik AIDS Hilfe komprimiert vermittelt wird und damit innerhalb kurzer Zeit ein aktivierendes Bewusstsein beim Rezipienten schafft. Medienrituale bewirken aber auch Relevanz, sie sind eine generierende Instanz in der Frage, was wichtig oder unwichtig ist. In diesem Zusammenhang ist das „Rote Teppich“ Präludium zu sehen, das die Stars vor Presse und Zuschauern hofiert und damit den Ausdruck von Exklusivität zelebriert. Gleichzeitig besitzen Medienrituale eine verhaltensempfehlende Macht. Durch die Demonstration der geschlossenen Vereinigung beim Life Ball, der Untermuerung der aufopferungsvollen Arbeit ohne Gehaltsansprüche eines Jeden und den Plädoyers der prominenten Stars, einen Beitrag für die AIDS Hilfe zu leisten, generiert das Medienritual eine beeinflussendes Aktivierungspotential beim Zuschauer, sich dieser Communitas anzuschließen und ebenso zu spenden.

Wie aus diesen zusammenfassenden Stichworten der vier dominierenden Life Ball Rituale deutlich wird, ergeben sich in deren Kreuzfeld drei wiederkehrende Überschriften. Diese sind die Träger der intendierten performativen Effekte des Wiener Life Balls.

Aufmerksamkeitsgewinnung

Anteilnahme/Gemeinschaftsbildung

Aktivierung

In der ersten Überschrift geht es darum, sich von anderen Einflüssen, Charity Events und Veranstaltungen abzuheben und die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen. In diesem Sinnzusammenhang ist die rituelle Zeremonie des Roten Teppichs zu nennen im komplementären Zusammenspiel der Programmierung des Life Balls als TV-Event in der Prime Time und der lokalen Verortung der Veranstaltung auf dem Wiener Rathausplatz. Ebenso aufmerk-

samkeitsfördernd ist das kontrastierende Inszenierungsritual im Spannungsfeld zwischen Opernballtradition und dem Sujet aus *1001 Nacht*. Auch die szenische Umsetzung der Lichtdramaturgie oder die Top-Shot Einstellungen wirken in diesem performativen Zusammenhang.

Im zweiten Schritt wurde immer wieder deutlich, dass die Prämissen des Life Balls auf Teilnahme und Gemeinschaftsbildung beruhen. Die fördernden rituellen Kräfte hier sind insbesondere die fünf Akt Struktur, die eine Einfühlung des Zuschauers evoziert in Kombination mit der rituellen Infotainment Struktur. Auch die Personalisierungselemente, die Einzelschicksale in den Vordergrund rücken, haben in dieser Dimension einen großen Anteil. Im gleichen Maße sind auch die Sehgewohnheiten des Zuschauers zu nennen, die bei Nahaufnahmen, tendenziell verstärkt zu einer Emotionalisierung neigen. Gemeinschaftsbildend ist letztlich vor allem das Ritual der Style Bible sowie die Verortung der Bühnen. Erst durch deren Verschmelzung ergibt sich so der liminale Zustand einer formierenden Gemeinschaft.

Das letztliche Ziel eines jeden Charity Events ist am Ende die Aktivierung des Zuschauers. Beim Life Ball 2013 wird diese eingeleitet durch das Finale im fünften Akt und die Ansprachen der geladenen Persönlichkeiten. Die endgültige Stufe des performativen Aktes zur Aktivierung erfolgt schließlich beim Epilog der Veranstaltung, in dem alle Beteiligten im Wiener Rathaus zu aktiven Trägern der Life Ball Idee werden unter dem Motto: *Fighting AIDS and celebrating life*.

Wer den hier skizzierten dreistufigen performativen Aufbau genau analysiert, wird bemerken, dass dies ein klassisches Übergangsritual gemäß van Genepp und Victor Turner ist. Wie im einführenden Teil bereits erläutert, gliedert sich dieser Vorgang in drei Stufen. Die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase. Der erste Teil der Aufmerksamkeitsgewinnung repräsentiert die Loslösung der Gesellschaft von dem mangelnden Bewusstsein gegenüber AIDS. Dabei geht es Gery Keszler weniger um medizinische Aufklärung, sondern vielmehr darum, Vorurteile abzubauen und Präventionen für Neuerkrankungen zu installieren. In der Schwellenphase, die Turner als das Liminale bezeichnet, kommt es zu einer Grunderneuerung der sozialen Struktur inklusive einer dialektischen Neusortierung der gegebenen Zustände. In Bezug auf den Life Ball bedeutet dies, sich der gemeinsamen Sache anzuschließen und aktiv, vereint, den Kampf gegen AIDS aufzunehmen. Die dritte Phase bedeutet schließlich, dass der Übergang des Rituals vollzogen ist. Das Kollektiv befindet sich nun in einem neuen Zustand mit klar definierten Richtlinien. Beim Charity Event impliziert dies eine aktive Spende, die AIDS Life nun die Möglichkeit gibt, nationale und internationale Projekte

zu fördern und damit einen signifikanten Unterschied im Leben der AIDS Infizierten zu ermöglichen.

