



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Theatrales Training für den sozialen Muskel.
Untersuchung der künstlerischen Strategien für soziale
Praxis des *Social Muscle Clubs*.“

verfasst von / submitted by

Eva Wolfesberger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	5
2 Theoretische Kontextualisierung	8
2.1 Was bedeutet soziale Praxis in der Kunst? – Versuch einer Begriffsklärung	8
2.2 Ursprung sozialer Praxis in der Performancekunst	11
2.3 Debatten zum Verhältnis von Kunst und Sozialem.....	16
2.3.1 Gute oder schlechte soziale Kunst?	17
2.3.2 Leibliche Kopräsenz und die Autopoietische Feedbackschleife.....	19
2.4 Künstlerische Strategien als unterstützende Faktoren für soziale Kompetenzen	21
2.4.1 Die Inszenierung als Laborsituation	22
2.4.2 Ästhetische Erfahrung.....	23
3 Praxis-Kontextualisierung	26
3.1 Dialog	26
3.2 Walks	28
3.3 Kochen.....	29
4 SOCIAL MUSCLE CLUB	33
4.1 Material.....	34
4.2 Entstehung und Konzept.....	37
4.3 Struktur	39
4.3.1 Spielregeln und Ablauf des <i>Social Muscle Clubs</i>	40
4.3.2 Akteur*innen.....	41
4.3.3 Inszenierungselemente des Projekts.....	42
4.4 Lokale Adaptionen und Spezialausgaben.....	54
4.5 Analyse: Welche Strategien benutzt der <i>Social Muscle Club</i> ?.....	58
4.5.1 Kunst und/oder Unterhaltung.....	58
4.5.2 Spiel und Fest.....	61
4.5.3 Formen sozialer Alltagspraxis	65
4.6 Einflussfaktoren.....	67
4.6.1 Raum und Zeit.....	67

4.6.2 Begegnung, Gemeinschaft, Communitas.....	69
4.6.3 Laborcharakter	71
4.6.4 Ästhetische Erfahrung im Sozialen.....	74
5 Conclusio	76
6 Quellenverzeichnis	79
6.1 Literaturverzeichnis	79
6.2 Online-Quellen	80
6.3 Interviews	82
6.4. Aufführungsnachweise	83
6.5 Filmverzeichnis	84
6.6 Abbildungsverzeichnis	84
Abstract	86

1 Einleitung

Der *Social Muscle Club* ist ein von Berliner Künstler*innen entwickeltes Konzept zum (Wieder-)Erlernen sozialer Interaktion und gegenseitiger Unterstützung. Es handelt sich um ein einfaches Spielformat, welches das bedingungslose Geben und Nehmen zum Prinzip hat. Bei enthusiastischer Stimmung und in Varieté-ähnlichem Setting werden an mehreren Tischen Wünsche und Angebote der Teilnehmer*innen in einen Topf geworfen und im Laufe eines Abends in die Tat umgesetzt. Auf den ersten Blick wirkt dieses Sozialmuskeltraining harmlos und das Format gibt sich einer romantischen Idee von Begegnung und Gemeinschaftlichkeit hin. In seiner simplen Anlage schafft es der Club aber durch seine gezielten, konkreten Aktionen im Moment, reale Akte der Solidarität hervorzubringen.

Partizipative Kunstprojekte, welche die Trennung zwischen Bühne und Publikum aufbrechen, wurden in den letzten Jahrzehnten regelmäßiger Bestandteil vieler Spielpläne von Theatern und Festivals in Europa. Doch nicht nur die vermehrte Einbeziehung der Zuschauer*innen lässt sich beobachten. Kochabende, Spaziergänge mit Fremden oder generationsübergreifende Telefongespräche: eine Vielzahl von alltäglichen Formaten und Strategien sozialer Praxis wurden in den letzten Jahren im künstlerischen Kontext angeeignet, adaptiert und entwickelt mit dem Ziel, Begegnung, Interaktion oder temporäre Gemeinschaften zu schaffen.

Bezeichnet diese Tendenz einen Versuch zur Stärkung und Wiederbelebung vermeintlich verkümmerter Kulturtechniken? Bedarf es theatraler Rahmungen und künstlich geschaffener Situationen, um soziale Interaktion neu zu erlernen?

Die partizipativen Ansätze zur Ermöglichung von Teilhabe und Gemeinschaft sind jedenfalls zahlreich und offerieren ein vielfältiges Spektrum an Möglichkeiten von Interaktion bis Ko-Kreation. Doch auch aus gesellschaftspolitischer Perspektive lassen sich verschiedene Dimensionen von Partizipation erkennen, welche ein Spannungsfeld zwischen Demokratisierung von Kunst bis hin zu populistischen Absichten aufmachen.

„Der *Social Muscle Club* organisiert die verschiedensten Projekte, die mit den Mitteln des Theaters und der Partizipation unsere sozialen Muskeln wie Interesse, Nachbarschaftlichkeit oder Geselligkeit trainieren,“¹ ist in einem Text aus einer vergangenen Crowdfunding-

¹ Indiegogo Inc, „*Social Muscle Club*“, Indiegogo, [https://www.indiegogo.com/projects/social-muscle-club#/,](https://www.indiegogo.com/projects/social-muscle-club#/) Zugriff am 20.02.2020.

Kampagne zu lesen. Warum sollen es gerade die künstlerischen Strategien sein, die eine Förderung zwischenmenschlicher Fähigkeiten unterstützen?

Ziel dieser Masterarbeit ist es, anhand des Beispiels *Social Muscle Club* zu überprüfen, inwieweit die Verortung im Kunstkontext und der Einsatz performativer Strategien dabei helfen, soziale Kompetenzen zu stärken.

Die Verbindung von Kunst und Sozialem beschäftigt Theoretiker*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen und vor allem Künstler*innen selbst besonders seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausgehend von den Avantgarde-Bewegungen über die Anfänge der Performancekunst bis hin zur Community-Arts-Bewegung der 1970er-Jahre ist das Soziale immer wieder Thema der Auseinandersetzung. Besonders seit den 1990er-Jahren lässt sich ein vermehrtes Aufkommen partizipativer Kunst feststellen. Im Zuge dessen setzten sich auch Theoretiker*innen und Kritiker*innen verstärkt mit der sozialen und politischen Dimension von Partizipation auseinander. Abgesehen von einigen Artikeln in Fachzeitschriften veröffentlichte der französische Kurator und Theoretiker Nicolas Bourriaud 1998 mit seiner Essaysammlung *Esthétique relationnelle*² eine der ersten Publikationen zu interaktiver Kunst. Vor allem mit dem Erscheinen der englischen Übersetzung *Relational Aesthetics*³ im Jahr 2002 gewann das Werk an Bedeutung. Eine provokante Antwort darauf lieferte die Kritikerin und Kunsthistorikerin Claire Bishop zunächst mit ihrem Artikel „Antagonism and Relational Aesthetics“⁴ 2004 und später in umfassender und einflussreicher Form in ihrem Buch *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*⁵, das seither zu einem Grundlagenwerk in der differenzierten Auseinandersetzung mit partizipativer Kunst geworden ist. Bishop bezieht sich unter anderem auf den Philosophen Jacques Rancière und sein bedeutendes Werk *Der emanzipierte Zuschauer*⁶, worin dieser sich den Fragen zur Aktivität oder Passivität des Publikums aus einer kritischen Perspektive widmet. Als einige weitere wichtige Publikationen zum Thema sind beispielsweise Grant H. Kesters *Conversation Pieces*⁷ oder der Sammelband *Living as Form*⁸ herausgegeben von Nato Thompson zu nennen. Ein zentrales Werk stellt außerdem Shannon Jacksons *Social Works. Performing Art, Supporting*

² Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris: Les presses du réel 1998.

³ Ders., *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel 2002.

⁴ Bishop, Claire, „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October* Vol. 110, 2004, S. 51-79.

⁵ Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso 2012.

⁶ Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009.

⁷ Kester, Grant H., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley [u. a.]: University of California Press 2004.

⁸ Thompson, Nato (Hg.), *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, New York: Creative Time Books 2012.

*Publics*⁹ dar. Das Buch der Theaterwissenschaftlerin Jackson sticht insofern heraus, als dass sie im Gegensatz zu den zuvor genannten Autor*innen nicht ausschließlich aus der Perspektive der Bildenden Kunst auf jene Phänomene blickt, die künstlerische und soziale Praxis vereinen, sondern mit einer Verortung in den Performance Studies eine explizit interdisziplinäre Herangehensweise wählt.

Zum Untersuchungsgegenstand des Projekts *Social Muscle Club* an sich gibt es noch kaum wissenschaftliche Auseinandersetzung. Soweit ich in Erfahrung bringen konnte, wurde lediglich eine Masterarbeit über den *Social Muscle Club* mit einem theaterpädagogischen Fokus an der Zürcher Hochschule der Künste angefertigt.¹⁰ Darüber hinaus sind nur journalistische Beiträge zu einzelnen Events dokumentiert.

Ich werde den *Social Muscle Club* als Fallbeispiel auf dessen Struktur und eingesetzte künstlerische Mittel zur Anregung solidarischer Interaktion hin untersuchen. In einem ersten Kapitel zur theoretischen Kontextualisierung werde ich zunächst den Versuch einer Begriffsklärung der intensiv diskutierten Formen von sozial engagierter Kunst vornehmen. In weiterer Folge soll in einem geschichtlichen Rückblick der Zusammenhang von Performancekunst und sozialer Praxis skizziert werden und aktuelle Debatten aus Theorie und Forschung werden dazu aufgegriffen.

Im nächsten Abschnitt widme ich mich unterschiedlichen Formaten von Social Practice bzw. Relational Art, um damit eine Kontextualisierung des *Social Muscle Clubs* innerhalb eines Panoramas an partizipativen Projekten durchzuführen.

Einen Großteil meiner Arbeit wird anschließend die Dokumentation und Analyse des Projektes *Social Muscle Club* ausmachen. Das zur Verfügung stehende Material besteht einerseits aus Konzepten, Ankündigungstexten, Anleitungen, journalistischen Berichten, Fotos und kurzen Videoausschnitten zum Projekt allgemein. Andererseits konnte ich im Juni 2019 vier Ausgaben des *Social Muscle Clubs* durch teilnehmende Beobachtung dokumentieren und außerdem Gespräche mit den Initiator*innen führen. Meine Aussagen basieren überwiegend auf dieser Dokumentation. Ich werde eine detaillierte Beschreibung der Entstehung des *Social Muscle Clubs*, seiner Regeln und des Ablaufs sowie der einzelnen Elemente des Inszenierungskonzepts anfertigen. Nach einer Betrachtung der lokalen Adaptionen nehme ich eine ausführliche

⁹ Jackson, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York, London: Routledge 2011.

¹⁰ Schmocker, Christine, „*Social Muscle Club*. Die Kunst der Begegnung“, Masterarbeit, Zürcher Hochschule der Künste, Studiengang Theaterpädagogik 2019.

Analyse der Strategien und Einflussfaktoren vor, die für die Förderung der solidarischen Interaktion ausschlaggebend sind.

Die Resultate werde ich zusammenfassend nochmals im Hinblick auf meine Forschungsfrage und die theoretische und praktische Kontextualisierung diskutieren.

2 Theoretische Kontextualisierung

Projekte wie der *Social Muscle Club* lassen sich nicht einfach kategorisieren, und über ihren künstlerischen Wert wird heiß debattiert. Es kann daher hilfreich sein, sich den verschiedenen Ebenen der Diskussion über eine theoretische Kontextualisierung anzunähern. In diesem Kapitel werde ich daher eingangs die unzähligen Begrifflichkeiten im Feld zwischen Kunst und Sozialem untersuchen. Ein Rückblick zu den Anfängen der Performancekunst scheint in dem Zusammenhang ebenfalls gewinnbringend. Weiters möchte ich die Debatten zum Verhältnis von Kunst und Sozialem aufgreifen und ergründen, wo die Streitpunkte liegen und wie sie zur Diskussion beitragen. Am Ende dieses Kapitels werde ich außerdem Performance-theoretische Konzepte skizzieren, die für die spätere Analyse der Inszenierungsstrategien des *Social Muscle Clubs* von Bedeutung sein können.

2.1 Was bedeutet soziale Praxis in der Kunst? – Versuch einer Begriffsklärung

Um das Phänomen sozialer Formen von Interaktion und Begegnung im künstlerischen Kontext untersuchen zu können, möchte ich zunächst versuchen, eine Begriffsklärung vorzunehmen. Denn allein diese Formen sozial-künstlerischer Praxis zu beschreiben, ist ein nicht unbedingt leichtes Unterfangen. Hinzu kommt aber auch, dass selbst in der theoretischen Auseinandersetzung unzählige Begrifflichkeiten synonym verwendet werden, die eine Abgrenzung und Definition schwierig machen. Es ist hilfreich, mit Bezug auf bisherige Überlegungen zum Thema eine eigene Definition der hier untersuchten Praktiken zu finden und für den Rahmen dieser Masterarbeit festzulegen.

Ich beschäftige mich in erster Linie mit künstlerischen Formaten, die eine vermeintlich alltägliche, möglicherweise soziale Praxis zum zentralen Element des Projekts machen, ohne

ein erklärtes ästhetisches Ziel voranzustellen. Im Mittelpunkt steht die soziale Interaktion von Künstler*innen und Publikum, bzw. von Teilnehmer*innen untereinander. Es geht um Begegnung, Dialog und Austausch, um temporäre Verbindungen und Gemeinschaften. Wie und ob dabei künstlerische Praktiken zum Einsatz kommen, ist nur sekundär wichtig. *Dass* eine soziale Praxis als künstlerische Aktion wahrgenommen wird, oder ihre Einbettung in einem künstlerischen Kontext erkennbar ist, ist dagegen essenziell für meine Betrachtung. Ich möchte hier nur ganz kurz ein paar Beispiele skizzieren, die ich im nächsten Kapitel ausführlicher vorstellen werde. In *Walking: Holding* von Rosana Cade wird man von fremden Personen händchenhaltend durch die Stadt geführt, bei *Bring your own booze* wird in der Theaterküche gemeinsam mit Künstler*innen gekocht und geplaudert, und in *Body of Knowledge* von Samara Hersch werden intime Telefongespräche mit Teenagern geführt.

Als Überbegriff für diese Formate kann die Formulierung Social Practice herangezogen werden. Dieser Begriff, der wiederum viele Genrebezeichnungen und Definitionsversuche subsumiert, wird im englischsprachigen Raum häufig dafür verwendet, Phänomene zu beschreiben, die Kunst und Soziales zusammenbringen. Die Theaterwissenschaftlerin Shannon Jackson hat mit ihrer Forschung maßgeblich zur Auseinandersetzung mit dem Sozialen in den Künsten beigetragen, und im Grundlagenwerk *Social Works* die vieldiskutierten Standpunkte zusammengeführt und analysiert. Sie beschreibt das Feld von Social Practice als ein unglaublich vielfältiges, das in unzähligen Sparten der Kunst wirksam ist und unter verschiedensten Genrebezeichnungen firmiert:

„[A]ctivist art, social work, protest performance, collaborative art, performance ethnography, community theatre, relational aesthetics, conversation pieces, action research, and other terms that signal a social turn in art-making as well as the representational dimensions of social and political formations. However, social practice also brings to mind a series of other terms that do not always enjoy triumphant celebration: literal art, functionalist art, dumbed-down art, social realist art, victim art, consumable art, and related terms that have been coined to lament the capitulations to accessibility and intelligibility that can occur when art practice and social practice – aesthetics and politics – combine.”¹¹

In dieser Begriffssammlung zeigt Jackson schon sehr deutlich, wie polarisierend das Thema behandelt wird. Es scheint eine gute und eine schlechte Seite von Social Practice zu geben, deren Gewichtung von politischen, moralischen und nicht zuletzt ästhetischen Faktoren beeinflusst wird. Wenngleich in der Diskussion über Formen sozialer Praxis in der Kunst kein Weg daran vorbeiführt, sich mit diesen wertenden Dimensionen auseinanderzusetzen, möchte

¹¹ Jackson, Shannon, *Social Works*, S. 13f.

ich mich lieber intensiver der Untersuchung widmen, was die Besonderheit der Formate ausmacht und inwieweit sie soziale Kompetenzen stärken oder zumindest beeinflussen können. Die aktuellen Debatten dazu werde ich später in diesem Kapitel kurz präsentieren.

Relational Aesthetics und Conversation Pieces wurden in Shannon Jacksons Sammlung von Bezeichnungen schon genannt. Sie beziehen sich auf Definitionsversuche weiterer Theoretiker, diesen schwer festzulegenden Formen sozial-künstlerischen Ausdrucks einen Namen zu geben. Der Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud subsumiert diese Formen in seinem einflussreichen Buch *Relational Aesthetics* unter der Bezeichnung Relational Art, und versteht sie als „[a] set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.“¹² Künstler*innen schaffen in diesem Zusammenhang keine Werke, sondern vielmehr Räume und Umgebungen, die es den Besucher*innen ermöglichen, miteinander in Beziehung zu treten.

Als Conversation Pieces bezeichnet der Kunsthistoriker Grant H. Kester in seinem gleichnamigen Buch wiederum künstlerische Projekte, welche Dialog per se als „fundamentally aesthetic“¹³ betrachten, „[and] all share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange.“¹⁴ Er merkt an, dass ein Kunstwerk in Form eines Objekts zwar ebenso Gespräche unter Besucher*innen auslösen kann, für seine Untersuchung interessieren ihn aber vielmehr jene Arbeiten, welche den aktiven Prozess des Dialogs, der Interaktion und der Verständigung als zentralen Aspekt des Werks sehen, und ihm einen ästhetischen Wert beimessen.¹⁵

Ein weiterer grundlegender Begriff im Zusammenhang mit sozialer Praxis ist Partizipation. Die Kunsthistorikerin Claire Bishop ist Spezialistin auf dem Gebiet der Partizipation und sozialer Formen in der Kunst. In ihrem einflussreichen Buch *Artificial Hells* untersucht sie Kunstproduktion durch den Filter der Partizipation. Sie formuliert eine knappe Definition von Performance „in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance“.¹⁶ Hier ist schon ersichtlich, dass sie aus der Perspektive der Bildenden Kunst an die Thematik herangeht, was später auch immer wieder in ihrer Kritik an bestimmten Formen partizipativer Kunst hervorsteht. Sie präferiert den Begriff der Partizipativen Kunst außerdem gegenüber anderen Bezeichnungen, allen voran „socially

¹² Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, S. 113.

¹³ Kester, *Conversation Pieces*, S. 13.

¹⁴ A.a.O., S. 8.

¹⁵ Vgl. a.a.O., S. 8, 118.

¹⁶ Bishop, *Artificial Hells*, S. 2.

engaged art“, da diese für sie ein zu weites Feld aufmachen würde, denn welche*r Künstler*in sei schon nicht sozial engagiert?¹⁷

Auch der Kurator Nato Thompson versucht sich in der Publikation *Living as Form* zur gleichnamigen Ausstellung in New York 2011 über den Begriff der Socially Engaged Art an künstlerische Formen sozialer Praxis heranzutasten:

„Unlike its avant-garde predecessors such as Russian Constructivism, Futurism, Situationism, Tropicalia, Happenings, Fluxus, and Dadaism, socially engaged art is not an art movement. Rather, these cultural practices indicate a new social order – ways of life that emphasize participation, challenge power, and span disciplines ranging from urban planning and community work to theater and the visual arts.“¹⁸

Nach dieser Definition könnte Socially Engaged Art eine treffende Bezeichnung für den *Social Muscle Club* und die weiteren Formate sein, die ich untersuche. Aber seine Nähe zum Begriff des Applied Theatre impliziert eher kunstpädagogische oder kunsttherapeutische Methoden, mit denen auch zielgruppen-spezifisch gearbeitet wird. Solche Methoden werden durchaus in den von mir genannten Beispielen angewendet, es ist aber nicht ihre Hauptintention.

Für Formate, die eine alltägliche, soziale Praxis zum Ausgangspunkt nehmen, die ein Format schaffen, das vielleicht erst bei genauerem Hinsehen und beim Erkennen des Kontexts als Kunst erkannt wird, scheint mir also die Bezeichnung Social Practice passender.

2.2 Ursprung sozialer Praxis in der Performancekunst

Um Strategien sozialer Praxis in der Kunst besser nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, sich die Ursprünge der Performancekunst anzusehen. Social Practice weist zahlreiche Parallelen auf, mit denen auch Performance charakterisiert wird. Eine Kombination von Ästhetik und Politik ist grundlegend, ebenso nehmen Faktoren wie Prozesshaftigkeit und Relationalität Einfluss. In der Auseinandersetzung mit Social Practice werden oft Dichotomien skizziert wie Kunst versus Wirklichkeit, Kunst oder Nicht-Kunst, ästhetisch versus sozial/politisch/ethisch. Beobachtet man die Entwicklungen in der Performancekunst, kann

¹⁷ Vgl. Bishop, *Artificial Hells*, S. 1f.

¹⁸ Thompson, Nato, „Living as Form“, in: *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, New York: Creative Time Books 2012, S. 16-33, hier S. 19.

man erkennen, dass diese Dichotomien mit ähnlichen Methoden bereits zu Fall gebracht wurden. Es kann also für das Verständnis der Debatten hilfreich sein, die sich rund um das Soziale in der Kunst immer wieder entfachen.

Die Theaterwissenschaftlerin Shannon Jackson spricht sich für eine interdisziplinäre Analyse von Social Practice aus, da sie die Untersuchung dieser Praxis innerhalb der Performance Studies ansiedelt, die sie ebenfalls als per se interdisziplinär versteht.¹⁹ Für Jackson macht es Sinn, sich die Entwicklung von Social Practice im historischen Zusammenhang mit zwei Strömungen in den Performance Studies anzusehen, einerseits die historischen Entwicklungen experimentellen Kunstschaffens von den Avantgarde-Bewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts über Happenings und Aktionskunst ab den 1960er und 1970er Jahren, und andererseits die Betrachtung von sogenannten Cultural Performances, die mit dem Paradigmenwechsel des Performative Turn in der Sozialwissenschaft und Anthropologie einhergingen.²⁰ Die Ursprungsdisziplinen mögen zwar sehr unterschiedliche Herangehensweisen und wissenschaftliche Instrumentarien mit sich bringen, eine gemeinsame Betrachtung kann aber durchaus fruchtbar sein:

„[I]t takes a considerable act of imagination to say why the study of a social protest belongs in the same field as a study of gallery-based installation, why a sociology of Balinese cockfights belongs in the same field as a site-specific performance. One of the central and most provocative contributions of performance studies lies, to my mind, in the field’s willingness to do that imagining.”²¹

Bereits in den Anfängen des 20. Jahrhunderts zur Zeit der historischen Avantgarde-Bewegung haben sich Futuristen und Dadaisten den sozialen und partizipativen Momenten in der Kunst gewidmet. Die Futuristen in Italien schufen mit ihren sogenannten Serate interdisziplinäre, vom Varieté-Theater inspirierte Abende zwischen Kunst und Unterhaltung. Obwohl es weiterhin eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum gab, waren die Serate gekennzeichnet von Provokation sowohl durch performative Beiträge, als auch durch bewusst gesetzte Störaktionen im Publikum, welche die Zuschauer*innen zur aktiven Haltung und Partizipation anregten.²² Claire Bishop sieht darin eher eine „spectatorphilic“²³ Herangehensweise als eine, die sich tatsächlich gegen ihr Publikum wendet, denn die Präsentationen hinterließen das

¹⁹ Vgl. Jackson, Shannon, „Social Practice“, in: *Performance Research* 11, 3/2006, S. 113-118, hier S. 114.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Bishop, *Artificial Hells*, S. 42f.

²³ A.a.O., S. 46.

Publikum somit nicht gleichgültig, sondern animierten es zur aktiven Teilnahme (mit einem politischen Ziel), wie Bishop beschreibt:

“Futurism (and later, Dada cabaret) created situations in which the audience were mobilised to participate in an orgy of hostility towards Futurist artists and poets engaged in a political mission of pro-war militaristic nationalism. [...] That audiences were not only ready for but *demanding* an active role can be seen by the lengths to which they went to buy food to hurl on stage, or bring musical instruments along to the theatre.”²⁴

Auch die Dadaisten in Paris widmeten sich Anfang der 1920er Jahre dem Sozialen. Wie bei den Futuristen stand nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern vielmehr der Produktions- und Rezeptionsaspekt. Für ihre Exkursionen ließen sie das Varietétheater hinter sich und nahmen sich des mittlerweile vom Tourismus als Tour oder Führung angeeigneten Formats des Spaziergangs an. Sie unterwanderten das Tour-Format, indem sie nicht die prestigeträchtigen Sehenswürdigkeiten besuchten, sondern in ihre Nachbarschaft ausschwärmten, dadaistische Gedichte vortrugen oder bestimmte Orte mit unzusammenhängenden Beschreibungen versahen. Durch die Exkursionen im öffentlichen Raum wollte man das Publikum stärker miteinbeziehen und somit eine Annäherung von Kunst und (Alltags-)Leben schaffen.²⁵

Im Hinblick auf die Debatte, ob Social Practice überhaupt als künstlerische Form gesehen werden kann, worauf ich im nächsten Kapitel noch näher eingehen werde, macht die Kunsthistorikerin Estelle Zhong Mengual eine bemerkenswerte Beobachtung. Blickt man z.B. mit etwas Abstand auf die künstlerische Praxis der Avantgardisten, scheint die Debatte obsolet:

„What the avant-gardists have in common is that where others see Art, they see only a corpus of historical habits, a certain way of creating in the artist, a certain kind of receptiveness to the artwork in the spectator. The avant-garde could therefore be seen as a vast undertaking to ‘dehabituate’ our way of evaluating Art, in other words, everything that corresponds to a pre-established canon (a definition of Beauty, this or that technical skill, certain media...). Thus resulting in the emancipated forms that were characteristic of those movements: collage, ready-made, performance, conversation, etc. – all of which are forms that, at the time of their emergence, did not *seem* artistic.”²⁶

²⁴ Bishop, *Artificial Hells*, S. 73f.

²⁵ Vgl. a.a.O., S. 66-73.

²⁶ Zhong Mengual, Estelle, „Participatory art as an experience of democracy“, *Switch (on Paper)*, 28.04.2018, <https://www.switchonpaper.com/en/2018/04/24/estelle-zhong-mengual-participatory-art-as-an-experience-of-democracy/>, Zugriff am 20.02.2020. Der Artikel wurde mir dankenswerterweise von der Autorin zur Verfügung gestellt.

Ein weiterer Aspekt, der Social Practice innerhalb der Performance Studies verortet, ist der sogenannte Performative Turn der sich Ende der 1950er Jahre in den Sozialwissenschaften vollzog. Der Soziologe Erving Goffman konstatiert in seinem 1959 erschienenen Werk *The Presentation of Self in Everyday Life*, dass jede unserer Handlungen im sozialen Leben performativ sei. Er definiert Performance demnach als „all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.“²⁷ Auch der Anthropologe Victor Turner setzte sich intensiv mit der Performativität Sozialer Dramen auseinander, wie er sie nannte, und zeigte Parallelen insbesondere zwischen Ritual und Theater auf.²⁸ Turners Forschung zum Ritual hatte wiederum großen Einfluss auf den Theaterwissenschaftler und Regisseur Richard Schechner. Dessen Theorie des Restored Behavior besagt, dass jedes Verhalten sozial erlernt sei, und damit eine wiederhergestellte Abfolge von bereits performten Verhalten darstelle.²⁹ In diese Linie reiht sich auch der Ethnologe Milton Singer ein, der Ende der 1950er Jahren von Cultural Performances sprach, also von gesellschaftlichen und sozialen Ereignissen, die durch einen Aufführungscharakter geprägt sind. Versammlungen des gesellschaftlichen Lebens wie Hochzeiten, Sportveranstaltungen oder Straßenfeste konnten ebenso wie künstlerische Darbietungen aus diesem Blickwinkel betrachtet werden. Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt hebt den sozialen Aspekt in diesen Veranstaltungen hervor, denn es sei zwar nicht ausgeschlossen, „[...] dass eine cultural performance ein Kunstwerk im engeren Sinne kreierte, doch das besondere Augenmerk wird auf das Ereignis selbst gelenkt, d. h. auf das Herstellen und Erleben einer Gemeinsamkeit zwischen den Teilnehmern.“³⁰

Der Performative Turn ging also mit einer Reihe von Entwicklungen in der Sozialwissenschaft einher. Aber auch die Sprachwissenschaft trug maßgeblich dazu bei. Die Speech-Act-Theory des Philosophen John L. Austin beschreibt Sprechakte, die durch ihren performativen Charakter wirklichkeitskonstituierend sind, die entlang Austins Buchtitel *How to do things with words*³¹ also durch einen gesprochenen Satz eine Situation verändern können. Ein Pfarrer oder eine Standesbeamtin spricht beispielsweise den Satz ‚Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau‘, und hat mit dieser Formulierung den Status der beiden Brautleute verändert. Erika Fischer-

²⁷ Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday 1959, S. 22.

²⁸ Vgl. Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Neuausgabe, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009.

²⁹ Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, 3. überarb. und erw. Ausgabe, London/New York: Routledge 2013, S. 34ff.

³⁰ Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 33. Roselt bezieht sich hier auf: Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, London [u. a.]: Routledge 1996, S. 6.

³¹ Vgl. Austin, John L., *How to do things with words*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1986.

Lichte greift in ihrer *Ästhetik des Performativen*³² die Sprechakttheorie auf, und definiert die performativen Äußerungen nach Austin folgendermaßen: „[...] 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, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“³³ Allerdings bedarf es wie z.B. im Falle einer Trauung auch der entsprechenden Rahmenbedingungen. Die Person muss rechtlich befähigt sein, die Trauung durchzuführen, außerdem sind je nach Rechtslage auch Trauzeug*innen als kleinstes, erforderliches Publikum vorgesehen. Laut Fischer-Lichte handelt es sich somit um „die Aufführung eines sozialen Aktes“³⁴, denn es sind nicht nur die sprachlichen, sondern auch die institutionellen und sozialen Bedingungen für das Gelingen eines Sprechaktes zu erfüllen.³⁵

Auch in der Entwicklung der Gender Studies ist das Performative zentral, denn wie Judith Butler dargelegt hat, ist die Geschlechtsidentität nicht biologisch angeboren, sondern gesellschaftlich konstituiert. Normen und Verhaltensregeln bestimmen, wie wir unser Geschlecht performen, oder mit Butler gesagt: „One is not simply a body, but [...] one does one’s body [...]“.³⁶ Erika Fischer-Lichte ordnet die „performativen Akte“, die den Körper erst als „individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markiert“ hervorbringen, ebenso wie die Sprechakte als „wirklichkeitskonstituierend“ und „selbstreferentiell“ ein.³⁷

All diese Entwicklungen zeigen uns, dass das Performative und das Soziale eng miteinander verbunden sind. Vor allem in der Soziologie und Anthropologie hatte dieser Paradigmenwechsel große Auswirkungen. Aber der Performative Turn war auch ganz stark in den Künsten zu spüren und beförderte die neo-avantgardistischen, künstlerischen Experimente besonders Anfang der 1960er Jahre. Stärker noch als Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Künstler*innen ein besonderes Interesse am Ereignis und an der Aufführung. Das Aufeinandertreffen von Künstler*innen und Publikum stand im Zentrum. Als erste Performances im Sinne einer neuen Genre-Entwicklung galten ein titelloses Event am Black Mountain College in den USA im Jahr 1952, maßgeblich von John Cage in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham und dem Pianisten David Tudor initiiert, unter Beteiligung

³² Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

³³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 32.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Butler, Judith, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, hrsg. v. Sue-Ellen Case, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1990, S. 273.

³⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 37f

vieler Künstler*innen aus weiteren Disziplinen, und die sogenannten Happenings des New Yorker Künstlers Allan Kaprow Ende der 1950er Jahre. Dort werden interdisziplinär verschiedenste Kunstformen wie Bildende Kunst, Musik, Tanz, etc. nebeneinandergestellt. Sie folgen keiner narrativen Dramaturgie, die Zuschauer*innen haben keinen zugeordneten Platz, sondern sind teilweise im ganzen Raum verteilt. Die leibliche Kopräsenz³⁸ von Künstler*innen und Publikum ist hier zentrales Element. Der soziale Aspekt der gemeinsam erlebten Aufführung und die Verschiebung vom Werk- zum Aufführungsbegriff markieren die Besonderheit der Performancekunst. Was für Theaterschaffende womöglich bereits selbstverständlich war, ist für bildende Künstler*innen eine radikale Setzung. Nicht mehr das Werk, das künstlerische Produkt, steht im Mittelpunkt, sondern das Prozesshafte sowie die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption. Das Publikum wird weniger als eine Gruppe passiver Zuschauer*innen gesehen, sondern vielmehr als am Produktionsprozess Beteiligte.

Strategien sozialer Praxis in der Kunst könnten naheliegenderweise auch aus einer soziologischen oder anthropologischen Perspektive untersucht werden – je nach Disziplin würden die Erkenntnisse wahrscheinlich sehr unterschiedlich ausfallen. Doch die verschiedenen Einflüsse und historischen Entwicklungen, die zur Entstehung der Performancekunst geführt haben, und die unterschiedlichsten Arten von Performances und Aktionen, die sich in diesem sehr weiten Feld angesiedelt haben, legen nahe, dass eine theaterwissenschaftliche Betrachtung mit dem zusätzlichen Fokus der Performance Studies eine fruchtbare Auseinandersetzung verspricht. Denn die sozialanthropologischen Aspekte werden hier mit den theaterwissenschaftlichen und kunsthistorischen Überlegungen verknüpft.

2.3 Debatten zum Verhältnis von Kunst und Sozialem

“[T]ension between equality and quality, between participation and spectatorship, and between art and real life. These conflicts indicate that social and artistic judgements do not easily merge; indeed, they seem to demand different criteria.”³⁹

Diese Aussage der Kunsthistorikerin und Kritikerin Claire Bishop steht exemplarisch für die vielfach geführten Debatten zum Verhältnis von Kunst und Sozialem. Nachfolgend möchte ich

³⁸ Vgl. a.a.O., S. 47. Auf die Begriffe der leiblichen Kopräsenz und der autopoietischen Feedbackschleife werde ich im nächsten Kapitel näher eingehen.

³⁹ Bishop, Claire, „Participation and Spectacle. Where are we now?“, *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, hrsg. v. Nato Thompson, New York: Creative Time Books 2012, S. 34-45, hier S. 38.

dieses angespannte Verhältnis etwas näher beleuchten, um die polarisierenden Meinungen, die zwangsläufig im Zuge eines jeden Projekts oder jeder Diskussion zum Thema aufkommen, besser einordnen zu können. Es soll damit auch dargestellt werden, unter welchen Gesichtspunkten eine kritische Auseinandersetzung mit Social Practice geführt wird, und wie diese für die weitere Diskussion fruchtbar eingesetzt werden können.

2.3.1 Gute oder schlechte soziale Kunst? Zur Autonomie der Kunst, zum Werkbegriff und zur Frage der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst

Wie sich schon zuvor anhand der teils wertenden Genrebezeichnungen für sozial engagierte Kunst gezeigt hat, wird das Thema Social Practice sehr kontrovers diskutiert. Es scheint eine starke Polarisierung zu geben, wie diese Art von Kunst besprochen wird. Eine der fundiertesten und umfassendsten kritischen Stimme kommt von Claire Bishop, die einer zu positivistisch, utopistisch formulierten sozialkünstlerischen Praxis skeptisch gegenübersteht. In ihrem Artikel „Antagonism and Relational Aesthetics“⁴⁰ bezieht sie sich vor allem auf das Buch *Relational Aesthetics*, verfasst vom französischen Theoretiker und Kurator Nicolas Bourriaud. In dem Artikel kritisiert sie die Darlegungen Bourriauds zu sogenannter Relationaler Kunst, die hier vor allem Formate im Museums- und Galerie-Kontext meint, deren Fokus es ist, Beziehungen und Begegnungen mit den Besucher*innen zu schaffen. Abgesehen von den von Bourriaud genannten Beispielen attestiert sie eine generelle Tendenz zur Oberflächlichkeit in Projekten, die Dialog und Begegnung ermöglichen. Denn sie merkt an, dass einen Rahmen für Dialog zu schaffen, nicht gleichzeitig bedeuten müsse, demokratisch zu sein und bemängelt, dass die Qualität dieser Beziehungen nicht infrage gestellt würde.⁴¹ Shannon Jackson erkennt aber, dass neben den von Bishop so bezeichneten Feel-good-Formaten auch jene schlecht wegkommen, die eher einem Do-good-Charakter entsprechen:

„Art practices that seek to create a harmonious space of intersubjective encounter – that is, those that ‚feel good‘ – risk neutralizing the capacity of critical reflection. Furthermore, art practices that seek to ameliorate social ills – that is, those that ‚do good‘ – risk becoming overly instrumentalized, neutralizing the formal complexities and interrogative possibilities of art under the homogenizing umbrella of a social goal.“⁴²

⁴⁰ Bishop, Claire, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* Vol. 110, 2004, S. 51-79.

⁴¹ Vgl. a.a.O., S. 65.

⁴² Jackson, Shannon, „What is the ‚social‘ in social practice?: comparing experiments in performance“, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, hrsg. v. Tracy C. Davis, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2008, S. 137f.

Bishop bevorzugt jene Projekte, die einen antagonistischen Zugang verfolgen, also durch ihre kritische und bisweilen herausfordernde oder gar abweisende Haltung gekennzeichnet sind. Einen verstörenden Gestus, der das Publikum zu Reaktionen provoziert, zieht sie einem einladenden Gestus vor, der eine besonders zugängliche, harmonische Situation schafft. Aus ihrer Sicht riskieren Künstler*innen und ihre Werke, instrumentalisiert zu werden, wenn ein sozialer Anspruch in den Vordergrund gestellt wird und der ästhetischen Komponente keine oder nur wenig Beachtung zukommt.⁴³ Wenngleich Bishop keine strenge Dichotomie von Ästhetik und Sozialem fordert, macht Jackson zumindest eine umfangreiche Bandbreite an Polarisierungen in ihrer Kritik aus, die ein Urteil darüber abgeben, wie Kunst zu sein hätte:

“Such a critical barometer measured an artwork’s place among a number of polarizations: (1) social celebration versus social antagonism; (2) legibility versus illegibility; (3) radical functionality versus radical unfunctionality; and (4) artistic heteronomy versus artistic autonomy. The thrust of Bishop’s ‘discontent’ was that ‘the social turn’ in art practice was in danger of emphasizing the first terms in this series of pairings over the critical, illegible, useless, and autonomous domains that art must necessarily inhabit in order to be itself.”⁴⁴

Immer wieder fällt das Argument der Autonomie der Kunst, die hochgehalten werden müsse, denn ansonsten laufe partizipative Kunst Gefahr, vereinnahmt zu werden. Einerseits kann ich die Bedenken Bishops hinsichtlich einer Instrumentalisierung nachvollziehen, wenn förderpolitische Anreize für Künstler*innen geschaffen werden, die mit ihrer Kunst soziale Defizite in der Gesellschaft abfedern sollen. Andererseits stimme ich doch eher mit der Kritik Jacksons überein, welche die Diskussion zur Eigenständigkeit der Kunst als überflüssig erachtet, besonders wenn diese ständig mit einer Priorisierung des Ästhetischen verteidigt wird. Sie scheint richtiggehend verärgert über den untergeordneten Stellenwert von sozial engagierter Kunst, den sie auch im Bezug auf feministische, anti-rassistische oder queere Kunst wahrnimmt, die ständig ihre Relevanz behaupten müsse:

“Committed art’s ‘turn to the social’ has been routinely cast, not as a technique to foreground the contingency of the art object, but as a legible capitulation to the ‘special interests’ of certain marginalized sectors of society. Along the way, a rather clichéd masculinist, edgy, can’t-pin-me-down vision of the unintelligible artist as individual author goes unquestioned, while the collaborative, ‘do-good’ social practitioner is dismissed in familiarly gendered and literalizing terms.”⁴⁵

⁴³ Vgl., Bishop, Claire, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, in: *Artforum* 44, 6/2006, S. 178-183, hier: S. 183.

⁴⁴ Jackson, *Social Works*, S. 48.

⁴⁵ Jackson, „Social Practice“, S. 116.

Diese Rechtfertigungshaltung ist besonders bei Künstler*innen aus Theater und Performance auffällig, wenn ihre Arbeit einer Kritik von Seiten der Bildenden Kunst ausgesetzt ist. Hier scheint implizit noch immer viel stärker ein Werkbegriff zu gelten, der die Autonomie des Kunstwerks hochhält, und Subjekt-Objekt-Beziehungen und das Produkt gegenüber dem Prozess präferiert. Bereits die Praxis des Readymade und Pop Art haben den starren Werkbegriff aufgeweicht und eine klare Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst negiert. Darüber hinaus hat die performative Wende in den Künsten, wie zuvor schon dargelegt, den Fokus vom Werk auf das Ereignis verschoben. Es lässt sich also behaupten, dass es wenig Sinn macht, einer Praxis ihren Kunstcharakter abzusprechen, die seit mindestens fünfzig Jahren, seit dem Aufkommen von Happenings und Aktionskunst – und wenn man futuristische und surrealistische Strömungen einrechnet, schon seit hundert Jahren – die Essenz performativer Kunst ausmacht.

2.3.2 Leibliche Kopräsenz und die Autopoietische Feedbackschleife

Auch Erika Fischer-Lichte ist der Meinung, dass „eine Unterscheidung in eine Produktions-, eine Werk- und eine Rezeptionsästhetik“⁴⁶ in performativen Arbeiten fragwürdig und überholt ist:

„Denn wenn es nicht mehr ein Kunstwerk gibt, das über eine vom Produzenten und Rezipienten unabhängige Existenz verfügt, wenn wir es statt dessen mit einem *Ereignis* zu tun haben, in das alle – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Funktion – involviert sind, ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ also in diesem Sinne im selben Raum und zur selben Zeit vollzogen werden, erscheint es höchst problematisch, weiter mit Parametern, Kategorien und Kriterien zu operieren, die in separierenden Produktions-, Werk-, und Rezeptionsästhetiken entwickelt wurden. Zumindest müssen sie erneut auf ihre Tauglichkeit hin überprüft werden.“⁴⁷

Bereits Max Hermann spricht sich in der Begründung der Theaterwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts für die Aufführung als zentrales Element aus, deren Ereignishaftigkeit ihre spezifische Ästhetizität ausmache.⁴⁸ Die Aufführung wird eben nicht von den Künstler*innen als Produzent*innen für ein Publikum als Rezipient*innen hervorgebracht, sondern ist eine

⁴⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 21.

⁴⁷ A.a.O., S. 21f.

⁴⁸ Vgl. a.a.O., S. 55.

gemeinschaftliche Leistung aller Beteiligten. Es handelt sich hierbei um den Begriff der „leiblichen Kopräsenz“:

„Die leibliche Ko-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. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen allen Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden können. Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.“⁴⁹

Die leibliche Kopräsenz von Künstler*innen und Publikum ist die Essenz der Aufführung. Auch wenn Künstler*innen die Rahmensituation schaffen und den Verlauf planen, braucht es auf jeden Fall das Publikum, ohne das die Aufführung ansonsten gar nicht erst zustande kommen würde. Man kann daher von Ko-Subjekten sprechen, denn „,Subjekt‘ und ,Objekt‘ bilden hier nicht länger einen Gegensatz, sondern markieren lediglich verschiedene Zustände bzw. Positionen des Wahrnehmbaren und des Wahrgenommenen, die nacheinander und zum Teil auch gleichzeitig eingenommen werden können.“⁵⁰ Das Publikum bestimmt durch seine Anwesenheit und seine Reaktionen, und seien sie noch so klein und unscheinbar wie ein unruhiges Sitzverhalten, den Verlauf der Aufführung mit und beeinflusst sie. Fischer-Lichte verwendet hier den Begriff der Feedbackschleife, da jede Handlung – und Zuschauen meint genauso auch Handeln – das Gegenüber beeinflusst.

„Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.“⁵¹

Diese selbstbezügliche Feedbackschleife nennt Fischer-Lichte autopoietisch, da sie aus sich heraus entsteht und sich durch gegenseitige Beeinflussung verändert und erhält. Darüber hinaus ist die Aufführung unvorhersehbar, insofern sie von keiner oder keinem der Beteiligten zur Gänze planbar ist, auch nicht von den Künstler*innen, welche sie initiiert haben. Diese können in der Inszenierung entscheidende Parameter festlegen, um den Verlauf der Aufführung zu

⁴⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47.

⁵⁰ A.a.O., S. 301.

⁵¹ A.a.O., S. 59.

lenken oder bestimmte Reaktionen hervorzurufen, etc. Aber sie können nie vollständig über das Gelingen und die Reaktionen bestimmen.

Es zeigt sich also ein weiteres Mal, dass ein Kunstbegriff, der sich auf die Autonomie der Kunst beruft, überholt ist, wenn man bedenkt, dass die leibliche Kopräsenz von Künstler*innen und Teilnehmenden und deren gegenseitige Beeinflussung durch die autopoietische Feedbackschleife die Grundspezifik der Aufführung ausmachen, und den Kern der Ästhetik von Performancekunst bilden. In künstlerischen Formen von Social Practice ist die partizipative Komponente besonders stark ausgeprägt, wodurch sich das Spektrum an Möglichkeiten der Einflussnahme durch das Publikum erweitert, und sich das Wirken der Feedbackschleife in viel deutlicherer Weise zeigt.

Erika Fischer-Lichtes Darlegungen zu einer Ästhetik des Performativen sind besonders hilfreich, um ein Format wie den *Social Muscle Club* und ähnliche Phänomene aus dem Bereich der Social Practice beschreiben, einordnen und analysieren zu können.

2.4 Künstlerische Strategien als unterstützende Faktoren für soziale Kompetenzen

„[D]ie performative Wende hat zu einer Entgrenzung sowohl zwischen den einzelnen Künsten als auch zwischen Kunst und Nicht-Kunst beigetragen, wenn nicht gar geführt. Damit wurde eine Begrifflichkeit notwendig, die zum einen auf die unterschiedlichsten Künste anwendbar ist und zum anderen imstande, das Ästhetische an nicht-künstlerischen Phänomenen und Prozessen zu erfassen. Dazu scheinen sowohl der Begriff Inszenierung als auch derjenige der ästhetischen Erfahrung in besonderer Weise geeignet.“⁵²

Nachdem nun die historischen Entwicklungen, die interdisziplinären Praxisfelder und die sie umgebenden kritischen Debatten zueinander in Bezug gesetzt wurden, möchte ich hier nochmals auf meine Forschungsfrage zurückkommen. Mithilfe einer theatertheoretischen Perspektive möchte ich untersuchen, inwieweit künstlerische Strategien dazu beitragen können, soziale Kompetenzen zu stärken. Dabei erscheint eine Annäherung über die Begriffe der Inszenierung und der ästhetischen Erfahrung im Sinne Erika Fischer-Lichtes vielversprechend. Sie hält in ihrer *Ästhetik des Performativen* eine umfassende Betrachtung dieser beiden Begriffe fest. Für meine Untersuchung von Formaten sozialer Praxis in der Kunst werde ich mich aber

⁵² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 317.

nur auf ausgewählte Aspekte ihrer Definitionen beziehen, die relevant und im Hinblick auf meine These erfolgversprechend sind. Beim Begriff der Inszenierung ist es vor allem die metaphorische Lesart als Laborsituation, die sich treffend auf viele Formen sozialer Praxis anwenden lässt.