Die Essenz dieser Erkenntnis macht somit deutlich, dass der Life Ball in der Makrostruktur ein übergeordnetes Übergangsritual inne hält und in deren Subebenen zusätzliche rituelle Prozesse anstößt, zitiert, evoziert bzw. negiert. In diesem Unterbau ergibt sich somit ein rituelles Zusammenspiel der positiven und komplementären Interferenzen, die sich entweder überlagern und damit unabhängig aber gleichförmig wirken, oder aber eine verstärkende Wirkung der Amplitude generieren. Damit schließt sich der Kreis zu dem im Abschnitt 1.5 skizzierten Abhängigkeitsmodell. Die Existenz einer objektiven Wahrnehmung eines Bühnen- und Zuschauerarrangements setzt die Gegebenheit von Theatralität und Inszenierung voraus. In der Kombination mit der Aufführungsdimension oder dem Zitat einer Aufführungstradition, wie einem Opernballereignis, ergeben sich schließlich rituelle Formen mit performativen Wirkungen, deren Zusammenspiel am Ende ein Netz der Rituale beim Life Ball konstituiert. In der Gesamtschau ist dieses Netz so bunt und vielfältig wie das Life Ball Motto selbst: *Life Ball – celebrating the one thing we have in common: to be different!*

Literaturverzeichnis

AIDS LIFE: Life Ball Magazine. 2012

Aristoteles. *Poetik.* Stuttgart: Reclam, 2001

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double.* Matthes und Seitz. München, 1996

Austin, John L.: *How To Do Things With Words. Zur Theorie der Sprechakte.* Reclam. Stuttgart. 1979

Barck/Fortuis/Thierse (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch.* Akademie Verlag. Berlin

Belliger/Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch.* Westdeutscher Verlag. 1998

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2007

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne.* Dritter Band. Stuttgart. Metzler. 1999

Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen.* Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1998

Cassirer, E: *The Philosephy of Symbolic Forms.* Bd. 2. Mythical Thought. New Haven

Craig, Edward Gordon: *Die Kunst des Theaters.* Gebhardt. Berlin. 1969

Dünne/Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie.* Suhrkamp. Frankfurt am Main. 2006.

Engelmann, Peter: *Limited Inc.* Passagen Verlag. Wien. 2001.

Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas.* Rowohlt. Reinbeck bei Hamburg. 1989

Fahlenbrach/Brück/Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien.* VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. 2008

Fischer-Lichte/Greiseneffer/Lehmann (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft.* Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994

Fischer Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.* Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2004

- Fischer-Lichte, Erika:** *Performativität. Eine Einführung.* Transcript. Bielefeld. 2013
- Fischer-Lichte, Erika** (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation.* Metzler Verlag. Stuttgart. 2001
- Fischer-Lichte, Erika** (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität.* Francke Verlag. Tübingen/Basel. 2001
- Gauntlett/Hill** (Hrsg.): *TV Living. Television, Culture and Everyday Life.* Routledge. London/New York. 1999
- Gebske, Jennifer:** *Performativität zwischen Zitation und Ereignis.* Magisterarbeit. Erlangen. 2009
- Göttlich/Nieland/Schatz** (Hrsg.): *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien.* Herbert-von-Halem Verlag. Köln. 1998
- Harth/Schenk** (Hrsg.): *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns.* Synchron. Heidelberg. 2004
- Herloßsohn/Marggraff** (Hrsg.): *Allgemeines Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands.* Neue Ausgabe. 3. Band. Gebhardt. Altenburg/Leipzig. 1846
- Hickethier, Knut:** *Einführung in die Medienwissenschaft.* Metzler. Stuttgart. 2010
- Karolewski/Miczek/Zotter** (Hrsg.): *Ritualdesign.* Transcript. Bielefeld. 2012
- Keppler, Angela:** *Wirklicher als die Wirklichkeit. Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung.* Fischer. Frankfurt. a.M. 1994
- Klier, Helmar** (Hrsg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum.* Darmstadt. 1981
- Klotz, Volker:** *Geschlossene und offene Form im Drama.* Hanser. München. 1960
- Köpping/Rao** (Hrsg.): *Im Rausch des Rituals.* Lit Verlag. Berlin. 2008
- Krug, Christian:** *Das Eigene im Fremden. Orientalismen im englischen Melodrama.* Trier. Wissenschaftlicher Verlag. 2001
- Kunz, Johannes:** *Der Wiener Opernball.* Molden Verlag. Wien. 2002