2.4.1 Die Inszenierung als Laborsituation

Die Inszenierung versteht Fischer-Lichte als Versuchsanordnung für ein Experiment. Das Experiment der Aufführung, welches durch die leibliche Kopräsenz erst durchgeführt werden kann, ist ein Versuch, die Funktionsweisen der Feedbackschleife zu untersuchen und zu überprüfen. Spezifisch angelegte Inszenierungsstrategien entsprechen dabei einer Versuchsanordnung, die nach bestimmten Regeln, dem gezielten Einsatz von Mitteln und Methoden und der strategischen Veränderung einzelner Parameter aufgebaut ist.⁵³ Fischer-Lichte benennt in diesem Zusammenhang drei entscheidende Faktoren, auf die ihrer Ansicht nach eine solche Versuchsanordnung abzielt: „(1) auf den *Rollenwechsel* zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die *Bildung einer Gemeinschaft* zwischen diesen und (3) auf verschiedene Modi der wechselseitigen *Berührung*, d. h. auf das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt.“⁵⁴ Es ist meiner Meinung nach weniger wichtig, in welcher Intensität und Ausprägung diese Parameter in einer Aufführung zum Einsatz kommen. Ein Rollenwechsel kann auch auf eine sehr reduzierte und subtile Weise stattfinden, wenn wir die Zuschauenden als Handelnde begreifen, deren Präsenz und Reaktionen von den Akteur*innen wahrgenommen werden und den Verlauf der Aufführung mitbestimmen. Auch die Qualität und Beständigkeit einer Gemeinschaft sind weniger von Bedeutung, als dass diese überhaupt gebildet wird. Ebenso wenig ist die Art der Berührung ausschlaggebend, die ich auch vielmehr als Erfahrung von Öffentlichkeit und Intimität auslegen würde. Eben diese Erfahrung der Gleichzeitigkeit von Inszenierung, künstlerischer Rahmung oder auch Laborsituation und des sozialen Prozesses der eigenen Lebenswelt ist essenziell oder wie es Fischer-Lichte beschreibt: „Dem Zuschauer werden Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Zerfall, Nähe oder Distanz nicht lediglich vorgeführt, sondern er erfährt sie als Teilnehmer der Aufführung am eigenen Leib.“⁵⁵ Die Metapher der Laborsituation übersetzt sich also auf die kaum durchführbare Abgrenzung

⁵³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 61f.

⁵⁴ A.a.O., S. 62.

⁵⁵ Ebd.

zwischen Kunst und Leben/Wirklichkeit/Alltag oder ähnlicher dichotomischer Begriffspaare und wirft weitere Fragen dazu auf. Welche Erkenntnisse fördert eine künstlich geschaffene Situation zutage, in der mit grundlegenden Faktoren von Begegnung und Interaktion experimentiert wird? Gibt es einen Proberaum für gesellschaftliche Veränderung? Sind hier Kunst und Wirklichkeit noch zu trennen?

„[D]ie Künstler [suchen] in diesen Aufführungen intentional mit künstlerischen Mitteln – und zum Teil mit aufwendigen Vorbereitungen, einem monatelangen Probenprozeß – eine Situation [herzustellen], die Situationen des alltäglichen Lebens ähnelt, aber eine Laborsituation ist. Und sowenig wir eine Laborsituation mit der des täglichen Lebens gleichsetzen würden – auch wenn wir aus ihr Erkenntnisse über das menschliche Verhalten gewinnen –; sowenig würden wir eine künstlerische Aufführung mit einer Alltagssituation gleichsetzen. Gleichwohl stellt sie keinen Gegensatz zu dieser dar, auch wenn sie in mancher Hinsicht anders ist.“⁵⁶

Natürlich kann von einem künstlerischen Experiment kein Heilsversprechen für die Probleme unserer Gesellschaft erwartet werden. In den wenigsten Fällen kann überprüft werden, ob es überhaupt zu einem Einfluss auf einzelne Beteiligte oder eine größere Gruppe, und schon gar nicht auf Teile unserer Gesellschaft gekommen ist. Aber werden beispielsweise Alltagserfahrungen im künstlerischen Kontext verhandelt, nach einem bestimmten Verfahren angeordnet, wiederholt, vereinzelt ausgestellt oder überzeichnet, so kommt ihnen eine erhöhte Aufmerksamkeit zu. In dieser Versuchsanordnung schauen wir auf eine alltägliche Handlung wie durch ein Mikroskop – um weiterhin die Labormetapher zu bemühen. Die Vergrößerung macht das Gewöhnliche auffällig, überhöht es, oder lässt seine Problematiken stärker hervortreten. Diese erhöhte Aufmerksamkeit führt laut Fischer-Lichte zu einer ästhetischen Erfahrung.

2.4.2 Ästhetische Erfahrung

„Beide Diskurse [Aufklärung und Postmoderne, Anm.] entwerten die Alltagserfahrungen. Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren suchen sie dagegen mit Emergenz und Autopoiesis der *feedback*-Schleife zu rehabilitieren, wenn nicht gar zu nobilitieren. Es ist der nicht-alltägliche Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, der sie in Komponenten der ästhetischen Erfahrung verwandelt. Und so geschieht auch hier eine Transfiguration des Gewöhnlichen.“⁵⁷

⁵⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 299f.

⁵⁷ A.a.O., S. 294.

Als eine der wichtigsten Komponenten der ästhetischen Erfahrung beschreibt Fischer-Lichte die Schwellenerfahrung. Hier greift sie auf Erkenntnisse aus der Ritualforschung zurück, und bezieht sich vor allem auf die Darlegungen von Victor Turner, der maßgeblich zur interdisziplinären Untersuchung von Ritual und Theater beigetragen hat.⁵⁸ Nachdem die Teilnehmenden in der Trennungsphase eines Rituals aus ihrem alltäglichen Leben herausgelöst wurden, werden sie in der Schwellenphase in einen Zustand der Liminalität versetzt, in ein Dazwischen. Diese Schwellen- oder Übergangserfahrung soll zu einer Transformation der Beteiligten führen. Am Ende werden sie in der Inkorporationsphase in ihrer veränderten Identität wieder in die Gesellschaft eingegliedert.⁵⁹ Auch wenn hier einige interessante Parallelen zu Aufführungen gezogen werden können, scheint mir der Aspekt der möglichen Transformation durch die Schwellenerfahrung zu forciert, es ist zu bezweifeln, dass künstlerische Aufführungen derartige Wirkungen hervorrufen. Dennoch scheint mir der von Fischer-Lichte übergeordnete Begriff der ästhetischen Erfahrung geeignet, um der Frage nachzugehen, inwieweit eine künstlerische, performative Rahmung, das Trainieren sozialer Kompetenzen unterstützen kann. Es bieten sich dafür die weiteren Überlegungen Fischer-Lichtes zu ästhetischen Erfahrungen an, die vor allem die erhöhte Aufmerksamkeit betreffen. Nachdem Performances und postdramatisches Theater seit den 1960er Jahren nicht mehr primär handlungsfokussiert aufgebaut sind, und stattdessen die Produktionsprozesse, die Ästhetisierung von Alltagshandlungen und vor allem die leibliche Kopräsenz in den Mittelpunkt gerückt sind, kommt beim Publikum unweigerlich eine „permanent erhöhte Aufmerksamkeit“⁶⁰ zum Einsatz, da eine Selektion der Wahrnehmungen zunehmend erschwert wurde.⁶¹ Fischer-Lichte schlägt nun eine Reihe von zeitgemäßen Organisationskriterien für die Aufmerksamkeit vor, welche auf künstlerische Aufführungen angewendet werden können. Zu ihnen gehört beispielsweise die Intensität von Erscheinungen, die sie wiederum in Präsenz (z.B. der Schauspieler*innen), Ekstase (z.B. der Dinge) und durch diese erzeugte, dichte Atmosphären unterteilt. Oder das Prinzip der Abweichung oder Überraschung, das sich auf Struktur und Abläufe in den Aufführungen bezieht.⁶² Zuletzt nennt sie das Kriterium der Auffälligkeit, welches ich für meine weiteren Untersuchungen besonders hervorstreichen möchte. Denn neben verstörenden Aktionen und sensationellen Darbietungen, die auch

⁵⁸ Vgl. Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Neuausgabe, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009.

⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 305f.

⁶⁰ A.a.O., S. 292.

⁶¹ Vgl. a.a.O., S. 288f.

⁶² Vgl. a.a.O., 289f.

außerhalb des Kunstrahmens Aufsehen erregen, ist vor allem interessant, wie Aufführungen „gerade das Gewöhnliche auffällig erscheinen [...] lassen.“⁶³ Für die Untersuchung von Formen sozialer Praxis in der Kunst ist genau jenes Auffällig-machen wesentlich. Es gilt die Strategien zu analysieren, mit denen „gewöhnliche“ Handlungen, Praxen aus dem sozialen Feld, Formen alltäglicher, gesellschaftlicher Interaktion hervorgehoben und intensiviert werden, sodass sie als Teil eines künstlerischen Prozesses wahrgenommen werden. Durch die erhöhte Aufmerksamkeit wird uns die Auffälligkeit einer alltäglichen Handlung bewusst, ihre Spezifik wird hervorgehoben, und sie wird zu einer ästhetischen Erfahrung.

In den Inszenierungsstrategien als Laborsituation und in der ästhetischen Erfahrung alltäglicher, sozialer Handlungen vermute ich den unterstützenden Charakter eines künstlerischen Kontexts für die Erprobung und die Stärkung sozialer Kompetenzen. In weiterer Folge möchte ich daher einige Beispiele anführen, die ein Panorama derartiger Strategien zeichnen, und werde schlussendlich zu einer detaillierten Analyse des *Social Muscle Clubs* übergehen.

⁶³ A.a.O., S. 290.

3 Praxis-Kontextualisierung

“Numerous genres have been deeply intertwined in participation, sociality, conversation and ‘the civic’. This interconnectivity reveals a peculiar historic moment in which these notions aren’t limited to the world of contemporary art, but includes various cultural phenomena which have cropped up across the urban fabric. For example, spontaneous bike rides in cities by the group Critical Mass, guerrilla community gardens, and micro-granting community groups are just a few of the non-discipline-specific cultural projects which share many of the same criteria as socially engaged artworks.”⁶⁴

Der Kurator Nato Thompson beschreibt hier die Vielfalt der Formen, die sich zwischen Kunst, Aktivismus und sozialer Praxis ansiedeln. Nachfolgend möchte ich einige Praxisbeispiele beschreiben, die einem künstlerischen Umfeld entstammen, sich aber alltägliche Formen sozialer Interaktion aneignen. Ich habe sie in die Kategorien Dialog, Walks und Kochen eingeteilt, um einige wiederkehrende Formate zu beschreiben, die mir in meiner kuratorischen Tätigkeit der letzten Jahre untergekommen sind und an denen ich selbst teilgenommen habe. Exemplarisch habe ich für jede Kategorie je ein Beispiel gewählt, das ich näher beschreiben werde.

3.1 Dialog

In diesem Abschnitt werde ich mich auf Formen von Social Practice konzentrieren, die den Dialog in den Mittelpunkt stellen, und diesen zum ästhetischen Material machen. Grant H. Kester hat in seinem Buch *Conversation Pieces* ausführlich über Projekte geschrieben, die verschiedene – teils künstlerische – Strategien anwenden, um Gespräche zu initiieren, und welche den Dialog an sich als künstlerisches Werk ansehen: „In these projects [...] conversation becomes an integral part of the work itself. It is reframed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict.”⁶⁵ Er analysiert dort u. a. Projekte des österreichischen Kollektivs WochenKlausur, das seit 1993 Interventionen erarbeitet, die sich konkreten gesellschaftspolitischen Problemen widmen. Oftmals stehen Strategien im Zentrum,

⁶⁴ Thompson, „Living as Form“, S. 19ff.

⁶⁵ Kester, *Conversation Pieces*, S. 8.

die einen Rahmen für Begegnung und Dialog zwischen Bürger*innen, Expert*innen und Entscheidungsträger*innen schaffen, und wodurch gemeinsam nach Lösungen gesucht wird.⁶⁶

Als Beispiel für dialogische Formate, gehe ich nun näher auf das Projekt *Body of Knowledge* der australischen Künstlerin Samara Hersch ein, dessen Entstehungsprozess ich teilweise verfolgen konnte und an dessen Premiere ich im Februar 2020 im Kunstzentrum BUDA in Kortrijk teilnehmen konnte.

In *Body of Knowledge* geht es um intergenerationellen Dialog über den eigenen Körper und Themen wie Sexualität, Intimität, Altern oder Trauer. Das Publikum bekommt vor Vorstellungsbeginn Smartphones in die Hand gedrückt und findet sich in einem Sitzkreis ein. Die Vorstellung beginnt, aber Performer*innen tauchen nie auf. Dafür klingeln nach und nach die Handys. Am anderen Ende sind Teenager, die aus ihren Schlafzimmern in Belgien, Großbritannien oder sogar Australien anrufen. Sie stellen intime Fragen, aber zunächst hört man im Publikum nur die Antworten der telefonierenden Personen neben sich. Es sind große Fragen über den Körper und das Erwachsenwerden. Und von den Erwachsenen erwarten sich die jungen Anrufer*innen weise Antworten.

Eine 14-Jährige zweifelt, ob sie sich jemals verlieben wird, eine 17-Jährige fragt, wie sie über jemanden hinwegkommen kann. Eine 14-Jährige fragt, wie sie entscheiden soll, was sie einmal werden möchte. Eine 16-Jährige fragt, wie man jemals mit dem eigenen unperfekten Körper zufrieden und glücklich sein kann, wenn der Druck durch perfekte Bilder in den sozialen Medien unerträglich ist. Es sind die Erwachsenen, die sich in dieser Situation etwas unwohl oder zumindest unvorbereitet fühlen. Man hört zögerliche Antworten, längeres Schweigen, und vor allem das ehrliche Eingeständnis, dass man auch nicht alles weiß. Das Telefon wird weitergereicht, oder das eigene klingelt, und schon ist man selbst in der Situation, möglichst hilfreiche Ratschläge geben zu wollen, wissend, dass die anderen Teilnehmer*innen im Raum mithören. Das kann durchaus entblößend sein. Die Inszenierung bricht geschickt mit den üblichen Machtverhältnissen zwischen den Generationen. Dies erfolgt beispielsweise auch durch verschiedene Anweisungen, welche die Jugendlichen ihren Zuhörer*innen durchs Telefon geben. So muss hinter Vorhängen eine Mikrowelle gesucht werden, um Popcorn zu machen oder eine Kühlbox mit Bier und Soft Drinks wird herumgereicht. Nach und nach wird unter Anleitung der Jugendlichen der ganze Raum verändert und zu einem gemütlichen Setting umgebaut. Je mehr sich die Atmosphäre lockert, desto natürlicher scheinen sich nun auch die Gespräche zu entwickeln. Gegenfragen werden gestellt, eigene Erfahrungen geteilt oder das

⁶⁶ Vgl. Kester, *Conversation Pieces*, S. 97-101.

Handy in den Lautsprecher-Modus geschaltet, um mehrere Meinungen einzuholen. Und so wirkt manchmal auch die übliche Erwachsenen-Antwort doch irgendwie beruhigend, dass manche Dinge mit dem Alter oder etwas Abstand einfach leichter oder unwichtiger werden.

Im Kern des Projekts steckt die Absicht, einen Raum für Dialog zwischen Jugendlichen und Erwachsenen zu schaffen, der die üblichen Autoritätsverhältnisse aufbricht. In den wenigsten Fällen können sich junge Menschen für intime Gespräche an andere Erwachsene wenden, die nicht entweder ihre Eltern oder ihre Lehrer*innen sind. Die Anonymität des Telefongesprächs unterstützt einen Ausgleich der üblichen Gesprächshierarchien. Es geht aber über das Prinzip von Beratungshotlines hinaus. Es handelt sich um einen Dialog bei dem die Erwachsenen – keine Expert*innen – auch etwas über sich preisgeben. Das Thema und die klug eingesetzten Inszenierungsstrategien lassen vertraute Gespräche entstehen, die ein größeres Interesse und Verständnis für die Sorgen und die generelle Lebenswelt der anderen Generation erzeugen. Zum Abschluss des Abends werden die Jugendlichen zu einem Konferenz-Gespräch zusammengeschaltet, das über Lautsprecher zu hören ist. Sie unterhalten sich über die Teilnehmer*innen im Raum, welche Gespräche inspirierend oder welche Tipps hilfreich waren und was sie davon mitnehmen konnten. Neuerlich werden hier Machtverhältnisse verschoben, wenn die Jugendlichen öffentlich *über* die Erwachsenen sprechen und diese einfach nur zuhören dürfen. Besonders beruhigend beschrieben die Teenager in ihrem Resümee die Einsicht, dass Erwachsene auch nicht alles wissen.

3.2 Walks

Spaziergänge im öffentlichen Raum sind seit der Pariser Dada-Bewegung und spätestens seit der Situationistischen Internationale ein vielfach eingesetztes Format im Kunstkontext. Walk, Tour oder Exkursion sind weitere Begriffe, die im Zusammenhang mit künstlerischen Stadterkundungen verwendet werden. Hier geht es darum, der Alltagspraxis des Spazierens einen besonderen Fokus und ästhetischen Wert – über das reine Sich-Fortbewegen hinaus – zu geben.

Der performative Spaziergang *Walking: Holding* wurde 2011 von der Künstlerin Rosana Cade in Glasgow entwickelt und tourt seither in adaptierten Versionen durch verschiedene Städte weltweit. Für Juni 2019 engagierte das Tanzquartier Wien die Künstlerin, eine Wien-Version

von *Walking: Holding* zu erarbeiten.⁶⁷ Das Projekt baut auf dem Prinzip der One-to-One-Performance auf, also ein*e Performer*in trifft auf jeweils eine*n Zuschauer*in. Zu Beginn der Tour wurde man in den Hof des Museumsquartiers gebracht und gebeten, die Augen zu schließen und nach einigen Sekunden wieder zu öffnen. Nun stand eine junge Frau vor mir, die mich fragte, ob sie meine Hand nehmen dürfe. Sie fragt, wann ich das letzte Mal die Hand von jemandem gehalten habe. Diese Frage wird noch den Rest des Spaziergangs nachwirken, denn sie ist zentral für die Erfahrung von *Walking: Holding*. Berührungen mit Fremden werden in unserer Gesellschaft meistens vermieden – auch zurecht, wenn man bedenkt, wie viele Berührungen im öffentlichen Raum nicht konsensual passieren. Doch auch im näheren Bekanntenkreis, unter Arbeitskolleg*innen oder selbst bei engen Freund*innen werden Berührungen nur selten ausgetauscht. Eine fremde Hand über die Dauer von ca. vierzig Minuten zu halten ist daher eine geradezu radikale Aufforderung. Genaugenommen handelt es sich aber nicht um *eine* Hand, denn schon nach einem kurzen Abschnitt des Weges, kommt eine Person auf uns zu, die sich als meine neue Wegbegleiterin vorstellt. So wird man auf dieser Tour durch die Straßen Wiens von einer fremden Hand zur nächsten weitergereicht. Die Guides wurden über eine Ausschreibung gesucht, und zusammen mit Rosana Cade wurde ausgehend von der Frage nach den eigenen Perspektiven auf die Stadt und Überlegungen zu Intimität im öffentlichen Raum die Tour entwickelt.⁶⁸ Die Mitwirkenden führen durch belebte Einkaufsstraßen, in versteckte Parks oder eröffnen ungeahnte Verbindungslinien in der Stadt. Das intime Händchenhalten lässt dabei auch die Gespräche persönlicher werden. Es macht aber vor allem auffällig für die Passant*innen um uns herum. Diese Art von händchenhaltendem Spaziergang passt nicht ins Pärchen- oder Eltern-Kind-Schema, deren Bilder wir in der Öffentlichkeit gewöhnt sind. Die Tour macht jene Blicke erfahrbar, die im öffentlichen Raum auf Körper, Identitäten und Beziehungen geworfen werden, die nicht der Norm entsprechen.

3.3 Kochen

Im Zusammenhang mit Social Practice wird immer wieder der Künstler Rirkrit Tiravanija erwähnt. Er hat sich besonders durch seinen Zugang über das Kochen hervorgetan, indem er

⁶⁷ Vgl. Tanzquartier Wien GmbH, “Walking: Holding Rosana Cade”, Tanzquartier Wien, <https://tqw.at/event/walkingholding-cade/>, Zugriff am 20.02.2020.

⁶⁸ Vgl. Tanzquartier Wien GmbH, “Walking: Holding. Mitwirkende für Performance-Projekt gesucht“, *Tanzquartier Wien*, <https://tqw.at/call-walkingholding/>, 29.03.2019, Zugriff am 20.02.2020.

die Galerien und Museumsräume, in die er eingeladen wurde, unter anderem durch das Kochen und Servieren von Essen zu konvivialen Orten für die Besucher*innen umfunktionierte.⁶⁹

Ausstellungsräume zu Gemeinschaftsküchen hat auch das Künstlerhaus Wien im Jahr 2019 umfunktioniert. Im Rahmen der Ausstellung *Haben und Brauchen in Wien* kochten zwischen März und Juni immer freitags jeweils zwei kollaborative Initiativen aus Kunst oder Soziokultur in der eigens installierte Community Kitchen und erzählten von ihrer Praxis.⁷⁰

Ebenfalls von der Institution selbst ins Leben gerufen wurde bereits 2015 das Projekt *Bring your own booze – der regelmäßige Küchen-Stammtisch im brut*.⁷¹ Das Wiener Koproduktionshaus brut veranstaltete bis 2017 jeden Monat gemeinschaftliche Kochabende in ihrer Backstage-Küche. Unter Anleitung wechselnder Chef-Köch*innen waren alle Besucher*innen eingeladen, sich an der Zubereitung des gemeinsamen Abendessens zu beteiligen. Die leitenden Köch*innen waren oftmals Künstler*innen, die am brut gerade eine neue Produktion vorbereiteten, oder aber auch Mitarbeiter*innen des Hauses oder benachbarter Institutionen. Die Lebensmittel wurden von brut zur Verfügung gestellt, die Getränke wurden von den Gästen mitgebracht. Das Projekt entstand mit dem Gedanken, ein niederschwelliges Format anzubieten, das es dem Publikum, Künstler*innen, Mitarbeiter*innen und Nachbar*innen ermöglicht, ins Gespräch zu kommen. Das Reden über Kunstprojekte kann für viele Besucher*innen eine Hürde sein. So stand aber beispielsweise das Gemüseschneiden als eine gemeinsame Aktivität im Zentrum, die als Gesprächsöffner für alle Beteiligten diente. Selbstverständlich wurde im Laufe des Abends auch über das jeweilige Kunstschaffen, das Programm von brut, oder andere kulturelle Ereignisse in der Stadt geredet. Aber diese Themen ergaben sich natürlich und auf eigenes Nachfragen der Gäste, genauso wie über Kochrezepte oder Ausflugstipps gesprochen wurde. Das gemeinsame Kochen und Essen und der ungezwungene Austausch lies eine temporäre Gemeinschaft für einen Abend entstehen.

Obwohl die Kunst nicht im Vordergrund stand, gewann *Bring your own booze* dennoch durch die Einbettung in den Kunstkontext an Besonderheit gegenüber anderen Koch-Events. Auch die Tatsache, dass es sich um die Backstage-Küche des Theaters handelte, unterstrich diese Erfahrung, da der Zutritt zu diesen Bereichen bei üblichem Vorstellungsbetrieb für das Publikum nicht möglich wäre. Seit dem Auszug aus dem Stammhaus im Künstlerhaus wegen

⁶⁹ Vgl. Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 55f.

⁷⁰ Vgl. Künstlerhaus, Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs, „Haben und Brauchen – Kochshow“, *Künstlerhaus*, <https://www.k-haus.at/de/kalender/15-03-2019/veranstaltung/781/haben-und-brauchen-kochshow.html>, Zugriff am 20.02.2020.

⁷¹ Koproduktionshaus Wien GmbH, „brut Extras“, *brut*, <https://brut-wien.at/de/Programm/brut-Extras>, Zugriff am 20.02.2020.

Renovierungsarbeiten im Herbst 2017 veranstaltete brut noch einige weitere Kochstammtische in temporär bespielten Locations. Der improvisierte Charakter mit Klappischen und tragbaren Kochplatten konnte aber die spezifische Qualität der Backstage-Küche nicht ersetzen, und so wurde das Format Mitte 2019 vorerst eingestellt.

SOCIAL MUSCLE CLUB



Annina Bullward



Abb. 1: Erklär-Comic zum Social Muscle Club

4 SOCIAL MUSCLE CLUB

Als zentralen Forschungsgegenstand meiner Masterarbeit ziehe ich den *Social Muscle Club* heran, um dem Phänomen sozialer Praxis in der Kunst und besonders im Bereich der Performance näher zu kommen. Es ist interessant für mich zu untersuchen, welche Strategien in dem Format zum Einsatz kommen, um soziale Kompetenzen zu stärken. Welche Elemente sind in der Dramaturgie des Formats angelegt, um bestimmte Wirkungen und Atmosphären zu erzeugen? Und wie kommt es zu dem inszenatorischen Grundgerüst des *Social Muscle Clubs*, das bereits auf viele unterschiedliche Städte und Kontexte angewendet wurde? In diesem Teil meiner Arbeit werde ich den *Social Muscle Club* so detailliert wie möglich dokumentieren und analysieren, um meiner Forschungsfrage nach dem Einfluss künstlerischer Strategien in Bezug auf zwischenmenschliche und solidarische Fähigkeiten auf den Grund zu gehen.

Nach einer kurzen überblicksmäßigen Einführung zum Prinzip des *Social Muscle Clubs* und dem untersuchten Material werfe ich einen Blick auf die Entstehungsgeschichte und das Konzept des Clubs. In weiterer Folge widme ich mich der detaillierten Beschreibung des Aufbaus und der Struktur des Inszenierungskonzepts und seinen verschiedenen Elementen. Danach gebe ich einen kurzen Einblick in die Besonderheiten lokaler Adaptionen des Clubs, bevor ich zur detaillierten Analyse der eingesetzten Mittel und Strategien übergehe, die zum Gelingen dieses Sozialmuskeltrainings beitragen.

Um in weiterer Folge meine Ausführungen besser nachvollziehbar zu machen, werde ich hier in aller Kürze das Konzept und den groben Spielverlauf des *Social Muscle Clubs* erläutern. Der detaillierte Ablauf mit seinen unterschiedlichen Spielelementen wird später in diesem Kapitel noch genauer ausgeführt.

Der *Social Muscle Club* ist ein performatives Spiel- und Unterhaltungsformat, das meist im Programm von Kunst- und Kulturinstitutionen angesiedelt ist, aber auch zunehmend in sozialen Räumen außerhalb der Kunstszene veranstaltet wird. Der Kern des Formats ist das sogenannte „Geben-und-Nehmen-Spiel“⁷², bei dem alle Teilnehmenden, in Gruppen an verschiedenen Tischen sitzend, Wünsche und Angebote tauschen und so im Sinne der Veranstalter*innen ihre sozialen Muskeln trainieren. Durch kleine Gesten der Solidarität und durch gegenseitige Hilfestellungen sollen so soziale, zwischenmenschliche Kompetenzen gestärkt werden. Unterstützt wird dieses spielerische Trainingsprogramm von einem feierlichen, meist bunten Rahmen aus musikalischen Einlagen, sogenannten performativen Geschenken und einer

⁷² Indiegogo Inc., „Social Muscle Club“, 20.02.2020.

generellen Atmosphäre der Geselligkeit und Unterhaltung. Moderiert und angeleitet wird der Abend von einem Team unterschiedlicher Künstler*innen.

Das Besondere an dem Format ist die simple Anordnung, die Kunst, Spiel, Unterhaltung und Partizipation so zusammenführt, dass unter den Teilnehmenden eine gemeinschaftliche Dynamik entsteht, die oftmals überraschend produktive, kreative und solidarische Kräfte freisetzt. In meiner nachfolgenden Analyse werde ich den Strategien auf den Grund gehen, die in diesem Format zum Einsatz kommen, welches angesiedelt zwischen Kunst und sozialer Praxis agiert, und untersuchen, welche Faktoren das Erlernen sozialer Kompetenzen beeinflussen.

Der *Social Muscle Club* führt zwar seit 2013 kontinuierlich öffentliche Veranstaltungen durch und ist auch international bereits stark vernetzt, jedoch gibt es abgesehen von einer theaterpädagogischen Analyse des Projekts⁷³ noch keine detaillierte Dokumentation und Aufarbeitung. Daher möchte ich mich zunächst ausführlich der Beschreibung des *Social Muscle Clubs* widmen, seine Entstehungsgeschichte und Entwicklung skizzieren und die einzelnen Spielelemente genauer betrachten, um später zur Analyse überzugehen.

4.1 Material

Für meine Beschreibung und Untersuchung des *Social Muscle Clubs* beziehe ich mich vorrangig auf insgesamt sechs Ausgaben des Clubs. Zwei Ausgaben fanden im März und Oktober 2016 im Koproduktionshaus brut in Wien statt. Vier Ausgaben wurden unter dem Motto *Peace Talks* im Juni 2019 in Berlin veranstaltet. Die beiden Wien-Ausgaben wurden nur in Teilen dokumentiert, ich beziehe meine Informationen aus Produktionsdokumenten wie Konzepten, Programmtexten, Ablauf-Plänen, Fotos und meinen persönlichen Erinnerungen an die Teilnahme.⁷⁴

Die erste Ausgabe in Wien wurde auf Initiative des Kurators Jacopo Lanteri entwickelt, der das Kollektiv im Rahmen des jährlichen Tanz- und Performancefestivals imagetanz am brut im März 2016 eingeladen hatte. Das Motto des Festivals hieß *You are enough*, und widmete sich der Frage nach den Möglichkeiten von Künstler*innen, durch ihre Arbeit Einfluss auf ihre

⁷³ Vgl. Schmocker, „*Social Muscle Club*. Die Kunst der Begegnung“.

⁷⁴ Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Masterarbeit bin ich als Projektdramaturgin am Koproduktionshaus brut beschäftigt. Ich konnte daher auf Produktionsdokumente und Notizen für die Vorbereitung der beiden Wien-Ausgaben zurückgreifen.

soziale Umgebung zu erwirken.⁷⁵ In diesem Sinne bot sich das Format des *Social Muscle Clubs* als Eröffnung des Festivals an, um eine gemeinschaftliche Grundstimmung bereits zu Beginn des mehr als zweiwöchigen Programms zu etablieren:

„[D]er *Social Muscle Club* [entwickelt] partizipative Events und neue Formen des Zusammenkommens. Kunst und Performance werden dabei genutzt, um Menschen miteinander in Kontakt zu bringen, Dialoge zu eröffnen und Vereinzelung zu überwinden. Nachdem der Club bereits in zahlreichen Städten in Europa stattgefunden hat, wird nun erstmals eine Wiener Ausgabe gemeinsam mit Wiener KünstlerInnen realisiert.“⁷⁶



Abb. 2: Performer Frans Poelstra beim ersten Social Muscle Club Vienna

Die zweite Wien-Ausgabe fand im Herbst 2016 zur Eröffnung der neuen Spielzeit von brut statt und wurde nun vom Duo notfoundyet (Laia Fabre und Thomas Kasebacher) und Stefanie Sourial konzipiert. Die lokalen Performance-Künstler*innen waren zuvor mit den Initiator*innen aus Berlin in intensiven Austausch getreten und hatten sich nun zur Aufgabe gemacht, den *Social Muscle Club* Vienna als lokale Adaption mit regelmäßigen Terminen in Wien durchzuführen. Moderiert wurde der Abend von Laia Fabre und Stefanie Sourial.

⁷⁵ Vgl. Koproduktionshaus Wien GmbH, „imagnetanz 2016“, *brut*, <https://brut-wien.at/de/Programm/Festivals-Projekte/Festivals/imagnetanz-2016>, Zugriff am 20.02.2020.

⁷⁶ Koproduktionshaus Wien GmbH, „Social Muscle Club Vienna“, *brut*, https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2016/2016_03_Maerz-2016/2016_03_imagnetanz_Social-Muscle-Club, Zugriff 20.02.2020.

Abgesehen von einer Projektpräsentation am Schauspielhaus Wien im November 2016⁷⁷ und einer Spezialausgabe beim Grazer Festival steirischer herbst im Jahr 2017⁷⁸ fanden bis dato keine weiteren Clubs in Wien und Österreich statt.

Ein Großteil des zu analysierenden Materials bezieht sich also auf die vier Ausgaben des *Social Muscle Clubs*, die im Juni 2019 unter dem Titel *Peace Talks* in Berlin stattfanden. Innerhalb eines Zeitraums von neun Tagen wurden die Veranstaltungen an unterschiedlichen Orten und auch zu verschiedenen Tageszeiten durchgeführt. Nach dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung fertigte ich schriftliche Notizen aller Veranstaltungen an, machte teilweise Tonaufnahmen, sprach mit Beteiligten des *Social Muscle Clubs* und nahm an einer Gesprächsrunde mit den Gründer*innen Jill Emerson und Till Rothmund teil. Einige Wochen nach der *Peace Talks*-Reihe führte ich außerdem ein Skype-Interview mit Jennifer Bell, die regelmäßig *Social Muscle Clubs* in Bristol durchführt, und ein weiteres Interview per E-Mail mit Jill Emerson.

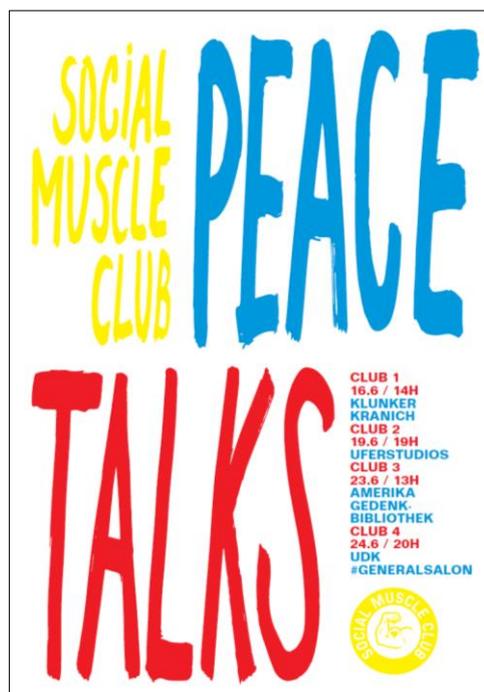


Abb. 3: Ankündigungsflyer für die Social Muscle Club Peace Talks-Reihe

⁷⁷ Am 21.11.2016 präsentierte der Schauspieler Jesse Inman das Konzept und führte eine kleine Version des *Social Muscle Clubs* im Rahmen seiner Reihe *English Mondays* am Schauspielhaus Wien durch. Jesse Inman war bereits mehrfach an der Umsetzung von *Social Muscle Clubs* beteiligt, vor allem in der Schweiz, aber u.a. auch bei der ersten Ausgabe in Wien.

⁷⁸ Diese Ausgabe wurde einmalig zum 50-jährigen Jubiläum des Festivals steirischer herbst in Graz von Laia Fabre und Thomas Kasebacher durchgeführt, die bereits die zweite Wien-Ausgabe konzipiert hatten. In diesem Fall wurde allerdings nicht auf das Originalkonzept und das Netzwerk des *Social Muscle Clubs* in verschiedenen Städten hingewiesen. Vgl. Steirischer Herbst Festival GmbH, „Social Muscle Club“, *steirischer herbst*, <http://2017.steirischerherbst.at/deutsch/Programm/Social-Muscle-Club> Zugriff am 20.02.2020.

Da ich die Künstlerin Jill Emerson bereits im Februar 2019 kontaktierte, um nach etwaigem Dokumentations-Material und einem möglichen zukünftigen Interview-Termin zu fragen, wurde ich in weiterer Folge über die Planung der *Peace Talks*-Reihe in regelmäßigen Abständen informiert. Dadurch konnte ich neben offiziellem Pressematerial auch auf organisatorische und konzeptionelle Unterlagen sowie E-Mail-Konversationen zurückgreifen. Auf die Besonderheiten der einzelnen Clubs in dieser Reihe werde ich später im Kapitel Lokale Adaptionen und Spezialausgaben detaillierter eingehen, bzw. bilden sie auch die wesentliche Grundlage für die Beschreibung der wiederkehrenden Spielelemente des *Social Muscle Clubs* im Allgemeinen.

4.2 Entstehung und Konzept

Der *Social Muscle Club* wurde 2012 in einem Berliner Wohnzimmer gegründet. Die Performancekünstlerin Jill Emerson und der Filmemacher Till Rothmund luden zusammen mit dem Performancekünstler Jared Gradinger und der Schauspielerin und Regisseurin Rahel Savoldelli einmal im Monat ein, sich für einen Abend zwischen Kunst, Spiel und Unterhaltung ganz dem Training der sozialen Muskeln zu widmen.⁷⁹ Die Inspiration dazu kam von dem Dokumentarfilm *Menschen in Sheffield*,⁸⁰ der einen Arbeiterclub im Sheffield der 1960er Jahre porträtierte. Der Film wurde 1965 von dem deutschen Dokumentarfilmer Peter Nestler für den Süddeutschen Rundfunk (SDR) gedreht. Der porträtierte Dial House Social Club, ein sogenannter Working men's club wurde mit der Intention gegründet, den vorwiegend männlichen, in der Stahlindustrie beschäftigten Arbeitern, Kultur und Unterhaltung zum Ausgleich in ihrer Freizeit zu bieten, und durch die Einnahmen des Clubs gleichzeitig eine Art von selbstverwaltetem Versicherungsnetz zu ermöglichen: „Der Club dient der Geselligkeit, der Unterhaltung und der gegenseitigen sozialen Hilfe. [...] Die Männer zahlen fünf Schilling Beitrag im Jahr und einen Schilling für die Wohlfahrtskasse.“⁸¹ Sollte ein Arbeiter mehr als

⁷⁹ Vgl. Social Muscle Club, „About“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/about>, Zugriff am 20.02.2020; Sophiensaele GmbH, „Social Bootcamp“, *Sophiensaele*, <https://sophiensaele.com/de/archiv/stueck/social-muscle-club-social-bootcamp>, Zugriff am 20.02.2020.

⁸⁰ *Ein Arbeiterclub in Sheffield*, R.: Peter Nestler, BRD 1965. Der ursprünglich gewählte Titel *Ein Arbeiterclub in Sheffield* wurde vom SDR nicht gebilligt und unter einigem Widerspruch seitens Nestler schlussendlich in *Menschen in Sheffield* geändert. Vgl. Leipziger Dok-Filmwochen GmbH, „Ein Arbeiterclub in Sheffield“, *DOK Leipzig*, <https://filmarchiv.dok-leipzig.de/de/film/?ID=2846&title=EinArbeiterclub+in+Sheffield>, Zugriff am 20.02.2020.

⁸¹ *Menschen in Sheffield*, R.: Peter Nestler, Youtube-Video, <https://www.youtube.com/watch?v=6y6WJc3YJGU> Minute 10:50, Zugriff am 20.02.2020.

acht Wochen arbeitsunfähig werden, konnte auf die Wohlfahrtskasse zurückgegriffen werden und ihm stand ein bis zu zweiwöchiger Aufenthalt in einem von vier Erholungsheimen zu.

Der Gedanke, Kunst mit solidarischer Unterstützung zu verbinden, gefiel den Initiator*innen des *Social Muscle Clubs*. Sie selbst hatten als Künstler*innen in einer durchaus prekären freien Kunstszene in Berlin Bedarf nach gegenseitiger Unterstützung. Der Ursprungsgedanke, der dem *Social Muscle Club* vorgelagert war, beinhaltete, ähnlich wie im Working men's Club, ebenfalls Geld zu sammeln und eine Art Live-Crowdfunding umzusetzen. Bis ein Freund von Till Rothmund fragte: „Why only money? Why not everything?“⁸² So wurde das Geben-und-Nehmen-Spiel entwickelt. Zunächst wurde im Wohnzimmer von Emerson und Rothmund an nur einem Tisch gespielt. Emerson war Host der Abende, bereitete jeweils selbst eine kleine Performance vor und bat üblicherweise zwei weitere befreundete Künstler*innen, zu performen. Schon in diesem privaten Rahmen war ihnen ein ausgefeiltes Setting wichtig, indem Essen serviert wurde und explizit formuliert wurde, worum es ihnen bei diesem gemeinsamen Training geht.⁸³ Von Beginn an stand die Frage im Raum, wie mit den Mitteln der Kunst gesellschaftliche Veränderungen in Gang gesetzt werden können. Wie man mit dem eigenen Tun und aus der eigenen Expertise heraus zu einem solidarischen Umgang miteinander und über die eigenen Bekanntenkreise hinaus beitragen könne.

Dies war auch der Grund, warum man nach einer Reihe von Clubs im Wohnzimmer nach einer Möglichkeit suchte, das Konzept in einem größeren und öffentlichen Rahmen auszuprobieren. Die Sophiensaele, eine Produktions- und Spielstätte für die freie Tanz-, Theater- und Performanceszene in Berlin, lud die Initiator*innen des Clubs ein, den *Social Muscle Club* ab Herbst 2013 als regelmäßige, zweimonatliche Veranstaltungsserie abzuhalten.⁸⁴ Bereits Ende 2014 und vor allem im Jahr 2015 entstanden lokale Adaptionen in anderen europäischen Städten. Man entschied sich dazu, das Konzept in Absprache aber auch ohne persönliche Beteiligung der Gründungsmitglieder an befreundete Künstler*innen weiterzugeben. In Berlin wurden die regelmäßigen Clubs nach und nach von Spezialausgaben abgelöst und auch immer öfter abseits des Veranstaltungsorts Sophiensaele durchgeführt. Einmalige abgehaltene *Social Muscle Club*-Tours gab es 2016 etwa in Südafrika oder 2018 in den USA.⁸⁵ Auch Events im Kontext von prestigeträchtigen Festivals wie etwa dem Theatertreffen der Berliner Festspiele

⁸² Wolfesberger, Eva, E-Mail-Interview mit Jill Emerson, 03.08.2019.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Indiegogo Inc, „Social Muscle Club“, 20.02.2020.

⁸⁵ Vgl. Social Muscle Club, „Projects“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/new-page>, Zugriff am 20.02.2020.

2017⁸⁶ oder zum 40. Jubiläum des Zürcher Theater Spektakels 2019⁸⁷ finden immer wieder statt.

Social Muscle Club als Bezeichnung wird im Übrigen nicht immer eindeutig zuordenbar verwendet. In erster Linie ist damit das Projekt an sich als Idee, Konzept und Inszenierung gemeint. Oftmals werden damit aber auch die einzelnen Veranstaltungen, also Aufführungen, bezeichnet, wobei hier meist ein Zusatz mit Stadt und Ausgabe Klarheit verschafft. Aber auch die Initiator*innen und die regelmäßig kollaborierenden Künstler*innen verstehen sich als Gruppe als *Social Muscle Club*.⁸⁸ Auf die verschiedenen beteiligten Akteur*innen, die innerhalb einer Veranstaltung des *Social Muscle Clubs* agieren, werde ich im nächsten Abschnitt eingehen, der sich der Struktur des Projekts widmet.

4.3 Struktur

Die Struktur des *Social Muscle Clubs* scheint auf den ersten Blick simpel, da sich alles um das zentrale Geben-und-Nehmen-Spiel herum aufbaut. Es besteht jedoch aus vielen kleinen Einzelementen, die ungeachtet von Genres oder Konventionen zu einem Format zusammengesetzt werden, dessen hybride Ästhetik und Wirkungsebenen die Spezifik des Projekts ausmachen.

Im folgenden Abschnitt werde ich zunächst auf die Spielregeln und den Ablauf des Spiels eingehen, welche die Dramaturgie der einzelnen Ausgaben des Clubs strukturieren. In weiterer Folge sollen kurz die unterschiedlichen Akteur*innen mit ihren Handlungsbereichen im Gefüge des *Social Muscle Clubs* vorgestellt werden. Am Ende dieses Abschnitts zur Struktur werde ich eine ausführliche Beschreibung aller maßgeblichen Elemente und Bausteine vornehmen, die im Inszenierungskonzept des *Social Muscle Clubs* zum Einsatz kommen.

⁸⁶ Berliner Festspiele, „Social Muscle Club“, *Theatertreffen*, https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_210521.html, Zugriff am 20.02.2020.

⁸⁷ Zürcher Theater Spektakel, „Social Muscle Club“, *Zürcher Theater Spektakel*, <http://2019.theaterspektakel.ch/index.php-id=121.html>, Zugriff am 20.02.2020.

⁸⁸ Vgl. Social Muscle Club, „About“, 20.02.2020.

4.3.1 Spielregeln und Ablauf des *Social Muscle Clubs*

Nachdem die ursprüngliche Idee, ebenfalls Geld zu sammeln und zu verteilen, verworfen wurde, entwickelte sich schnell die Struktur eines Spiels nach dem Prinzip des Gebens und Nehmens. Die Regeln und der grobe Ablauf sind bis heute gleich geblieben. Die Teilnehmenden sitzen je nach Größe der Veranstaltung an einem oder mehreren Tischen. Auf kleine Zettel wird jeweils aufgeschrieben, was eine Person einer anderen geben kann, und was sie braucht oder sich wünscht. Diese Zettel werden anschließend in eine Schüssel in der Mitte des Tisches geworfen. Die Angebote und Wünsche können völlig unterschiedlich sein, ob konkret oder abstrakt, simpel oder komplex. So finden sich unter den gesammeltenzetteln Wünsche nach einem Stück Kuchen oder einem gut bezahlten Teilzeitjob neben Angeboten für Hundesitting bis hin zu einer Stunde bedingungslosem Zuhören. An jedem der Tische befindet sich eine Moderatorin oder ein Moderator, die*der nun einen Zettel nach dem anderen aus der Schüssel zieht, vorliest und die Absender*innen gegebenenfalls bittet, ihre Wünsche oder Angebote zu erläutern. So entsteht bereits in dieser Phase ein intensiver Austausch der Beteiligten darüber, warum jemand etwas dringend braucht, oder was die Geschichte hinter einer Gabe ist, die man teilen möchte. Findet sich ein Match von Angebot und Nachfrage oder umgekehrt, wird von den Moderator*innen ein Glöckchen geläutet, um den Menschen an den anderen Tischen mitzuteilen: hier haben zwei zusammengefunden. Wichtig ist dabei, dass es nicht um ein Tauschgeschäft geht. Nehme ich ein Geschenk oder Angebot an, heißt es nicht, dass ich der gleichen Person als Ausgleich auch etwas geben muss. Das kann zufällig passieren, grundsätzlich steht aber das „bedingungslose Geben und Nehmen“⁸⁹ im Mittelpunkt.

Eine *Social Muscle Club*-Veranstaltung ist üblicherweise in drei Runden des Geben-und-Nehmen-Spiels eingeteilt. Wie lange die Runden jeweils dauern, hängt vom Kontext der Veranstaltung ab. Bei den Ausgaben in Wien und Berlin, an denen ich teilgenommen habe, waren es in etwa jeweils zwanzig Minuten. Die Runden sind so angelegt, dass im ersten Durchgang zumeist nochmals von den Tischmoderator*innen die Regeln erklärt werden und greifbare Beispiele und Vorschläge für Wünsche und Angebote gebracht werden. Erste Zettel werden vorgelesen und eingelöst. In der zweiten Runde scheint das Spielprinzip meist schon verinnerlicht und es wird bereits großzügig gegeben und genommen. Kann ein Wunsch nicht erfüllt werden, oder findet ein Angebot keine Abnehmer*innen, wird der Zettel beiseitegelegt und für die dritte und letzte Runde aufgehoben. Diese markiert eine Besonderheit im Verlauf

⁸⁹ Social Muscle Club, „SMC: Kids“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/smcgrundschule>, Zugriff am 20.02.2020.

des Spiels. Die Moderator*innen nehmen die bisher nicht eingelösten Zettel zur Hand und lassen nun über die eigene Tischgesellschaft hinaus im ganzen Raum „das Zuviel [auf] das Zuwenig“ treffen.⁹⁰

Durch die Einteilung in mehrere Runden lässt sich auf gewisse Weise eine Steigerung der Intensität erzeugen, wodurch man sich mehr und mehr auf den Sog des Spiels einlässt. Die Fülle und erstaunliche Bandbreite der Wünsche und Angebote scheinen die Bereitschaft zur Teilnahme und die unerwartete Großzügigkeit von Runde zu Runde zu potenzieren. Dazu tragen essenziell auch die performativen Einlagen zwischen den Durchgängen bei. Die sogenannten Performance-Gifts, auf die ich später noch genauer eingehen werde, bieten eine kurze Verschnaufpause vom intensiven Austausch mit den Tischnachbar*innen, unterstreichen das künstlerische Setting und lockern die Stimmung auf. So herrscht zu Beginn der dritten Runde, wenn nun der ganze Raum zusammenspielt, im besten Fall bereits eine von Großzügigkeit und Kreativität aufgeladene Atmosphäre, die das Potenzial hat, scheinbar Abwegiges, Kompliziertes oder vermeintlich Unlösbares in die Wege zu leiten. Die Moderator*innen lesen Tisch für Tisch die noch nicht erfüllten Wünsche oder angenommenen Angebote vor, und schöpfen aus dem Pool unterschiedlichster Fähigkeiten und der Schwarmintelligenz aller Beteiligten. Nicht selten haben in dieser Runde selbst vermeintlich zu groß oder unmöglich gedachte Wünsche Aussicht auf Erfüllung, wenn nach dem Prinzip ‚ich kenne jemanden, der*die jemanden kennt, ...‘ der Kreis der Teil- und Tausch-Gesellschaft erweitert wird.