- Lane, Christel:** *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case.* Cambridge University Press. Cambridge. 1981
- Lazarowicz/Balme** (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters.* Reclam. Stuttgart. 1991
- Lèvi-Strauss, Claude:** *Strukturelle Anthropologie.* Suhrkamp. Frankfurt a.M., 1977
- Lukanitschwa, Swetlana:** *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov.* Francke. Tübingen. 2013
- Lynch, Kevin A.:** *Das Bild der Stadt.* Bertelsmann Fachverlag. Gütersloh, Berlin, München. 1968
- Martschukat/Patzold** (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft und „performative Turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit.* Böhlau Verlag. Köln. 2003
- McLuhan, Marshall:** *Die magischen Kanäle.* Verlag der Kunst. Dresden/Basel. 1994
- Menge, Anja:** *Das Theater von Luk Parseval.* Grin Verlag. München. 2013
- Singer, Milton:** *Traditional India. Structure and Change.* American Folklore Society. Philadelphia. 1959
- Turner, Victor:** *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur.* Frankfurt a.M. Campus Verlag. 1989
- Turner, Viktor:** *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels.* Campus Verlag. Frankfurt/New York. 2009
- van Gennep, Arnold:** *Übergangsriten.* Campus Verlag. Frankfurt/New York. 1986
- Wiener Staatsoper:** *Wiener Opernball 2013.* Edition Lammerhuber. Baden bei Wien. 2013
- Willems/Jurga** (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft.* Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden. 1998
- Wirth, Uwe:** *Performanz.* Suhrkamp. Frankfurt a.M. 2002
- Wulf, Christoph:** *Zur Genese des Sozialen.* Transcript. Bielefeld. 2005
- Wulf/Zirfas** (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals.* Wilhelm Fink Verlag. München. 2004.

Onlinequellen

AIDS LIFE: *Es braucht die Nacht, um Sterne zu sehen.*

URL: https://www.youtube.com/watch?v=cvSa4S_K8-w. Zugriff am 23.03.2014

AIDS LIFE: *Life Ball 2013.*

URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014

AIDS LIFE: *Life Ball Highlights 1993-2013.*

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vo9XXcUIhA>. Zugriff am 06.02.2014

AIDS LIFE: *Die Life Ball Eröffnung 2013 unter dem Motto "1001 Nacht".*

URL: <http://www.lifeball.org/?p=5542&lang=de>. Zugriff am 12.02.2014

AIDS LIFE: *Reinerlöse.*

URL: <http://www.lifeball.org/wp-content/uploads/2012/10/Reinerlöse-seit-1993.pdf>. Zugriff am 06.02.2014

AIDS LIFE: *Style Bible.*

URL: <http://www.stylebible.org>. Zugriff am 16.02.2014

Stadt Wien: *Bau des Wiener Rathauses 1872 – 1883.*

URL: <http://www.wien.gv.at/verwaltung/rathaus/geschichte/>. Zugriff am 16.02.2014

Wiener Staatsoper: *Kleiderordnung.*

URL: <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernball/Allgemein.de.php>. Zugriff am 16.02.2014

Abbildungsverzeichnis

- 1 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 00:35:37
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 2 **Hoff, Hans: Aufmarsch der Quotenpinguine.** In: Süddeutsche Zeitung. 16.02.2012.
URL: <http://www.sueddeutsche.de/medien/wiener-opernball-aufmarsch-der-quoten-pinguine-1.1285240>. Zugriff am 12.02.2014
- 3 **Fahnen-Gärtner GmbH.** Eingangsportal.
URL: http://www.fahnen-gaertner.com/redx/tools/mb_image.php/cid.yb314e5ca5156a421/_c__Harald_Klemm_6.jpg. Zugriff am 12.02.2014
- 4 **Kohlmann, Christian: Inszenierung und Dramaturgie von Events.**
URL: <http://www.slideshare.net/GermanConventionBureau/dramaturgie-von-events-ckohlmann>. Zugriff am 12.02.2014
- 5 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 01:05:57
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 6 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 01:06:20
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 7 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 01:06:37
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 8 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 01:06:47
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 9 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 00:34:21
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 10 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 00:34:14
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 11 **AIDS LIFE: Life Ball 2013.** TC: 00:39:31
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014