4.3.2 Akteur*innen

An der Realisierung eines *Social Muscle Clubs* sind Akteur*innen mit verschiedenen Aufgaben und Handlungsspielräumen beteiligt. Abgesehen von Personen, die lediglich für die Vorbereitung und begleitende organisatorische Durchführung der Veranstaltung zuständig sind, gibt es folgende fünf Gruppen von Beteiligten:

Die Hosts führen meistens zu zweit durch die Show, sie heißen alle Teilnehmenden willkommen, stellen den *Social Muscle Club* und die Idee vor, geben eine erste Einführung in die Spielregeln und eröffnen üblicherweise mit einem enthusiastisch gerufenen „Let the giving and receiving begin!“⁹¹ die Spielrunden. Sind die Initiator*innen des *Social Muscle Clubs* selbst

⁹⁰ Koproduktionshaus Wien GmbH, „Social Muscle Club Vienna“, 20.02.2020.

⁹¹ Aus den Aufzeichnungen der Verfasserin, Berlin, 16.-24.06.2019.

an der Durchführung beteiligt, tritt oft Jill Emerson als eine der Hosts zusammen mit einem oder einer weiteren Künstler*in auf. Sie leiten das Spiel und die einzelnen Runden an und behalten die Dramaturgie im Auge. An den verschiedenen Tischen gibt es nun je eine Person, welche die Tisch-Moderation übernimmt. Das sind oftmals selbst Künstler*innen oder auch Personen, die durch ihren Background, sei es privat oder professionell, einen bereichernden Input geben können und imstande sind, eine kleine Tischgruppe zu moderieren. Sie werden meist als Moderators oder Table-Hosts angesprochen.

Oftmals haben Künstler*innen, die als Tisch-Moderator*innen teilnehmen, eine Doppelfunktion, indem sie eine kurze Performance im Rahmen der Performance-Gifts aufführen, die zwischen den Spielrunden stattfinden. Außerdem gibt es noch weitere Künstler*innen oder Praktiker*innen, welche die Ongoing-Gifts anbieten – eine künstlerische oder auch der Entspannung dienende Gabe, die den ganzen Abend angeboten wird. Die bereits genannten Gruppen von Akteur*innen werden in der Selbstbezeichnung zur „Social Muscle Club Crew“⁹² gezählt, weiters gibt es noch reguläre Teilnehmende, die eher einer Publikumsseite zuzuordnen sind, da sie im ersten Moment der vorgegebenen Inszenierung bzw. der Versuchsanordnung folgen. Wie aber zuvor im Kapitel zur sozialen, partizipativen Dimension der Performancekunst schon beobachtet werden konnte, wird das Publikum ebenfalls als Akteur*in angesehen, da nur durch die gemeinsame Leistung von Künstler*innen und Publikum in ihrer leiblichen Kopräsenz und als Ko-Subjekte die Aufführung zustande kommt. Im Fall des *Social Muscle Clubs* kann hier darüber hinaus kaum von Zuschauer*innen im konventionellen Wortsinn gesprochen werden, da eine aktive Teilnahme am Spiel vorgesehen und ausschlaggebend ist. Auch wenn sich jemand verweigern würde, wäre dies keineswegs als passive, sondern eher als eine hochgradig aktive Haltung anzusehen, da diese eine bewusste Entscheidung zur Nichtbefolgung der Spielregeln bzw. zu einer Unterwanderung der Inszenierung bedeutet.

4.3.3 Inszenierungselemente des Projekts

Abgesehen vom Geben-und-Nehmen-Spiel mit seinen Regeln und Spielrunden besteht der *Social Muscle Club* noch aus vielen weiteren Inszenierungselementen, durch deren Einsatz erst

⁹² Die Bezeichnungen „Hosts“ und „Moderators“ stammen aus einem Produktionsdokument von Jill Emerson, das an die Moderator*innen geschickt wurde, die Bezeichnung „Social Muscle Club Crew“ wurde einem Ankündigungstext zur *Peace Talks*-Reihe entnommen. Vgl. Social Muscle Club, „Peace Talks“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/peace-talks>, Zugriff am 20.02.2020.

die spezifische Ästhetik und potenzielle Wirkungsweise entsteht. Welche Elemente aus Kunst, Unterhaltung und sozialer Praxis werden eingesetzt, um eine Inszenierung im Sinne einer Versuchsanordnung zu schaffen, die es ermöglichen soll, zwischenmenschliche Kompetenzen zu stärken? Im nachfolgenden Abschnitt werde ich jene Elemente im Detail beschreiben, die üblicherweise zur Grundstruktur eines jeden *Social Muscle Clubs* gehören, ungeachtet der Variationen, die in verschiedenen Städten und in bestimmten Kontexten vorgenommen werden. Mit Beispielen aus den von mir besuchten und dokumentierten Ausgaben möchte ich hier die Charakteristik des *Social Muscle Clubs* in seiner hybriden Veranstaltungsform darstellen.

4.3.3.1 Prelude: Ankunft der Teilnehmenden

In manchen Ausgaben des *Social Muscle Clubs* gibt es noch einen informellen Teil vor dem eigentlichen Beginn der Veranstaltung. Wenn die Teilnehmenden eintreffen, werden sie von Mitgliedern des *Social Muscle Clubs* freundlich begrüßt, manchmal gibt es einen Begrüßungsdrink oder eine andere Willkommensgeste. Bei großen Veranstaltungen wird in dieser Phase auch festgelegt, an welchem Tisch die Teilnehmenden platznehmen sollen. Um zu vermeiden, dass sich nur bereits gegenseitig bekannte Teilnehmende an einem Tisch zusammenfinden, und um zu erreichen, dass sich Konstellationen mit noch fremden Personen ergeben, gibt es verschiedene Strategien, wie die Ankommenden im Raum verteilt werden können. In Wien wurde das Publikum beispielsweise am Einlass zum Theatersaal nur einzeln eingelassen, durch ein Spalier aus singenden Menschen des Subchors geleitet und am Ende von einem Mitglied der Social Muscle Club-Crew an der Hand zu einem Tisch geführt. Ein anderes Mal wurde mit der Abholung des Tickets ein Begrüßungsdrink übergeben, an dessen Unterseite sich ein farbiger Sticker befand, der den zugehörigen Tisch auswies. Für den *Social Muscle Club* Basel beispielsweise hat der Moment des Ankommens einen besonderen Wert, weshalb für jede Ausgabe immer eine spezielle Zeremonie vorgesehen ist. Ich werde darauf im Kapitel Lokale Adaptionen und Spezialausgaben noch näher eingehen.

4.3.3.2 Eröffnungsnummer

Zu Beginn eines jeden *Social Muscle Clubs* steht die Eröffnungsnummer. Meist handelt es sich dabei um einen gemeinsam von allen Mitgliedern des *Social Muscle Clubs* performten Song, der die Stimmung gemeinschaftlich aufladen soll und als Unterhaltungselement auch etwas die

Scheu vor der dem möglichen Mitmachtheater nehmen soll. Oft kommen dabei auch schillernde Kostüme und bunte Perücken, Glitzer, Konfetti und dergleichen zum Einsatz. Die ausgewählten Songs sind zumeist bekannte Popsongs, die auf textlicher Ebene eine Brücke zum Event schlagen, seien es Anspielungen auf soziale Aspekte, das Überwinden von eigenen Vorurteilen, Ängsten, das sich Öffnen gegenüber anderen Menschen und auf das in Kontakt treten. Ein *Social Muscle Club* in Wien startete beispielsweise mit Lou Reeds „Take a walk on the wild side“. Im popkulturellen Einsatz liegt – ungeachtet seiner expliziten Strophentexte – die Konzentration meist auf dem Refrain. Dieser scheint regelrecht aufzufordern, sich aus seiner Komfortzone zu bewegen und etwas Ungewöhnliches auszuprobieren, die ausgetretenen Pfade zu verlassen und einen *walk on the wild side* auszuprobieren. Zwei Clubs während der *Peace Talks*-Reihe in Berlin wurden mit Miley Cyrus‘ „Wrecking Ball“ eröffnet, eine Power-Ballade, deren Text mit viel Inbrunst vorgetragen und aus dem Kontext der romantischen Liebe genommen mit ironischem Unterton für das Training der zwischenmenschlichen Unterstützung angeeignet wurde. Aber nicht immer sind es die großen Balladen und die exzentrischen Performances, welche die Stimmung für den Abend setzen. Zur Eröffnung des ersten Freiluft-*Social Muscle Clubs* in der Universität der Künste in Berlin, ebenfalls im Rahmen der *Peace Talks*-Reihe, animierte die Bristoler Künstlerin Jennifer Bell die Teilnehmenden in Gruppen dazu, einfache Melodien nachzusummen, und damit nach und nach den Background-Sound für ein Acapella-Lied, gesungen von der Social Muscle Club-Crew, zu kreieren.

4.3.3.3 Einführung in das Spiel

Gleich im Anschluss an die Eröffnungsperformance treten üblicherweise zwei Moderator*innen hervor, um die Idee des *Social Muscle Clubs* zu präsentieren und den Ablauf des Abends mitsamt der Spielregeln zu erklären. Diese erste Moderation folgt meist einem ähnlichen Muster. Es wird kurz auf die Entstehung des Clubs im Wohnzimmer befreundeter Künstler*innen hingewiesen, die inspiriert waren von einer Dokumentation über einen realen Arbeiterclub in Sheffield der 1960er Jahre. In diesem Arbeiterclub ging es um Freizeitgestaltung und Unterhaltung, allerdings mit einem solidarischen Zweck im Hintergrund. Die Einnahmen des Clubs wurden als Unterstützung für Arbeiter herangezogen, wenn diese über längere Zeit wegen Krankheit arbeitsunfähig geworden waren. Sie organisierten sich sozusagen ihr eigenes Sozialversicherungsnetz. Anhand dieses Beispiels kann das Publikum schnell verstehen, worum es den Initiator*innen in diesem Projekt geht, und kann dieses in einen größeren gesellschaftspolitischen Kontext einordnen. Ein Arbeiterclub in Sheffield zu

Zeiten Margaret Thatchers lässt die Notwendigkeit einer solchen Vereinigung noch stärker spüren und es macht umso neugieriger, wenn Kunst und Unterhaltung nicht nur zum Ausgleich der harten körperlichen Arbeit gesehen werden, sondern auch als Instrument, sich gegenseitig solidarisch zu unterstützen. Nun wird in weiterer Folge der Ablauf des Abends erklärt. Es soll ein einfaches Spiel in drei Runden gespielt werden, an verschiedenen Tischen mit je einem Table-Host, also einem oder einer Tisch-Moderator*in. Ganz kurz werden die Spielregeln des Geben-und-Nehmen-Spiels umrissen. So einfach das Prinzip auch ist, so schnell ist es dennoch nicht greifbar. Deshalb werden an dieser Stelle auch immer Beispiele aus früheren Ausgaben genannt. Jemand sucht eine Kinderbetreuung, jemand bietet Hilfe bei der Steuererklärung an, jemand wünscht sich ein Stage-Diving, jemand bietet eine Massage an. Inspiriert von den großen und kleinen Wünschen und Angeboten, von ganz konkreten Bedürfnissen bis zu eher diffusen und vermeintlich kaum erfüllbaren Wünschen startet anschließend die erste Runde.

4.3.3.4 Performance Gifts

Ein integrales Element der Dramaturgie des *Social Muscle Clubs* sind die Performance Gifts. Diese performativen Geschenke dienen zur Auflockerung zwischen den Spielrunden, als sogenannte Gifts transportieren sie auch eine generöse Geste. Es soll als ein Angebot der Performenden gesehen werden, das sie mit allen Anwesenden teilen möchten. Sie geben einen Einblick in ihr künstlerisches Schaffen, sie leisten im wortwörtlichen Sinn einen Beitrag, der für die wohlwollende, solidarische Stimmung und damit auch für das Gelingen des Events entscheidend ist. Üblicherweise handelt es sich um drei kurze performative Einschübe, die jeweils zwischen den Spielrunden zur Aufführung kommen. Je nach dramaturgischen Entscheidungen der jeweiligen Veranstaltung wird allen Teilnehmenden gleich vor Beginn der ersten Tauschrunde ein performatives Geschenk in Form einer Performance-Einlage gemacht. In diesem Fall gibt es aber oftmals noch eine vierte Performance, die als Ausklang der Veranstaltung gedacht ist. Im überwiegenden Fall finden die Performances aber jeweils nach den einzelnen Runden statt, die letzte Einlage bildet somit auch gleichzeitig den Abschluss und leitet oftmals zu einem informellen Teil über.

Das Spektrum der Darbietungen ist dabei sehr breit gefächert. So stehen oft an einem Abend Stand-up-Comedy-Beiträge neben zeitgenössischen Tanzperformances oder kurzen Chorauftritten. Die Initiatorin Jill Emerson erklärt im Interview, dass sie und Till Rothmund das Programm der Performance Gifts nur zu einem gewissen Grad kuratieren würden, indem

sie versuchten, eine möglichst große Varietät zu erreichen. Oftmals würden sie bewusst Künstler*innen auswählen, deren Beiträge nicht ihrem persönlichen ästhetischen Geschmack entsprächen, aber im Zusammenspiel mit dem restlichen Programm eine Bereicherung darstellen würden. Wichtig sei in erster Linie, dass die Künstler*innen ihre Beiträge mit der Haltung eines Geschenks für alle Teilnehmenden präsentierten.⁹³ Beispielhaft werde ich hier zwei Performance Gifts dokumentieren, die im Rahmen der *Peace Talks*-Reihe in Berlin zum Einsatz kamen.

Das erste Beispiel ist die Performance von Choreograf Nir de Volff, in der er sich mit seinem persönlichen Zugang zum Thema Frieden auseinandersetzte. Er erzählte von einem Moment im Jahr 2015, als innerhalb kurzer Zeit hunderttausende syrische Flüchtlinge nach Deutschland und viele davon nach Berlin kamen. Er selbst komme aus dem mittleren Osten, aber aus einem Land, von welchem aus er nie zu seinen Nachbarn reisen konnte. Als Israeli träumte er immer davon, die Länder rund um Israel zu erkunden, aber er konnte es nicht. Und plötzlich war er also 2015 umgeben von vielen Nachbar*innen, hörte eine Sprache, die ihm bekannt vorkam. Er fragte sich, was er mit dieser Situation anfangen solle, ob er nun seinem früheren Wunsch nachgehen solle, diese Menschen kennenzulernen. Zum ersten Mal in seinem Leben habe er beschlossen, als Freiwilliger zu arbeiten und damit etwas ohne finanzielle Vergütung zu tun. In unserer kapitalistischen Welt müsse man für das, was man tut, auch etwas verdienen, um zu überleben oder sicherzugehen, dass man etwas wert sei. Durch seine Freiwilligenarbeit traf er eine Gruppe von Männern, denen er beibringen wollte, sich in ihrem Körper wahrzunehmen. Das konnte er als Choreograf und Regisseur anbieten. Nach ein paar Monaten habe er einen Tänzer gefunden, der der Gruppe beitreten wollte. Er sei neugierig gewesen auf diese Person, welche die gleiche Arbeit wie er selbst in einem anderen Land machte, über das er so wenig wusste. Und auch über syrischen Tanz hätte er nichts gewusst. Deshalb entwickelte er in den letzten zwei Jahren ein Projekt zusammen mit drei syrischen Tänzern, um sozusagen seine Nachbarn kennenzulernen und ihnen auch gleichzeitig die Bühne anzubieten, die er selbst als Immigrant nach fünfzehn Jahren in Berlin bereits hatte. Das Resultat dieser Recherche zwischen Nachbarn, die sich erst in Berlin kennenlernen konnten, würden wir nun zu sehen bekommen. Mit diesen Worten lud er den Tänzer Mufaq ein, seine Performance zu beginnen. Begleitet von der Chicagoer Band City of Djinn, begann er zunächst, zu den Klängen einer adaptierten Version von „Come as you are“ der Band Nirvana eine zeitgenössische Choreografie zu tanzen. Entlang der sich verändernden Musik, der man sukzessive immer mehr

⁹³ Vgl. Wolfesberger, E-Mail-Interview mit Emerson.

orientalische Einflüsse entnehmen konnte, war auch eine Veränderung in den Bewegungen zu erkennen. Ein plötzlicher Rhythmuswechsel brachte auch eine markante Verschiebung in der Choreografie mit sich. Es schien sich um Einflüsse aus dem traditionellen syrischen Tanz Dabke zu handeln, der in ähnlicher Form auch in anderen Ländern des Mittleren und Nahen Ostens verbreitet ist. Er wird oft auf Hochzeiten und zu diversen anderen Festen getanzt, es ist ein Volkstanz, bei dem sich alle Teilnehmenden an den Händen oder an den Schultern fassen. Das tatsächliche Erkennen der Referenz zu diesem Gemeinschaftstanz ist nicht zwingend nötig, um dennoch assoziativ die Feierlichkeit wahrzunehmen.

Ein anderes Beispiel für ein performatives Geschenk kam von der Tänzerin und Choreografin Ruth Nelson. Sie bat für ihr Performance Gift alle Teilnehmenden, bei ihrem Experiment ein Gewitter zu erzeugen, mitzumachen. Es handelte sich um eine Art Community Building-Aktivität, bei der die Teilnehmenden durch Schnippen der Finger und Klatschen der Hände die Geräusche von Regen und Donner imitieren sollten. Die Künstlerin bat alle Personen, sich in zwei Reihen gegenüber aufzustellen. Während sie sich langsam rückwärts zwischen den beiden Reihen ans andere Ende bewegte, machte sie die Handbewegungen vor und bat das Publikum, diese solange nachzumachen, bis sie mit einer neuen Handbewegung und somit einem neuen Regengeräusch an ihnen vorbeikam. Durch Reiben der Hände, Schnippen der Finger, Klatschen auf den Schenkeln und kräftiges Stampfen baute sich langsam die Geräuschkulisse eines Regenschlages auf. Auf dieselbe Weise die Bewegungen anleitend ließ die Künstlerin die gemeinsame Performance auch wieder langsam ausklingen, bis das letzte Geräusch verstummte. Sie nahm somit das gemeinschaftsstiftende und kreative Potenzial einer großen Menge in den Fokus ihrer Performance, welche nur durch die Teilnahme einer großen Anzahl Beteiligter auf diese Weise gelingen konnte.

4.3.3.5 Ongoing Gifts

Weiters gibt es das Element der Ongoing Gifts. Diese ein bis zwei Geschenke werden über die gesamte Dauer der Veranstaltung hinweg angeboten. Die Teilnehmenden können zu jeder Zeit ihren Tisch verlassen, um das Angebot wahrzunehmen. Üblicherweise werden diese Gifts ebenso wie die Performance Gifts bereits zuvor abgesprochen und eingeplant sowie im Rahmen der einführenden Moderation angekündigt. Sie bieten die Möglichkeit, sich von der oftmals lauten und chaotischen Situation am Tisch zurückzuziehen und sich für einen Moment in einem One-to-One-Setting auf eine andere Sache zu konzentrieren, oder sich eine beruhigende Auszeit

zu nehmen. Gängige Angebote sind beispielsweise dem Bereich der Entspannung, Entschleunigung und dem generellen Wohlbefinden zuzurechnen. Im Rahmen der *Peace Talks*-Reihe bot die Künstlerin Ruth Nelson während zwei Ausgaben einen sogenannten Light Touch Body Scan an, eine Entspannungstechnik zwischen Meditation und Massage. Auch bei einem der Clubs in Wien konnte man sich beispielsweise vom Künstler Jared Gradinger mit Sesamöl massieren lassen oder für sich für eine Weile in ein Himmelbett zurückziehen und dort entspannen.

Ein Ongoing Gift, das zweimal während der *Peace Talks*-Reihe in Berlin zum Einsatz kam, war ein Activist Tarot Card Reading der Künstlerin Carola Lehmann. Diese leicht ironische Aneignung des Tarotkartenlesens sollte weniger die Zukunft voraussagen, als vielmehr Möglichkeiten aufzeigen, wie man sich politisch engagieren könnte, und sollte somit Inspiration für die eigene aktivistische Zukunft geben. Nach einem kurzen Anamnesegespräch über den persönlichen aktivistischen Status-quo durften die Karten gezogen werden. Die Karte The Caller soll beispielsweise dazu animieren, sich bei einem politischen Anliegen telefonisch bei den zuständigen Repräsentant*innen zu melden. Im Gegensatz zu E-Mails müssten die Anrufe entgegengenommen und die Anliegen dokumentiert werden. Sofern man sich einmal überwunden habe, den Anruf zu tätigen, könne dies als schnelle und effektvolle Strategie auch regelmäßig eingesetzt werden. Es stelle also auch eine gute Möglichkeit für Personen dar, die im Alltag wenig Zeit aufbringen können, sich an Demonstrationen zu beteiligen oder sich in gemeinnützigen Organisationen zu engagieren. Das Prinzip von The Caller basiert auf einer aktivistischen Strategie, die vor allem in den USA geläufig ist und beispielsweise im Hinblick auf den Versuch zur Erhaltung von Obamacare eingesetzt wurde. Eine weitere Karte heißt z.B. The Boycott. Hier geht es darum, große Konzerne zu boykottieren, die etwa die Privatisierung von Trinkwasser fordern und deren Produkte nicht zu kaufen. Ein Vorschlag, der sich wie der sprichwörtliche Tropfen auf dem heißen Stein anhöre, aber ebenfalls als aktivistisches Engagement im Alltag angesehen werden könne.