- 12 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:33:41
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 13 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:19:55
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 14 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:19:30
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 15 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:38:09
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 16 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:38:18
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 17 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 01:33:01
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 09.02.2014
- 18 **TISCHLER, ANDREAS:** In: AIDS LIFE. *Life Ball Party inside Vienna City Hall*
URL: <http://www.lifeball.org/?p=5549&lang=en>. Zugriff am 23.03.2014
- 19 **FRITSCH, BERNHARD:** In: AIDS LIFE. *Life Ball Party inside Vienna City Hall*
URL: <http://www.lifeball.org/?p=5549&lang=en>. Zugriff am 23.03.2014
- 20 **Wiener Rathaus: *Die Rathausführung per Mausclick***
URL: <http://www.wien.gv.at/verwaltung/rathaus/fuehrung/images/festsaal02.jpg>.
Zugriff am 12.02.2014
- 21 **TOBER, ROBERT:** In: AIDS LIFE. *Life Ball Party inside Vienna City Hall*
URL: <http://www.lifeball.org/?p=5549&lang=en>. Zugriff am 23.03.2014
- 22 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:01:03
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 23 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:36:39
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 24 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:26:45
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014

- 25 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:37:01
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 26 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:40:24
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 27 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:40:43
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 28 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:43:59
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 29 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:51:24
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 30 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 01:00:58
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 31 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:48:42
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 32 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:51:55
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 33 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 02:02:32
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 34 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 02:12:06
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014
- 35 **AIDS LIFE: *Life Ball 2013***. TC: 00:37:30
URL: <http://www.ustream.tv/lifeball>. Zugriff am 23.03.2014

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Janne Margarethe Ganzer
Email: JanneGanzer@web.de
Tel.-Nr: 06504178199
Staatsbürgerschaft: Deutsch

Schul- und Berufsausbildung

1991 – 1995 Erich Kästner Grundschule Wegberg
1995 – 2002 Maximilian Kolbe Gymnasium
Wegberg
2002 – 2005 Cusanus Gymnasium Erkelenz, Abitur
2005 - 2007 Christian Albrechts Universität Kiel
2007 - 2011 Universität Wien, Juridicum Wien
Seit 2007 Universität Wien, Theater,- Film- und
Medienwissenschaft

Beruflicher Werdegang

07.2007 - 07.2008 Roomz design Hotel Vienna
(Chef du rang)
07.2008 - 05.2009 Salut Mexican Restaurant Wien
(Chef du rang)
06.2009 - 09.2010 Tel Aviv Beach Wien
(Geschäftsführung)
06 2009 – 08. 2010 Club Skykitchen Wien
(Barkeeperin)
09.2010 - 12.2011 Club Kinsky Wien
(Barkeeperin)
12.2011 - 05.2012 Club Grelle Forelle Wien
(Barkeeperin)
05.2012 - dato Volksgarten Wien
(Barkeeperin, Betreuung VIP-
Bereich)

Besondere Kenntnisse:

EDV: 10-Fingersystem, MS Word
MS Excel, MS Powerpoint

Sprachen: Englisch fließend
Französisch Grundkenntnisse

Abstract

Die vorliegende von mir verfasste Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit es sich beim Wiener Lifeball um ein mediales Großereignis mit theatral-rituellen Elementen handelt. Im Zuge der Beantwortung dieser Frage wird auch auf die verschiedenen Formen der Inszenierung sowie auf optische, musikalische und räumliche Merkmale eingegangen. Mit Hilfe von persönlichen Erfahrungen und Möglichkeiten der Erforschung des Lifeballs, sowie diversen Theorien der Theaterwissenschaft, Medienwissenschaft und der Soziologie habe ich in der vorgelegten Arbeit versucht, mich Schritt für Schritt an meine These heranzutasten. Dank meines jahrelangen persönlichen Mitwirkens bei einem der größten Charity Events Österreichs, war es mir möglich meine Ausführungen mit Bildmaterial zu untermauern.

Von meiner ersten theoretischen Überlegung aus habe ich mich Stück für Stück mit den spezifischen Begrifflichkeiten wie denen des Rituals und der theatralen Inszenierung auseinandergesetzt, sie versucht grundlegend zu definieren mit dem Ziel sie anschließend in einen Zusammenhang zu setzen und auf meine Thematik zu übertragen. Neben meiner Untersuchung dieses alljährlich stattfindenden Spektakels im theaterwissenschaftlichen Sinne, bin ich ebenso bemüht den besonderen Charme und die Einzigartigkeit des Lifeballs darzustellen und seine Relevanz für die Stadt Wien.