Gerne werden auch Ongoing Gifts angeboten, die eine Gemeinschaftserfahrung zum eigentlichen Ziel haben. Ein Geschenk, das alle Ausgaben der Peace-Talks-Reihe in Berlin begleitete, war das von der Künstlerin Lucy Bentley begleitete „Ongoing Mural: Draw your own peace!“. Dies stellte weniger ein Geschenk als eine Aufforderung zur Teilnahme dar. Die Gäste sollten sich an einem immer weiter wachsenden Friedensgemälde beteiligen, indem sie auf eine große Rolle Papier mit verschiedenen zur Verfügung gestellten Malutensilien ihren persönlichen Zugang zum Thema Frieden festhalten sollten. Die etwas pädagogisch angehauchte Kreativübung wurde vor allem von einigen Kindern genutzt, die entweder mit

ihren Eltern mitgekommen waren, aber teilweise auch aktiv an den Spielrunden teilnahmen. Aber auch andere Teilnehmer*innen hinterließen ihre künstlerischen Beiträge oder nutzten das Angebot als mediativen Ausgleich. Claus Erbskorn, einer der *Social Muscle Club*-Mitglieder beschreibt seine Erfahrung mit diesem Ongoing Gift folgendermaßen: „To be honest, I find it incredibly peaceful just to draw something without any particular plan. I wouldn't usually do this. I'm a musician and I don't really just play for the sake of it anymore. And that goes for drawing too.”⁹⁴



Abb. 4: Gruppe Fearleaders und Teilnehmer*innen beim zweiten Social Muscle Club Vienna

Ein gemeinschaftsstiftendes Ongoing Gift boten auch die Fearleaders Vienna beim zweiten *Social Muscle Club* in Wien im Koproduktionshaus brut an. Die Fearleaders Vienna sind eine männliche Cheerleading Gruppe, die sich zur Unterstützung des Vienna Roller Derby Teams gegründet hat. Mit ihren akrobatischen und humorvollen Einlagen bei Spielen des Roller Derby Sports, einem Vollkontaktsport auf Rollschuhen, der von Frauen und nicht-binären Menschen gespielt wird, wollen die Fearleaders auch mit Geschlechterklischees spielen und diese aufbrechen. Neben einer Eröffnungsperformance zusammen mit dem Subchor luden sie bei dieser Wiener Ausgabe des *Social Muscle Clubs* die Teilnehmenden ein, im Rahmen ihres

⁹⁴ Potter, Nicholas, „'We're infiltrating society in little but important ways.' Interviews with SMC participants at the Amerika Gedenkbibliothek. Berlin, June 23, 2019", unveröffentlichte Interviews mit Teilnehmer*innen des *Social Muscle Clubs*, 23.06.2019, Amerika Gedenkbibliothek, Berlin.

Ongoing Gifts einige akrobatische Übungen mit ihnen zu erlernen. Jede Person, die der Einladung folgte, konnte eine spezifische Figur ausprobieren und einstudieren, die später zum Abschluss der Veranstaltung gemeinsam aufgeführt werden sollte. Die Besonderheit der Aufgabe lag weniger im Beherrschen einer einzelnen kunstvollen Akrobatikfigur, sondern vielmehr im Zusammenspiel aller erlernten Parts, die am Ende eine beachtlich menschliche Pyramide hervorbrachten.

Die Ongoing Gifts widmen sich also einerseits dem persönlichen Wohlbefinden, sie geben Anlass, sich auch selbst etwas Gutes zu tun, sich etwas zu gönnen, wonach man sich womöglich nicht zu fragen oder bitten traut. Durch den andauernden *ongoing*-Charakter vermitteln diese Angebote andererseits auch das Gefühl, dass es sich um ein unerschöpfliches Geschenk handelt. Den Teilnehmenden wird es leicht gemacht, das Angebot anzunehmen, ohne sich zuvor zu viele Gedanken zu machen, ob man es selbst nun am dringendsten brauche. Andererseits wird in vielen der Ongoing Gifts auch immer wieder zur aktiven Teilnahme und Solidarität aufgefordert. Eine menschliche Pyramide kann nur durch die Beteiligung vieler gelingen und dabei ist besonders das Ausgleichen von Schwächen und Stärken ein entscheidender Faktor. Das Geschenk hat gezeigt, dass es möglich ist, innerhalb kürzester Zeit und mit Unterstützung anderer einen artistischen Beitrag zu schaffen, der künstlerisch, unterhaltsam und gemeinschaftsstiftend zugleich ist.

4.3.3.6 Essen

Auch Essen ist ein integraler Bestandteil jedes *Social Muscle Clubs*. Das gemeinschaftsstiftende Element des Essens wird hier auch gezielt als Strategie eingesetzt. Es kann zur Auflockerung der Stimmung beitragen, eine Pause einzulegen, in der man bei Smalltalk über das gemeinsam Verzehrte in Austausch kommt. Als Hilfestellung zum Einstieg ins Gespräch werden oft besondere Speisen angeboten, die persönlich von einem Mitglied der Social Muscle Club-Crew zubereitet werden, oder mit einer bemerkenswerten Geschichte präsentiert werden. Nir de Volff, einer der Künstler*innen aus der *Peace Talks*-Reihe, bereitete zum Beispiel eine von der israelischen Küche inspirierte Auberginen-Mixtur zu, die einerseits mit einem genauen Servier- und Verzehrsvorschlag präsentiert wurde: Mixtur auf ein Stück Weißbrot streichen, einen Klecks Crème fraîche daraufsetzen und mit einem Blatt Minze abschließen. Andererseits erzählte der Künstler auch von seiner Leidenschaft zu kochen, von den Rezepten aus Israel, und dass er schon bald ein eigenes Lokal in Berlin eröffnen wolle, wo

er diese Speisen servieren werde. Für die Teilnehmenden waren dies vielfache Einstiegshilfen in einen ungezwungenen Smalltalk mit den teils unbekanntem Menschen am Tisch, die man nun durch erste geteilte Wünsche und Angebote schon etwas kennenlernen konnte. Während des ersten Clubs der *Peace Talks*-Reihe wurde aus der Essenspause sogar gleich eine Art Community-Building-Aufgabe gemacht. Im Cafe Klunkerkranich wurde kurz vor Beginn der zweiten Spielrunde eine Überraschungsaufgabe angekündigt. Jeder Tisch solle innerhalb von drei Minuten je eine Torte kreieren. Alle Zutaten wurden zur Verfügung gestellt, allerdings war nur jeweils eine Zutat in großen Mengen auf je einem Tisch zu finden. Jeder Tisch durfte dann zwei Personen entsenden, die zu den anderen Tischen liefen, um die gewünschten Zutaten zu holen. In einem lauten, ausgelassenen Durcheinander wurden die Zutaten hastig durch den Raum getragen und es wurde wild in allen Ecken getauscht und nach Nachschub gefragt. Alle Teilnehmenden kreierten zusammen je eine Torte an ihren Tischen – natürlich auf einem bereits gebackenen Tortenboden. In chaotischem Gerufe wurde über die Verzierung diskutiert: ‚Schlagobers als Basis oder lieber oben drauf? Hier gibt es noch Mandelsplitter. – Ich habe leider eine Nussallergie. – Ich auch!‘ Ein einfaches Kindergeburtstagsspiel wurde zur ersten gemeinschaftsstiftenden Aktion und zu einer Probe der Kompromissbereitschaft. Schnell war man sich einig, dass die Nüsse nicht notwendig seien, es gebe schließlich noch viele andere Zutaten. Als am Ende der drei Minuten alle Torten fertig verziert waren, kam der Twist des Spiels. Die Hingabe und der Elan, die in die Kreation der eigenen Torte geflossen waren, können als Ergebnis nicht selbst genossen werden. Denn alle Torten sollten nun reihum an den Nachbartisch weitergereicht werden. Als ausgerechnet ein überaus nussreicher Kuchen an den Tisch mit den zwei Nussallergiker*innen kam, ist zuerst Enttäuschung zu sehen. Aber auch hier wurde nicht lange gezögert – der Host des Tisches rief durch den Raum, ob einer der Tische nicht eine nusslose Torte zum Tausch anbieten könne. Und innerhalb weniger Sekunden wurde bereitwillig ausgetauscht.

Es sind diese Momente, in der Kunst und Wirklichkeit, Spiel und Realität, zusammenfallen und ihre Besonderheit hervorstreichen. Es geht nicht darum, das Spiel *richtig* zu spielen, die Spielregeln genau zu befolgen, sondern um das spielerische Ausprobieren und Üben von Gemeinschaftlichkeit und Solidarität. Ein unvorhergesehener Moment wie dieser lässt bereits erkennen, wie schnell diese Rahmung des gegenseitigen Unterstützens in konkrete Taten umgesetzt werden kann.

4.3.3.7 Setting, Kostüme und Dekoration

Nicht jeder *Social Muscle Club* ist in seiner Anlage gleich dimensioniert. Immer abhängig vom Kontext und/oder der Institution, in der er stattfindet, ist er unterschiedlich ausgestaltet, was nicht zuletzt auch mit den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln zusammenhängt. Findet der *Social Muscle Club* beispielsweise an einem Theaterhaus oder innerhalb eines Festivals statt, stehen üblicherweise Produktionsbudgets zur Verfügung, ebenso sind die Räume meist auch technisch gut ausgestattet. Gibt es diese Möglichkeiten, wird gerne auf die Theatermaschinerie und ihre teils spektakulären Tricks zurückgegriffen. Lichteffekte, Theaternebel, Windmaschine – diese Effekte werden während der performativen Teile eingesetzt, etwa für die meist euphorische Eröffnungs-Performance. Es trägt dazu bei, ein festliches Setting zu erzeugen, das auch die Überhöhung dieser spielerischen Trainingssituation bewirkt. Ebenso wie die Theatereffekte werden Kostüme und Dekoration eingesetzt, um eine „Atmosphäre zwischen euphorischer Hochzeit und chaotischer Gameshow“⁹⁵ zu erzeugen. Die Kostüme sind dementsprechend bunt, schrill, glitzernd und etwas „trashig“. Bunte Plastik-Perücken und auffällige Kopfbedeckungen kommen zum Einsatz. Die Dekoration besteht ebenfalls oft aus Lametta, Glitzerfolie, Plastikblumen und ähnlich feierlichem Material. Die Ästhetik soll ausdrücken: Wir zelebrieren dieses Event, es hebt sich ab von unserem Alltag, wir nehmen uns selbst nicht zu ernst, es geht vielmehr um einen spielerischen als um einen perfektionistischen Kunstanpruch. Indem das Setting einen feierlichen, aber auch improvisatorischen Charakter vermittelt, unterstützt es, die Hemmungen zur Partizipation zu nehmen und ein mögliches Scheitern zuzulassen. Mit den Kostümen soll beispielsweise auch keine Figur dargestellt werden, sondern sie sind eindeutig als Verkleidung zu erkennen. Dies verstärkt ebenfalls die ungezwungene, spielerische Anordnung.

Abgesehen von dieser Setzung in einem deutlich erkennbaren Kunstrahmen finden *Social Muscle Clubs* aber auch in anderen Kontexten statt, beispielsweise in einem Altersheim⁹⁶ oder einer Bibliothek⁹⁷. Dekoration wird in diesen Fällen ebenfalls verwendet, allerdings meist in reduzierter, den Rahmenbedingungen angepasster Form. Es ist jedoch wichtig, dass der jeweilige Raum in irgendeiner Weise geschmückt ist und verändert wird, um ihn von seiner Alltagsfunktion zu entheben, besonders wenn der Raum einer spezifischen Nutzung zugeordnet ist, wie z.B. ein Speisesaal, eine Turnhalle, ein Lesesaal. Als einheitliches Dekorationselement

⁹⁵ Berliner Festspiele, „Social Muscle Club“, 20.02.2020.

⁹⁶ Vgl. Social Muscle Club, „Social Muscle Club Fest“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/fest>, Zugriff am 20.02.2020.

⁹⁷ Social Muscle Club, „Projects“, 20.02.2020.

wird zumeist auch das eigene *Social Muscle Club* Logo in Form eines großen Transparents bzw. einer großen bemalten Holzplatte prominent im Raum platziert. Das Logo zeigt ähnlich einem Club-Abzeichen einen stilisierten, muskulösen Arm mit einem Herz auf dem Bizeps inmitten eines Kreises, rundherum läuft der Schriftzug SOCIAL MUSCLE CLUB.



Abb. 5: Logo Social Muscle Club

Für die *Peace Talks*-Reihe in Berlin wurden unzählige Siebdrucke von Kreisflächen mit buntem Farbverlauf in Form mehrerer Girlanden aufgehängt. So konnte auch in den offeneren Räumen wie der Amerika Gedenkbibliothek oder dem Garten der Universität der Künste jener Bereich, in dem sich der *Social Muscle Club* vollzog, abgegrenzt, definiert und hervorgehoben werden. Requisiten variieren von Ausgabe zu Ausgabe. In Wien lag beispielsweise auf jedem Tisch eine Konfettikanone bereit, die nach einem Countdown gemeinsam gezündet wurde, um einen euphorischen Beginn der Spielrunden einzuleiten. In Berlin wurden auf allen Tischen Wassersprühflaschen platziert, die in den heißen Junitagen während der *Peace Talks*-Reihe zur gegenseitigen Erfrischung und Abkühlung genutzt wurden. Essenzielle Requisiten oder eher Spielutensilien, die pro Tisch unbedingt benötigt werden, sind Papier und Stifte, womit die Wünsche und Angebote notiert werden können, je eine Schüssel, in welche die Zettel geworfen werden, und ein Glöckchen, das nach jedem Match von Angebot und Nachfrage geläutet wird.

Im räumlichen Setting gibt es immer eine Art Bühne, welche mehr oder weniger stark hervorgehoben ist – manchmal traditionell durch erhöhte Bühnenelemente, manchmal wird sie nur durch Equipment wie Scheinwerfer, Lautsprecher und/oder Mikrofone markiert. Egal wie die Bühne situiert ist, sie wird immer nur punktuell zum Mittelpunkt des Geschehens. Ansonsten liegt während der gesamten Veranstaltung der Fokus auf den Tischen, an denen das Spiel gespielt wird. An jedem der Tische können je nach Veranstaltungsgröße üblicherweise bis zu zehn Personen platznehmen. Die Tische markieren die einzelnen Spielgruppen und sind sozusagen standardmäßig Teil der Szenografie. Aber *Social Muscle Clubs* können auch ohne Tische abgehalten werden, wie es beispielsweise bei der letzten Ausgabe der *Peace Talks*-Reihe im Garten der Universität der Künste der Fall war. Dort wurden die bunten Tischtücher, die zuvor bei den anderen Clubs der Reihe zum Einsatz kamen, kurzerhand als Picknickdecken umfunktioniert. Auf diese Weise konnten die Gruppen ebenso ganz einfach markiert werden.

4.4 Lokale Adaptionen und Spezialausgaben

Social Muscle Clubs fanden seit 2014 abseits des Berliner „Mutter-Clubs“ schon in zahlreichen weiteren Städten und Ländern statt, wie beispielsweise in Basel, Bristol, Chicago, Johannesburg, Kapstadt, Marseilles, München, Nancy, San Francisco, Wien oder Zagreb.⁹⁸ Um auf die lokalen Adaptionen des *Social Muscle Clubs* in anderen Städten einzugehen, würde sich auf den ersten Blick der Wien-Ableger anbieten, da ich den bisherigen Ausgaben beiwohnte und durch meine Arbeit im Dramaturgie-Team des veranstaltenden Hauses brut tiefere Einblicke in die Produktionsprozesse des *Social Muscle Club Vienna* habe. Allerdings wurden die Wien Clubs nach zwei Ausgaben vorerst nicht weitergeführt, da unter anderem aufgrund einer Generalsanierung der Theaterräumlichkeiten des bruts im Künstlerhaus kein geeigneter Veranstaltungsort zur Verfügung stand. So lässt sich nach zwei Ausgaben in Wien nicht von einer etablierten lokalen Version sprechen und es können keine generalisierenden Aussagen über Abweichungen vom Ursprungskonzept oder besondere Adaptionen getroffen werden. Ein Club, der hingegen bereits seit Ende 2014 regelmäßig außerhalb Berlins stattfindet, ist der *Social Muscle Club Bristol*. Die langjährige Mitstreiterin und Initiatorin in Bristol, Jennifer Bell, konnte ich bei der *Peace Talks*-Reihe in Berlin kennenlernen und mit ihr anschließend ein

⁹⁸ Vgl. *Social Muscle Club*, „Projects“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/new-page>, Zugriff am 20.02.2020.

Skype-Interview führen, in dem sie mir von der Entstehungsgeschichte in Bristol und den laufenden Projekten erzählte.⁹⁹

Die beiden Bristoler Künstler Chris Gylee und Richard Aslan nahmen im Sommer 2014 an einem *Social Muscle Club* in den Sophiensaelen in Berlin teil, und waren von dem Format so begeistert, dass sie es auch nach Bristol bringen wollten.¹⁰⁰ In Absprache mit den Initiator*innen in Berlin wurde Ende 2014 der erste *Social Muscle Club* in Bristol und damit auch der erste Club außerhalb Berlins durchgeführt. Es fanden zwei Ausgaben im Rahmen des Performance-Festivals Ausform Micro-Fest¹⁰¹ statt, das durch seine allgemeine Ausrichtung eher ein Kunstpublikum ansprach. In den Jahren 2017 und 2018 wurde eine Serie von Veranstaltungen unter dem Titel *Social Muscle Club: Queer Bristol* organisiert. Die Events sollten gezielt LGBTQI-Personen in Bristol ansprechen mit einem besonderen Fokus auf Geflüchtete, die sich als queer identifizieren. Der Anspruch war, den *Social Muscle Club* als Tool anzuwenden, um Asylwerber*innen, „new Bristolians“¹⁰², die u. a. wegen ihrer sexuellen Identität verfolgt wurden, mit lokalen Menschen aus der LGBTQI-Community zu vernetzen und soziale Kontakte zu knüpfen. Dazu sprachen sie konkret queer-freundliche Organisationen wie den Gay Men’s Book Club oder eine „dance night for lesbians who are people of colour“¹⁰³ an. Um aufmerksam und sensibel auf die Bedürfnisse der Teilnehmenden eingehen zu können, wurden zunächst kleine, intime Clubs mit ein bis zwei Tischen abgehalten. Aber auch ein großer *Social Muscle Club* mit rund 120 Personen wurde veranstaltet, zu dem die Queer-Community, aber auch die interessierte Öffentlichkeit eingeladen waren. Abgesehen von den Bestrebungen, den *Social Muscle Club* explizit queer-freundlich zu gestalten, wurde das Konzept weitestgehend gleichgehalten – es gibt ebenso drei Spielrunden, Performance Gifts und Ongoing Gifts. Als einzigen kleinen Unterschied nennt Jennifer Bell, dass es zum Abschluss der Bristoler Clubs immer eine Art von Party gibt, wo zu Musik getanzt werden kann.

Jennifer Bell war bereits in die erste Ausgabe involviert und bot sich Gylee und Aslan, die mittlerweile in Berlin wohnten, als lokale Organisatorin an. Abgesehen von den großen Events und den intimeren Clubs aus der Queer Bristol-Serie veranstaltet Jennifer Bell inzwischen regelmäßig Clubs in verschiedensten Kontexten, wie beispielsweise im Rahmen einer Jahrgangsabschlussfeier eines Chors oder eines Musikfestivals. Auch in kleineren Gruppen

⁹⁹ Wolfesberger, Eva, Skype-Interview mit Jennifer Bell, 26.07.2019, Wien/Bristol.

¹⁰⁰ Vgl. Once We Were Islands. Richard Aslan & Christopher Gylee GbR, „Social Muscle Club Bristol“, *Once We Were Islands*, <https://www.oncewewereislands.com/Social-Muscle-Club-Bristol/>, Zugriff am 22.08.2019.

¹⁰¹ Vgl. Ausform Micro-Fest, „Social Muscle Club“, *Ausform Micro-Fest*, <https://ausformmicrofest15.wordpress.com/2015/10/31/social-muscle-club/>, Zugriff am 20.02.2020.

¹⁰² Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

¹⁰³ Ebd.

arbeitet sie entlang der originalen Struktur des *Social Muscle Clubs*. Performances, Raumdekoration und einen künstlerischen Touch empfindet sie als wichtig.¹⁰⁴

Auch in Basel finden seit 2015¹⁰⁵ regelmäßig *Social Muscle Clubs* statt. Der Schweizer Kurator Benedikt Wyss ist Initiator und Hauptorganisator der Basler Ausgaben und hat auch schon einzelne Clubs in Zürich und Fribourg veranstaltet. Auch hier hält man sich an das Grundgerüst des Spielablaufs und es gibt Performances zwischen den Runden. Tendenziell scheinen die Clubs aber etwas größer und spektakulärer aufgebaut zu sein und es gibt einige lokale Besonderheiten: „We maintain our own rituals, swear the blood oath, the shed ceremony, the food performance and the final speech [...]“¹⁰⁶ Die Shed Ceremony ist eine besondere Art der Einlasssituation durch ein kleines Holzhäuschen vor dem eigentlichen Veranstaltungsraum. Die Teilnehmenden treten einzeln in das Häuschen ein und werden dort nach einem bestimmten Prinzip einem Tisch zugeordnet, sodass man mit großer Wahrscheinlichkeit mit fremden Personen zusammengewürfelt wird. Bei einem Club wurde beispielsweise nach dem Geburtsdatum gefragt und nach Sternzeichen gruppiert.¹⁰⁷ Bei einer Spezialausgabe in Zürich unter dem Motto *Meet your enemy* sollte man aus zwei Polaroid-Fotos jene Person wählen, die einem sympathischer vorkam. Daraufhin bekam man das Foto der „unsympathischen“ Person in die Hand gedrückt, auf dessen Rückseite die Nummer des Tisches stand, zu welchem man zugeordnet wurde. Bevor man sich zum Tisch begab, wurde noch ein Foto von einem selbst gemacht. Am Tisch angekommen stellte sich heraus, dass man mit der „unsympathischen“ Person zusammengeschlossen wurde.¹⁰⁸

Aus der Sicht von Jill Emerson, einer der Initiator*innen des *Social Muscle Clubs*, ist es eine große Bereicherung für den Club selbst und seine Entwicklung, wenn das Konzept möglichst weit verbreitet wird:

„I think it evolved more now that we have more people doing it in different cities, it has a much more international flair, and sometimes the different cities have their own way of doing it, which I like, that as a concept it is not franchise, it's more like ‘Hey, you take this

¹⁰⁴ Vgl. Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

¹⁰⁵ In manchen Artikeln über den *Social Muscle Club* Basel wird oft das Jahr 2013 angegeben, weil es missverständlich als Gründungsjahr bezeichnet wird. Der erste *Social Muscle Club* in Basel fand aber erst am 1. Mai 2015 statt. Gründer Benedikt Wyss, der ab 2013 in *Social Muscle Clubs* in Berlin involviert war, dazu: „After I left Berlin, it took us a while to get ready. SMC Basel premiered on Labour Day 2015 under the majestic dome of the old Markthalle.“; Social Muscle Club, „Social Muscle Club Basel“, *Social Muscle Club*, <http://www.socialmuscleclub.com/worldwide/basel/>, Zugriff am 20.02.2020.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Brügger, Nadine, „Soziale Muskeln spielen lassen. Premiere der anderen Art“, *Basler Zeitung*, <http://static1.squarespace.com/static/50f2fe99e4b07e77c4673fe3/t/555b32b8e4b0c2b578453702/1432040120682/BAZ01-0405-013.pdf>, 03.05.2015, Zugriff am 20.02.2020.

¹⁰⁸ Vgl. Schmocker, Christine, „*Social Muscle Club*. Die Kunst der Begegnung“, S. 13.

on!', we are all part of the same big club, same worldwide club, and you take it on and give it your own color and your own voice. It's much more interesting that way."¹⁰⁹

Über die Jahre haben sich auch einige Spezialformate entwickelt, die das Spielformat als Kern des *Social Muscle Clubs* in Erweiterungen und Variationen anwendeten. Diese Formate wurden in erster Linie in Berlin von den Gründer*innen und assoziierten Künstler*innen initiiert und umgesetzt. So gab es beispielsweise *Social Muscle Clubs* in Kindergärten und Schulen oder auch Altersheimen. In den Sophiensaelen in Berlin programmierte man neben den regelmäßigen Clubs auch Sonderausgaben. Unter dem Motto *Give it away!* wurde die Kuration zweier Abende an Gast-Künstler*innen übergeben, beim *Social Muscle Boot Camp* wurde das Konzept gleich auf einen sechsständigen Trainingsparcours ausgeweitet.¹¹⁰

Die *Peace Talks*-Reihe, an der ich zuletzt im Zuge meiner Recherchen für diese Arbeit teilnahm, stellte konzeptionell ebenfalls eine Ausnahmesituation dar. Es wurden vier Clubs innerhalb von neun Tagen an verschiedenen Orten in Berlin umgesetzt. Nach einer USA-Tour des *Social Muscle Clubs* im Jahr 2018 gab es das Bedürfnis, die dort kennengelernten Künstler*innen und Partner*innen zum weiteren intensiven Austausch nach Berlin einzuladen. Das Jubiläumsjahr 2019, das 30 Jahre Mauerfall markierte, wurde als Anlass genommen, eine Serie von *Social Muscle Clubs* zu veranstalten, die sich dem großen Thema des Friedens widmete. Peace wurde dabei sehr unterschiedlich interpretiert, wie Jill Emerson im Bezug auf die Konzeption der Reihe und die verschiedenen Herangehensweisen der Künstler*innen beschreibt: „I think it can be effective to give ‘impulses’ that aren’t too narrow and specific that help us all as a team to pull on the same string. This time it was ‘peace talks’ – which put everyone in a certain kind of headspace, even though everyone approached it from very different perspectives."¹¹¹ Friede diente also in erster Linie als große thematische Klammer, die sowohl die politische, wie auch die zwischenmenschliche und individuell persönliche Ebene miteinschloss. Der Künstler Nir de Volf spannte z.B. den Bogen von den Einschränkungen, die seine israelische Staatsbürgerschaft mit sich bringt, zu Begegnungen mit syrischen Geflüchteten in Berlin. Die australische Künstlerin Tiana Hemlock suchte den Frieden hingegen etwas poetischer im Walgesang der friedlichen Riesen im Ozean. Vier ganz unterschiedliche Orte wurden für die *Social Muscle Club Peace Talks* ausgewählt, um

¹⁰⁹ Wolfesberger, Eva, Gespräch mit Jill Emerson und Till Rothmund, 24.06.2019, Universität der Künste, Berlin.

¹¹⁰ Vgl. Sophiensaele GmbH, „Social Muscle Club“, *Sophiensaele*, <https://sophiensaele.com/de/kuenstler/social-muscle-club>, Zugriff am 20.02.2020.

¹¹¹ Wolfesberger, E-Mail-Interview mit Emerson.

verschiedene Anknüpfungspunkte zu bieten und ein heterogenes Publikum anzusprechen. Vom Kulturdachgarten Klunkerkranich am Parkdeck eines Einkaufszentrums über die Uferstudios, die Freiraum für Recherche, Training und Produktion von zeitgenössischem Tanz bieten, über die von den USA an Westberlin geschenkte Amerika-Gedenkbibliothek, bis hin zum Garten der Universität der Künste konnten auch über die Orte Assoziationen zum Thema Frieden und ihn beeinflussende Faktoren geknüpft werden.

4.5 Analyse: Welche Strategien benutzt der *Social Muscle Club*?

Nachdem ich nun den *Social Muscle Club* und seine unterschiedlichen Komponenten im Detail beschrieben habe, möchte ich zu einer Analyse übergehen, indem ich untersuche, im Zuge welcher Strategien diese Elemente zum Einsatz kommen. Wenngleich die Initiator*innen des *Social Muscle Clubs* zögerlich mit der Bezeichnung Kunstprojekt und besonders mit Begriffen wie Theater oder Performance als Kategorisierung umgehen, arbeiten sie dennoch ganz klar mit dramaturgischen Abläufen und einem generellen Inszenierungskonzept. Die Inszenierung kann hier als Erzeugungsstrategie¹¹² bezeichnet werden. Das proklamierte Ziel des *Social Muscle Clubs* ist die Stärkung zwischenmenschlicher Fähigkeiten. Um diesen intendierten Effekt zu erzeugen, also ihr Konzept umzusetzen, bedienen sie sich in erster Linie dreier Strategien. Zunächst werden künstlerische Strategien und Verweise auf den Kunstkontext angewandt. Weiters stehen Spiel und Fest als Zäsur des gewöhnlichen Lebens im Mittelpunkt. Zuletzt ist auch der Einsatz alltäglicher sozialer Praxis als wichtige Strategie im Inszenierungskonzept des *Social Muscle Clubs* zu nennen.

4.5.1 Kunst und/oder Unterhaltung

Kunst ist ein entscheidender Faktor für den *Social Muscle Club*. Das Projekt wurde von Künstler*innen initiiert. Neben Till Rothmund als Filmemacher waren zu Beginn vor allem Jill Emerson, Jared Gradinger und Rahel Savoldelli federführend, die alle in den performativen

¹¹² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 325f.

Künsten tätig sind. Es scheint jedoch eine gewisse Zurückhaltung ihrerseits zu geben, das Projekt selbst als Kunst zu kategorisieren. Sie arbeiten ganz klar mit künstlerischen Strategien, oftmals auch im Rahmen von Kunstinstitutionen und derartigen Veranstaltungsformaten. Jill Emerson dazu:

„I think using art as a tool is always gonna be there, we come from an arts background and the people we are working with come from an arts background. And I also think that artists can be a motor for people to maybe open up or relax. If it's just artists, it's also not good, it can be very 'sceney'. We've done clubs like that [...], it's really in the mix, it's really necessary.“¹¹³

Kunst wird also als Werkzeug eingesetzt und Künstler*innen sind maßgeblich an der Umsetzung beteiligt. In den Gesprächen, die ich mit den Initiator*innen führte, stellte ich aber eine ausweichende Haltung fest, wenn es darum ging, das Projekt als Gesamtes in seiner hybriden Ästhetik als Kunst zu bezeichnen. Dies liegt vermutlich daran, dass es nicht ihr Ziel ist, in erster Linie ein Kunstprojekt zu schaffen, sondern mit den Mitteln der Kunst Veränderung im sozialen Gefüge unserer Gesellschaft zu erwirken. Jill Emerson beschreibt dies folgendermaßen: „Ultimately this humming, living organism creates a social fabric and our ultimate goal is to grow the social fabric – or network – around the world.“¹¹⁴ Auch Jennifer Bell, die *Social Muscle Clubs* in Bristol veranstaltet, sieht den künstlerischen Aspekt als essentiell an, hat aber Vorbehalte, das Projekt als Kunst zu bezeichnen. „[S]o it's curated art, as well as the event itself having a kind of artistic [...] dramaturgy. The whole thing is performative.“¹¹⁵ Obwohl das Format künstlerische Strategien anwendet und auch Kunst beinhaltet, stellt es für sie aber eher eine kreative Praxis dar. Aus ihrer Sicht wird Kunst zu etwas Zeremoniellem, wenn sie rein partizipativ ist. Damit das Projekt gut funktioniert, sei aber der Kunstkontext ausschlaggebend.¹¹⁶

Der Kunstkontext wird auch maßgeblich durch eine institutionelle Rahmung hergestellt. Als hybrides Format, das sich durch starke künstlerische Aspekte auszeichnet, aber auch den partizipativen Moment des Feierns und der Interaktion in den Mittelpunkt stellt, fand der *Social Muscle Club* schnell Platz in Institutionen, die sich der Performancekunst widmen oder generell interdisziplinär arbeiten. Auch dadurch wird es als künstlerisches Projekt gerahmt. Mit dieser Konnotation spielt der *Social Muscle Club*. Als Kunstprojekt haftet ihm das Besondere an, das

¹¹³ Wolfesberger, E-Mail-Interview mit Emerson.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Wolfesberger, Interview mit Bell.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Außergewöhnliche und damit Nicht-Alltägliche. Es gibt dem Unterfangen mit dem Ziel des Stärkens sozialer Kompetenzen vermutlich auch eine andere Legitimität und vor allem auch Aufmerksamkeit, die es beispielsweise als bloßes Workshop-Format nicht hätte. Es kann unter dem Kunst-Label auch ein Publikum anziehen, das sich üblicherweise kritisch gegenüber zu positivistischem Aktivismus zeigt, da ein institutioneller Rahmen eine gewisse Wertigkeit und Seriosität verspricht.

Die Ansiedelung des Projekts innerhalb einer Kunstinstitution war vermutlich für die Gründer*innen zunächst ein naheliegender Schritt, um einerseits finanzielle und strukturelle Unterstützung für die Umsetzung in größerer Dimension zu erhalten. Aber andererseits ging es auch darum, die nötige Aufmerksamkeit zu erwirken und nach und nach eine Etablierung des Formats – zumindest innerhalb einer international vernetzten Performance-Szene – zu erreichen. Mit ausreichendem Bekanntheitsgrad scheint es nun nicht mehr zwingend nötig, sich an Institutionen zu binden, und es wird im Gegenteil sogar intensiv versucht, das Format in nicht-künstlerische Kontexte zu tragen. Aber auch hier sind nun die Genese aus dem künstlerischen Umfeld heraus und die Referenzen der bisherigen Aufführungskontexte an Theatern, Festivals und Kunst-Institutionen ausschlaggebend für die Kommunikation und Lesart des Projekts.

Nach wie vor sind künstlerische Strategien und auch Künstler*innen selbst als Beitragende durch ihr kreatives Potential ein elementarer Bestandteil. Mit der Tendenz vor allem seitens der Gründer*innen Jill Emerson und Till Rothmund, den *Social Muscle Club* an kunstfernen Orten durchzuführen, scheint hier aber ein ständiges Hinterfragen der Zugänglichkeit des Formats einherzugehen. Wenn auch das Kunst-Label einerseits Legitimation gegenüber Kritiker*innen bringt, kann es andererseits eine ausschließende Wirkung erzeugen. Die Bezeichnung Kunst vermittelt nicht nur das Außergewöhnliche, sondern oftmals auch das Exklusive. Der eigene Bildungshintergrund und die finanzielle Situation können dadurch den Zugang zu Kunst stark beeinflussen.

Ob die performativen Einlagen nun eher Kunstcharakter aufweisen oder dem Unterhaltungsbereich zuzuordnen sind, ist nicht in erster Linie relevant. Die Initiator*innen machen hier auch keinen Unterschied – weder nach Genre noch nach Niveau. Wichtig ist ihnen viel eher eine Bandbreite sehr unterschiedlicher Künstler*innen und Beiträge. Die Performance Gifts dienen als Ice-Breaker zur Auflockerung des Publikums. Manchmal ist ein performatives Geschenk sehr unterhaltsam, ein anderes Mal ist es subtiler und auf unterschiedliche Weise inspirierend oder berührend. Dann wiederum ist ein vermeintliches Unterhaltungselement, wie

z.B. eine Musikeinlage hochgradig künstlerisch. Es bringt nicht viel, hier Unterscheidungen zwischen Hochkultur und Unterhaltung vornehmen zu wollen, nachdem ich schon eingangs die langwierige Debatte um Kunst und Nicht-Kunst als nicht zielführend beiseitegelegt habe.

Wichtig ist hier vielmehr der Gestus des Geschenks, der Gabe, die im Gegensatz zum Rest des Abends eine beinahe klassische Publikumssetzung vornimmt, indem es die Position des Publikums als Rezipient*innen im eigentlichen Wortsinn als Empfänger*innen verstärkt. Auch diese Funktion ist wichtig, um Momente zu schaffen, die Vertrautheit vermitteln, eine Situation, die einem geläufig ist, eine Trainingspause, um kurz durchzuatmen.

Am Ende ist es auch immer eine Frage der Perspektive und Seherfahrung, was von wem als Kunst angesehen wird. Eine Person, die langjährige kulturelle Bildung genossen hat, wird die Qualität und den Kunstcharakter einer Song-Einlage anders bewerten, als dies vielleicht eine kunstferne Person machen würde. Den Macher*innen des *Social Muscle Clubs* ist es sehr wichtig, ein diverses Publikum anzusprechen und aus unterschiedlichen Lebens- und Gesellschaftsbereichen einzuladen. Dabei helfen die Ästhetik des Festes – viele Fotos zeugen von einem euphorischen Party-Setting – und auch die relativ einfache Wortwahl in den Ankündigungen. In vielen Fällen erreicht es aber doch hauptsächlich ein Kunstpublikum oder eine Gesellschaftsschicht, die Kulturveranstaltungen gezielt und regelmäßig in ihre Freizeitgestaltung einbaut. Hier stellt sich also die Frage nach der tatsächlichen Zugänglichkeit. So interessant die hybride Form für eine gewisse Klientel sein mag, kann dies in der Rezeption aber auch zu Verwirrung und Skepsis führen, da eine klare Einordnung in bekannte Kategorien wie Theater, Party oder Workshop nicht möglich ist.

Es ist kein Format, das automatisch viele und unterschiedliche Menschen anzieht. Aber es hat das Potenzial, diese in dem Format aufzunehmen. Die Organisator*innen sprechen dazu oftmals gezielt kunstferne Gruppen an. Oder sie veranstalten *Social Muscle Clubs* an Orten, die einen niederschwelligeren Zugang möglich machen. In diesen Fällen hilft es, wenn der Spielcharakter stärker in den Vordergrund gestellt wird.

4.5.2 Spiel und Fest

Das sogenannte Geben-und-Nehmen-Spiel des *Social Muscle Clubs* ist zentrales Element des Formats, daher ist es sinnvoll und wichtig, die Funktion des Spiels im Hinblick auf das Erlernen sozialer Kompetenzen zu untersuchen. Warum ist es gerade das Spiel, das im Zentrum steht,

was bewirkt es bei den Teilnehmenden und könnte es auch für sich alleine stehen, ohne in einem festlichen, künstlerischen Rahmen eingebettet zu sein?

Gerade wenn es darum geht, Kulturtechniken wie Empathie, zwischenmenschliche Kommunikation und Solidarität zu stärken, ist es erstaunlich, dies über den Weg des Spiels erreichen zu wollen. Auch das Spielen ist eine soziale Handlung, die für Erwachsene oftmals etwas Absurdes, Kindisches, Vernachlässigtes oder Abgelegtes darstellt. Sofern man vom Wettkampf absieht, der zweifelsohne zum Alltag westlicher Gesellschaften gehört, stellt das ziellose Spielen eine Überflüssigkeit dar. Aber gerade die Überflüssigkeit ist eine jener Charakteristiken, die der Kulturhistoriker John Huizinga in seiner Definition von Spiel nennt.¹¹⁷ Es hat zwar keine Notwendigkeit, es dient nicht zur Befriedigung existenzieller Bedürfnisse, dennoch hat es laut Huizinga eine Kulturfunktion: „[Es ist] unentbehrlich für die Gemeinschaft wegen des Sinnes, der in ihm enthalten ist, wegen seiner Bedeutung, wegen seines Ausdruckswertes und wegen der geistigen und sozialen Verbindungen, die es schafft.“¹¹⁸

Was die Betrachtung des Spielbegriffs im Bezug auf den *Social Muscle Club* betrifft, sind hier vor allem zwei Aspekte von Bedeutung. Ein Aspekt bezieht sich auf die erkennbare Form des Spiels an sich. Auch wenn oftmals das Spiel ebenfalls als eine verlernte, vergessene Kulturtechnik angesehen wird, stellt es eine soziale Funktion dar, die uns nicht sonderlich fern ist. Im Alltag können wir sie bei Kindern ständig beobachten, ihre Form ist zwar je nach Spiel immer unterschiedlich, aber dennoch als solches wiedererkennbar. Als vernachlässigte Kulturform ist sie uns trotzdem nahe und geläufig. Das Spiel hilft also als Einstieg in ein Freischaufeln vergrabener, bereits zuvor erlernter und eingesetzter Kulturtechniken. Besonders jene sozialen, interpersonellen Kompetenzen, die der *Social Muscle Club* stärken will, scheinen im alltäglichen Handeln ungewohnt und schwieriger anwendbar zu sein. Das Spiel hilft, neben anderen Faktoren und Strategien im gesamten Gefüge des *Social Muscle Clubs*, Denk- und Handlungsmuster aufzubrechen und womöglich unbefangener und impulsiver zu agieren.

Dies gelingt vor allem aufgrund eines weiteren wichtigen Aspekts: Das Spiel ist nämlich, wie Huizinga es formuliert, „nicht das <gewöhnliche> oder <eigentliche> Leben. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“¹¹⁹ Hier werden besonders die Parallelen zum Inszenierungs- und Aufführungsbegriff deutlich. Das Spiel kann mit einer Ernsthaftigkeit gespielt werden, *als ob* es das eigentliche Leben wäre. Es ist den Spielenden aber bewusst, dass es sich um eine Situation handelt, die

¹¹⁷ Vgl. Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt 1956, S. 11.

¹¹⁸ A.a.O., S. 16.

¹¹⁹ Huizinga, *Homo Ludens*, S. 15.

herausgehoben aus dem Alltag verläuft – womöglich nicht über den gesamten Spielverlauf hinweg, wenn man z.B. an oftmals vollständig vom Spiel vereinnahmte Kinder denkt. Aber die räumliche und zeitliche Begrenzung des Spiels markiert Anfang und Ende sowie den Wirkungsbereich dieser Sphäre. Ähnlich wie es Erika Fischer-Lichte für die Inszenierung formuliert, kann das Spiel mit seinen je eigenen Regeln als Versuchsanordnung in einem Laborexperiment gesehen werden. Sowohl das gespielte Spiel, die Aufführung, als auch das Experiment sind Teil unserer Lebenswelt, und haben die Intention, diese entweder auffällig zu machen, oder eine andere als unsere alltägliche Realität darzustellen oder zu untersuchen. Es gibt auch festgelegte Regeln und Parameter, anhand derer ein Experiment durchgeführt wird. Im Spiel werden die Gesetze, Normen und Pflichten des Alltags aufgehoben, es herrscht aber kein regelfreier Raum. Im Spiel wird nach den selbst gesetzten Regeln gespielt, dies lässt aber ebenso Freiheiten zu, insbesondere wenn es darum geht, Verpflichtungen und auch Gewohnheiten des Alltags abzulegen.

Bezogen auf den *Social Muscle Club* heißt das, dass das Spielformat bewusst als Strategie gewählt wurde, um einerseits einen Rahmen zu schaffen, in dem die üblichen Handlungsmuster des eigenen Alltags abgelegt werden können, da mit dem Spiel ein Möglichkeitsraum eröffnet wird, der uns ansonsten nicht zur Verfügung steht. Andererseits legt der *Social Muscle Club* mit seinen zugegeben simplen und nicht sehr strengen Regeln ein Verfahren fest, das ermutigt, andere Formen der Kommunikation, des Austauschs und der Strukturierung des Alltags auszuprobieren, sich also auf ein Experiment einzulassen.

Die Aufforderung, sich gegenseitig bedingungslos zu unterstützen, oftmals ohne die andere Person überhaupt zu kennen, kann im ersten Moment zu starker Skepsis, Unsicherheit und auch zur Verweigerung führen. Einen Wunsch zu erfüllen, oder etwas ohne Gegenleistung anzubieten, ist eine Haltung, die in einer neoliberalistisch und kapitalistisch geprägten Gesellschaft nicht üblich und nicht förderlich zu sein scheint. Aber da sich diese Aufforderung klar im Rahmen eines Spiels, eines Performance-Abends, einer Show, also eines abgeschlossenen Systems losgelöst vom Alltag vollzieht, scheint es einfacher, sich darauf einzulassen.

Das Geben-und-Nehmen-Spiel des *Social Muscle Clubs* findet aber nicht für sich allein statt, sondern ist eingebettet in einen feierlichen Abend (oder auch gelegentlich Nachmittag) voller künstlerischer Interventionen und gemeinschaftsstiftendem Unterhaltungsprogramm. Kategorien, mit denen der *Social Muscle Club* oftmals angekündigt oder beschrieben wird, heißen neben Performance etwa Party, Show oder Get-Together. Der Festcharakter des Formats

ist für die Inszenierungsstrategie des *Social Muscle Clubs* ebenso wichtig. Wie das Spiel ist das Fest eine Zäsur im Alltag. Huizinga sieht hier eine Reihe von Gemeinsamkeiten:

„Zwischen Fest und Spiel bestehen nun der Natur der Sache nach engste Beziehungen. Die Ausschaltung des gewöhnlichen Lebens, der überwiegend, wenn auch nicht notwendig fröhliche Ton der Handlung – auch das Fest kann ernst sein –, die zeitliche und räumliche Begrenztheit, das Zusammengehen von strenger Bestimmtheit und echter Freiheit, das sind die hauptsächlichsten gemeinsamen Züge von Spiel und Fest.“¹²⁰

Ein gängiger Satz in Ankündigungstexten des *Social Muscle Clubs* lautet „In einer Atmosphäre zwischen euphorischer Hochzeit und chaotischer Gameshow werden hier gemeinsam soziale Muskeln trainiert.“¹²¹ Eine Hochzeit hat als cultural performance einen performativen und sozialen Charakter. Wenn hier im Ankündigungstext nun die Hochzeit als Referenz angegeben wird, kann sich jede*r Teilnehmende etwas darunter vorstellen. Denn diese Art von kulturellem Fest trägt in den unterschiedlichsten Ländern und Kulturkreisen üblicherweise zeremonielle und feierliche Elemente in sich. Die dramaturgische Abfolge der einzelnen Elemente, die Inszenierung des *Social Muscle Clubs*, kann als Zeremonie bezeichnet werden. Die Moderator*innen leiten durch diese Zeremonie von drei Spielrunden. Dazwischen gibt es die Performance Gifts, also performative Gaben, die zwar nicht als Opfergaben etwas Übergeordnetem dargeboten werden, sondern hingegen an die temporäre Gemeinschaft vor Ort gerichtet sind. Ein kleines, aber essenzielles Element sind hierbei auch die Glöckchen, die geläutet werden, wenn ein Wunsch erfüllt oder ein Angebot angenommen werden. Es ist ein unaufdringliches Geräusch, das aber dennoch im ganzen Raum wahrgenommen werden kann und eine zeremonielle Geste darstellt. Mit dem Läuten von Glocken verbinden wir auch einen religiösen oder rituellen Kontext.

Wenn wir noch einmal die Referenz der Hochzeit heranziehen, ist neben dem zeremoniellen Teil besonders das Fest ausschlaggebend. Denkt man beispielsweise an christliche Hochzeiten, so ereignen sich die Trauungszeremonie und das Fest nacheinander. Diese zeitliche Abfolge gilt für den *Social Muscle Club* nicht. Hier wechseln sich diese Elemente ab oder vermischen sich sogar teilweise. Der Festcharakter ist wichtig für die Atmosphäre des *Social Muscle Clubs*. Bei einem Hochzeitsfest erwartet man sich Unterhaltung und Essen, unter guten Voraussetzungen auch eine ausgelassene Stimmung. All diese Elemente finden sich in einem Abend des *Social Muscle Clubs* wieder. Selbst das Raumsetting lehnt sich daran an. Es gibt

¹²⁰ Huizinga, *Homo Ludens*, S. 28f.

¹²¹ Berliner Festspiele, „*Social Muscle Club*“, *Theatertreffen*, https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_210521.html, Zugriff am 20.02.2020.

feierliche Dekoration und die Platzierung der Teilnehmer*innen an mehreren Tischen gleicht ebenfalls einer Hochzeitsgesellschaft.

Beim potenziellen Publikum mag sich dieses Arsenal an Referenzen beim Lesen des Ankündigungstextes nicht sofort eröffnen, aber es wird damit in den meisten Fällen ein Format verbinden, das ihm geläufig und dessen ungefähre Ausgestaltung teilweise vorhersehbar ist. Der *Social Muscle Club* nutzt hier die Strategie der Vertrautheit, um ein ansonsten hybrides Konstrukt zugänglicher zu machen. Es braucht diese Unterstützung, um sich als Publikum auf diese Versuchsanordnung einzulassen. Das lustvolle und unterhaltende Format des Festes stellt ein Gefäß mit einer bekannten Form dar, dessen Inhalt dafür umso komplexer ausgestaltet ist. Die lebensnahe Form hilft, dem eigentlichen Ziel näherzukommen, eine solidarische und empathischere Gesellschaft zu bilden, was ansonsten zu abstrakt, befremdlich und von vornherein viel zu utopisch angesehen würde.

4.5.3 Formen sozialer Alltagspraxis

Eine weitere grundlegende Strategie, auf die der *Social Muscle Club* zurückgreift, ist der Einsatz von Formen sozialer Alltagspraxis. Diese und die bereits ausgeführten Strategien Kunst, Spiel und Fest weisen aus Sicht der Performance Studies alle performativen Charakter auf, wenn auch in unterschiedlicher Ausformung und Intensität. Sie teilen einige Gemeinsamkeiten, und Grenzlinien sind je nach Kontext und Perspektive schwer zu ziehen. Spiel und Fest beinhalten beispielsweise performative Elemente, so wie auch künstlerische Performances Spielcharakter aufweisen können. Kunst, Spiel und Fest unterscheiden sich aber von anderen kulturellen Praktiken durch ihre Herauslösung aus dem Alltag. Der *Social Muscle Club* setzt allerdings ganz gezielt auch gewöhnliche soziale Praktiken ein, die wir in der täglichen Interaktion mit anderen Menschen brauchen.

Im Rahmen der Veranstaltung werden Alltagspraktiken angewendet, die uns geläufig sind und einen leichteren Zugang ermöglichen. Wie zuvor schon erwähnt, kann einerseits die hybride Ästhetik des *Social Muscle Clubs* als Gesamtes für viele überfordernd wirken, bzw. die Bereitschaft, sich darauf einzulassen, erschweren. Andererseits handelt es sich in der Zusammensetzung im Prinzip um eine Anordnung von simplen Einzelementen, die für sich genommen relativ einfach erfassbar sind. Denn neben den künstlerischen Einlagen baut der *Social Muscle Club* auf wiedererkennbare Formen von Alltagskultur auf. Wie zuvor schon im Detail ausgeführt, stellt Spiel an sich eine kulturelle Praxis dar. Das Geben-und-Nehmen-Spiel

des *Social Muscle Clubs* setzt sich aber auch im Wesentlichen aus weiteren Kulturtechniken zusammen. Denn wenn die aufgeschriebenen Wünsche und Angebote nach und nach verlesen werden, müssen die Teilnehmenden auch unweigerlich darüber ins Gespräch kommen. Welches eigentliche Bedürfnis steckt hinter einem spezifischen Wunsch nach Tanzstunden? Warum will diese Frau ihren Wellensittich verschenken? Die Dialogsituation ist uns grundsätzlich geläufig, mit teilweise Fremden über die eigenen Wünsche und Bedürfnisse zu sprechen in den meisten Fällen wiederum nicht. Hier hilft es, dass das Spiel keine Wahl lässt und die Gesprächsthemen vorgibt, die ansonsten vielleicht vermieden würden. Auch die Tisch-Moderation unterstützt, das Gespräch voranzutreiben, und sie ist im besten Fall geübt darin, an den richtigen Stellen nachzuhaken. Die uns geläufige Form des Dialogs wird hier über die Strategie des Spiels genutzt, um soziale Kompetenzen zu trainieren wie etwa Interesse und Empathie gegenüber uns fremden Personen zu zeigen.

Eine weitere Alltagspraxis, die zum Einsatz kommt, ist die des Tauschhandels. Die Idee des *Social Muscle Clubs* dreht sich zwar um das bedingungslose Geben und Nehmen, also darum, keine Gegenleistung für die Erfüllung eines Wunschs zu verlangen. Aber dem Spiel liegen die Prinzipien des Tauschhandels zugrunde. Es ist eine Art der Transaktion, die in kapitalistischen Gesellschaften nicht mehr sehr geläufig ist, da so gut wie alles auf eine finanzielle Abgeltung ausgelegt ist. Und selbst der geldbasierte Handel hat seit der Verbreitung von Online-Shopping und Online-Banking zunehmend die Komponente der persönlichen Interaktion verloren. Jennifer Bell sieht darin einen Trend zur Vereinzelung und Isolation, da wir eher einen Service kaufen, als jemanden darum zu bitten oder einen Austausch vorzuschlagen.¹²² Der persönliche Kontakt beim Tauschhandel im Geben-und-Nehmen-Spiel ist besonders wichtig. Es existieren zwar bereits solidarische, nachbarschaftlich orientierte Online-Tauschbörsen wie etwa die Plattform FragNebenan.¹²³ So reduziert auf den Nutzen und die Praktikabilität, vermissen diese aber das spielerische und kreative Potenzial. So wie die soziale Praxis des Dialogs macht auch der Aspekt des Tauschhandels an sich nicht die Spezifik des *Social Muscle Clubs* aus. Es ist sowohl die Hervorhebung durch, als auch die Einbettung in die gesamte Inszenierung des *Social Muscle Clubs* als Event zwischen Kunst und Sozialem, zwischen Fest und Alltag.

¹²² Vgl. Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

¹²³ FragNebenan GmbH, *FragNebenan*, <https://fragnebenan.com/>, Zugriff am: 20.02.2020.

4.6 Einflussfaktoren

Die zuvor analysierten Strategien des *Social Muscle Clubs* für das Training zwischenmenschlicher Fähigkeiten bilden jene essenziellen Herangehensweisen, welche das Kernteam rund um die Gründer*innen des Projekts bereits in der Entstehungsphase des Konzepts im eigenen Wohnzimmer gewählt hatten. Aber allein der Einsatz dieser Strategien ist noch kein Erfolgsversprechen für das Erreichen der gesetzten Ziele.

Es hängt von unzähligen Faktoren ab, die auf den Verlauf und die Dynamik der Veranstaltungen einwirken wie etwa die gute Vorbereitung der Moderator*innen und deren kommunikatives Geschick, oder auch die Diversität der Beteiligten. Aber es sind vordergründig vier Hauptfaktoren, die ich ausgemacht habe, welche einen starken Einfluss auf das Gelingen der Inszenierung und der dafür eingesetzten Strategien haben.

4.6.1 Raum und Zeit

Ein sehr konkreter Einflussfaktor auf den Verlauf und das Potenzial des *Social Muscle Clubs* sind das räumliche und zeitliche Setting. Wie ich schon zuvor dargelegt habe, können *Social Muscle Clubs* an ganz unterschiedlichen Orten stattfinden – oft in Kunstinstitutionen, aber auch außerhalb, in Bars, Altenheimen, Bildungseinrichtungen. Das Setting in einem Theater oder einer Galerie kann dabei die ästhetische Erfahrung unterstützen und somit Einfluss auf das nachhaltige Erleben für das Publikum nehmen. Abgesehen von einem Ort als Institution ist aber vor allem der Raum selbst ausschlaggebend.

Wenngleich *Social Muscle Clubs* auch im Freien und nicht-geschlossenen Räumen funktionieren, scheint ein eher abgeschlossener Bereich dem Projekt förderlich zu sein. Durch die vielen Beteiligten in parallel laufenden Spielen an unterschiedlichen Tischen, den Unterbrechungen für die Performance Gifts und den zusätzlichen Aktionen der Ongoing Gifts, kann in dieser dichten, überschwänglichen Atmosphäre schnell mal etwas Chaos aufkommen. Ein gewisses Maß an Konzentration ist wichtig, um sich auf die Situation einlassen zu können. Eine Ausgabe des *Social Muscle Clubs* der *Peace Talks*-Reihe fand in der Amerika Gedenkbibliothek in Berlin statt. Dort hatte man im sogenannten Salon das Setting für den Club aufgebaut. Es gab die üblichen Tische, aber auch in Sitzecken aus Couchelementen sollten sich Gruppen formieren. Die sonstige Einheitlichkeit der Spielgruppen wurde hier schon aufgebrochen und führte zu Verwirrung. Hinzu kam, dass der Club im Rahmen des

Sonntagsprogramms der Bibliothek stattfand, die mit ihren außerordentlichen Öffnungszeiten am Sonntagnachmittag das Ziel verfolgt, ein offener und einladender Ort für möglichst viele Menschen aus der Stadtgesellschaft zu sein. So war der Raum von einem Kommen und Gehen geprägt. Das machte es einerseits den Teilnehmenden, die gezielt zur Veranstaltung gekommen waren, schwer, sich zu konzentrieren oder das Spiel am Laufen zu halten, da immer wieder jemand den Raum zwischenzeitlich verließ, und somit oftmals die Person zum aufgeschriebenen Wunsch oder Angebot nicht mehr aufzufinden war. Andererseits konnten auch im Laufe der Veranstaltung Hinzugestoßene nur schwer einsteigen, und konnten ohne die Einführung und etwaige Ice-Breaker zu Beginn nicht die Idee des Spiels nachvollziehen oder seine Dynamik aufnehmen. Es fehlte hier die Verbindlichkeit den anderen Teilnehmenden gegenüber, die sich ansonsten über den Verlauf der ersten zwei Runden sehr schnell einstellt, und führte eher zur frustrierenden als empowernden Momenten. Auch Jennifer Bell erzählte im Interview über einen *Social Muscle Club*, den sie auf einem Musikfestival in Großbritannien abhielt, von den Schwierigkeiten bei Come-and-Go-Situationen im halb-öffentlichen Raum. Das schwierigste sei die Lärmbelästigung von anderen Bühnen gewesen und das ständige Kommen und Gehen, was zusammen eine sehr hektische und unkonzentrierte Stimmung erzeugt habe. Aus ihrer Sicht könne man als Teilnehmer*in in solchen Situationen immer noch eine positive Erfahrung machen, aber das volle Potenzial des Projekts könne sich unter diesen Umständen nicht entfalten.¹²⁴



Abb. 6: Social Muscle Club Peace Talks im Garten der Universität der Künste Berlin

¹²⁴ Vgl. Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

Man könnte annehmen, dass es das festliche, kommunikative und zuweilen selbst sehr turbulente Format zulässt, dass es an Orten mit hoher Fluktuation durchgeführt werden kann. Aber hier unterscheidet sich der *Social Muscle Club* nicht von anderen performativen Aufführungen, die ebenfalls in den wenigsten Fällen mit Störfaktoren von außen die nötige Aufmerksamkeit aufrechterhalten können. Beim *Social Muscle Club* ist es daher nicht wirklich möglich, nur kurz reinzuschauen, sonst funktioniert der Abend für einen selbst und besonders für die anderen Teilnehmer*innen nicht, denn die Immersion ins Spiel gelingt nicht. Ein abgegrenzter Raum unterstützt diese Immersion eher. Es entsteht für die Dauer des Spiels eine abgegrenzte Realität abseits des Alltags, gewissermaßen ein eigener Kosmos.

Die Zeitlichkeit ist hier ebenfalls ausschlaggebend. Wie schon zuvor erwähnt, ist ein Einsteigen in eine laufende Veranstaltung des *Social Muscle Clubs* nicht ratsam. Beginn und Ende werden klar markiert, auch wenn der Club an beiden Enden gerne etwas ausfranst, etwa durch den Prozess der Tischzuordnung vor dem eigentlichen Beginn, oder den Übergang in eine Tanzparty nach der Abschluss-Performance. Durch die Aufteilung in Spielrunden gibt es ebenfalls eine zeitliche Begrenzung. Üblicherweise werden in etwa zwanzig Minuten pro Runde angepeilt, dazwischen bleibt noch Zeit für die kurzen Performance Gifts oder Momente für gemeinsames Essen. Insgesamt kann ein *Social Muscle Club* zwei bis zweieinhalb Stunden dauern. Es braucht aber diese Länge und Wiederholung der Spielrunden, um in den Fluss des Spiels zu kommen und sich mit weniger Scheu oder Vorbehalten dem Training unserer sozialen Kompetenzen hinzugeben. Jennifer Bell plädiert auch dafür, sich genügend Zeit für die Erörterung der einzelnen Wünsche in den Runden zu nehmen, da ansonsten das Risiko bestehe, zu sehr durch das Spiel durchzuraschen und der Faktor des zwischenmenschlichen Austauschs über die eigentlichen Bedürfnisse sonst zu kurz komme.¹²⁵ Die klare Struktur der Spielrunden und seine Wiederholung hilft außerdem, das möglicherweise abstrakte oder überfordernde Konzept des Sozialmuskeltrainings in überschaubare und realistische Einheiten zu gliedern, auf die man sich womöglich eher einlässt.

4.6.2 Begegnung, Gemeinschaft, Communitas

Ein nur schwer greifbarer Einflussfaktor ist jener der Begegnung und in weiterer Folge der Erfahrung von Gemeinschaft. Durch die Anlage des Spiels, sich gegenseitig die eigenen Wünsche zu offenbaren, und seien sie noch so trivial oder pragmatisch, findet eine Begegnung

¹²⁵ Vgl. Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

mit oftmals fremden Menschen auf sehr persönlicher Ebene statt. Diese Interaktion passiert auf eine sehr unmittelbare Weise, auf welche wir in unserem Alltag üblicherweise nicht in Kontakt treten. Distanzen werden verringert und durch das Beobachten der Aussagen und Handlungen und den darauffolgenden Reaktionen aller Teilnehmenden am Tisch werden die Fähigkeiten zur Empathie herausgefordert und geschult. Man kann hier außerdem von einer intersubjektiven Erfahrung sprechen, da das Spiel eine Situation erzeugt, in der man sich über das Selbst und seine Beziehung zu den anderen gewahr wird, und diese Erkenntnis meist zu einem Gefühl des gemeinsamen Verständnisses führt. Auch Erika Fischer-Lichtes Konzept der leiblichen Ko-Präsenz und der autopoietischen Feedbackschleife spielt hier hinein:

Die wahrnehmbare Autopoiesis der *feedback*-Schleife [...] eröffnet allen Beteiligten die Möglichkeit, sich im Verlauf der Aufführung als ein Subjekt zu erfahren, das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag, und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird, als ein Subjekt, das weder autonom noch fremdbestimmt ist und das Verantwortung auch für eine Situation trägt, die es nicht geschaffen hat, in die es jedoch hineingeraten ist.“¹²⁶

Die autopoietische Feedbackschleife hat nicht zuletzt auch Einfluss auf die Art und Weise, wie sehr sich die Teilnehmenden auf das Spiel einlassen. Je öfter ein Wunsch oder Angebot seine*n Erfüller*in oder Abnehmer*in gefunden hat, desto größer fiel in meiner Beobachtung die Bereitschaft aus, auch selbst etwas zu geben und es beeinflusste zudem die Kreativität der Umsetzung. Das Signal des Glöckchens bei einem gelungenen Match, das im Laufe des Abends aus allen Ecken des Raums zu hören ist, lässt einen unterbewusst aufmerksam werden, wie sich die Dynamik des Spiels verändert und spornt auch im Sinne des Spielfaktors an, ebenfalls weitere Wünsche umzusetzen. ,

Diese Erfahrung von Begegnung, Empathie und Solidarität kann ein starkes Gemeinschaftsgefühl auslösen, auch wenn es sich nur um eine temporäre Gemeinschaft handelt, die sich nur für den Zeitraum der Veranstaltung bildet. Victor Turner beschrieb diesen Zustand im Zuge seiner Forschungen zum Ritual als „*Spontane Communitas*“, als „eine direkte, unmittelbare und totale Konfrontation menschlicher Identitäten“, ein weniger intensiver als eindringlicher persönlicher Interaktionsstil.“¹²⁷ Turners Ansichten zur Liminalität und der *Communitas* im Ritual und seiner Anwendung auf Cultural Performances sind nicht unumstritten. Wenn er davon spricht, dass die *Communitas* etwas Magisches an sich hat, besteht

¹²⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 287.

¹²⁷ Turner, *Vom Ritual zum Theater*, S. 74.

hier auch die Gefahr, zu sehr in ein verklärtes Bild von Gemeinschaft abzurutschen. Dieser Gefahr kann der *Social Muscle Club* zuweilen selbst nicht ganz widerstehen.

Die Erfahrung von Verbundenheit und Teil einer gerade erst zustande gekommenen Community zu sein, scheint aber laut den Aussagen Beteiligter nichtsdestotrotz eine häufige Wahrnehmung im Rahmen eines *Social Muscle Clubs* zu sein. Jennifer Bell sieht die Wirkungsweise des *Social Muscle Clubs* stark geprägt durch die Erfahrung persönlicher Interaktion und auch dem feierlichen Aspekt, der das Gemeinschaftsgefühl verstärkt. Unsere Gesellschaft biete durch eine Virtualisierung vieler Lebensbereiche immer weniger Möglichkeit, auf direkte und analoge Weise mit Fremden in Beziehung zu treten. Sie ortet eine Leerstelle, die zu anderen Zeiten oder in nicht-westlichen, kapitalistisch geprägten Gesellschaften vielleicht von einem kommunalen Arbeitsplatz oder von religiösen Gemeinschaften gefüllt wurde. Für sie wirkt der *Social Muscle Club* daher auf drei Ebenen, die sie als „personal, inter-personal and on a community-level“¹²⁸ definiert. Auf der persönlichen Ebene geht es darum, dass alle Teilnehmenden nacheinander einzeln im Mittelpunkt stehen. Ihren Wünschen und Bedürfnissen, aber auch ihrer Bereitschaft zu Geben wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die inter-personale Ebene bezieht sich auf den Dialog, die Interaktion mit dem Gegenüber und die Zusammenarbeit in der Gruppe am eigenen Tisch. Spätestens, wenn in der letzten, offenen Spielrunde im ganzen Raum und Tische-übergreifend das Zuviel mit dem Zuwenig zusammengebracht wird, lässt sich nachvollziehen, wie der *Social Muscle Club* auf dieser dritten Ebene der Gemeinschaft wirkt. Diese geteilte Wahrnehmung von Solidarität und der Erfahrung eines Pools an gemeinschaftlichem Wissen und Ressourcen lässt ein Gefühl von erweiterter, intensiver Verbundenheit aufkommen. Die entstehende Gruppendynamik hat gemäß der Feedbackschleife starken Einfluss darauf, wie sich die Veranstaltung entwickelt, und ob sie am Ende als gelungen und als ihrem Potenzial gerecht geworden wahrgenommen wird.

4.6.3 Laborcharakter

„Dann hat das Theater erst seine eigentliche Funktion: nämlich daß die Leute ihr Leben durchspielen können und Variationen von Situationen. Leute, die hinterher oder vorher etwas ganz anderes machen. Dann hat Theater eine wirkliche Funktion als Laboratorium.“

¹²⁸ Wolfesberger, Interview mit Bell.

[...] wo Situationen oder überhaupt gesellschaftliche, kollektive Phantasie produktiv gemacht oder auch erst kreiert werden kann.“¹²⁹

Dieses Zitat von Heiner Müller veranschaulicht die wichtige Funktion des Laborcharakters im Theater, die ebenso ausschlaggebend für den *Social Muscle Club* ist. Es beschreibt die Herauslösung aus dem Alltag, in dessen Rahmen aber gleichzeitig eine Variation des täglichen Lebens neu konstruiert, ausprobiert und „durchgespielt“ wird. Die Inszenierung als Laborsituation und das alltägliche Leben werden nicht gleichgesetzt, aber als Experiment wird sowohl seine Konstruiertheit, seine Inszenierung wahrgenommen, als auch seine Verortung innerhalb unserer Lebenswelt, in welche die Ergebnisse bzw. auch allein die Durchführung des Experiments hineinwirken.

Der *Social Muscle Club* behauptet ein ganz spezifisches Trainingssetting, in dem es darum geht, zu üben und sich auszuprobieren, einen verkümmerten sozialen Muskel zu stärken. Durch diese Inszenierung wird der Laborcharakter des Projekts ausgestellt. An den verschiedenen Tischen sitzen Proband*innen, die nach einer genauen, wenn auch simplen Versuchsanordnung, dem Geben-und-Nehmen-Spiel, das Experiment durchführen. Die Fülle der Wünsche und Angebote, die in kürzester Zeit und an zahlreichen Tischen ihre Erfüller*innen und Abnehmer*innen finden, unterstreicht den Trainings- und Versuchsaspekt. Dies hat zur Folge, dass man sich als Teilnehmer*in schneller einmal auf das Programm einlässt. Im Rahmen des Versuchs ist ein Scheitern erlaubt, es handelt sich um einen geschützten Rahmen bzw. eine inszenierte Realität, die zwar Begebenheiten unserer Lebenswelt aufgreift, aber nicht sofort und unmittelbar in unsere Alltagswelt mit all ihren gesellschaftlichen Konsequenzen eingreift. Es ist also eine konsequenzverminderte Situation, wie es z.B. der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte ausdrückt.¹³⁰

Da sich der *Social Muscle Club* um das Geben-und-Nehmen-Spiel als Kern herum aufbaut, ist es naheliegend, dass auch das spielerische Setting zur Inszenierung als Experiment beiträgt. Es geht hier weniger um die Als-Ob-Handlung der Teilnehmenden, sondern um die Hervorhebung und Konsequenzverminderung gegenüber der sogenannten gewöhnlichen Lebenswelt. Das Spiel ist jedoch nur ein Teil der Inszenierung. Analog zu einer Sprechtheater-Inszenierung mag es zwar wie das Drama im Zentrum stehen, aber das Spiel allein macht noch nicht die

¹²⁹ Müller, Heiner, „Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht.“, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1986. S. 31-54, hier S. 40 f. Zitat nach Primavesi, Patrick, „Theater als Labor und Experiment“, *Experimente in den Künsten*, hrsg. v. Stefanie Kreuzer, Bielefeld: transcript 2012, S. 130-162, hier S. 138.

¹³⁰ Vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln [u. a.]: Böhlau 2005, S. 41-44.

Besonderheit der Inszenierung aus. Ebenso wichtig ist die gesamte Anlage der Show, die sich als lustvoller, künstlerischer, unterhaltsamer und gemeinschaftlicher Abend präsentiert. Dazu tragen die zuvor beschriebenen Elemente und Bausteine des Projektes bei.

Ein wichtiger Faktor, um das volle Potenzial des *Social Muscle Clubs* auszuschöpfen, ist auch, die Experimentierfreude der Teilnehmenden zu entfachen. Hier sind besonders die Versuchsleiter*innen, also die Tisch-Moderator*innen gefragt. Da diese oftmals selbst Künstler*innen sind und es gewohnt sind, kreativ zu arbeiten und bei Problemlösungen erfinderisch zu sein, können sie wichtige Impulse geben. Jennifer Bell versucht die Teilnehmenden dazu anzuspornen, „that they can go over and above what they think is acceptable.“¹³¹ Das bezieht sich einerseits auf die Art und Komplexität der Wünsche, wenn sie auffordert, die eigene Bescheidenheit abzulegen. Aber genauso wird andererseits ermutigt, beim Erfüllen nicht zu zögerlich zu sein und einen abwegigen, unkonventionellen Vorschlag zur Umsetzung zu machen. Auch Jill Emerson ist in diesem Zusammenhang der Meinung: “It’s about breaking the habits of how we normally think and do”.¹³² Das Aufbrechen der Gewohnheiten lässt sich im Setting des *Social Muscle Clubs* einfacher bewerkstelligen als im täglichen Leben. Die Entkopplung von den Alltagspflichten findet auf mehreren Ebenen statt. Zunächst bringt bereits die theatrale, künstlerische Rahmung diese Konsequenzverminderung mit sich, die sich dann innerhalb der Inszenierung des *Social Muscle Clubs* als Gesamtes auf der Ebene des Spiels fortsetzt. Durch die ständige Wiederholung der simplen Aktion des Gebens und Nehmens, sowohl aufeinanderfolgend in der Tischgruppe, als auch in der Wiederholung der Spielrunden selbst, gibt es unzählige Versuche, sich auszuprobieren und auch zu scheitern.

Darum ist die Aufforderung, Wünsche und Angebote im Idealfall sofort am gleichen Abend in die Tat umzusetzen, besonders wichtig. Sobald man die Sphäre der Aufführung, des Experiments, und damit das Theater oder das Labor verlässt, ist es nicht mehr so einfach. Was in der klar definierten Versuchsanordnung unter Ausschluss der Alltagswelt ohne große Mühe gelingt, lässt sich zurück im sogenannten wahren Leben nur mehr schwer umsetzen, fühlt sich vielleicht sogar unangenehm oder übergriffig an.

¹³¹ Wolfesberger, Skype-Interview mit Bell.

¹³² Wolfesberger, Gespräch mit Emerson und Rothmund.

4.6.4 Ästhetische Erfahrung im Sozialen

Die ästhetische Erfahrung hat einen großen Einfluss auf die Wirkungsweise des *Social Muscle Clubs*. Wie schon zuvor beschrieben, ist die Inszenierungsstrategie als Kunstprojekt oder als ein von Künstler*innen initiiertes Projekt für den Verlauf und das Gelingen sehr wichtig. Die Erfahrung dieser künstlerischen Rahmung durch den institutionellen Kontext und die künstlerischen Mittel sind entscheidend. Die Performance Gifts werden einerseits wegen ihres performativen Charakters eingesetzt, um die Inszenierung als Event zwischen Kunst und Sozialem zu unterstreichen. Andererseits ist aber ihre Intention und Darstellung als Geschenk oder Gabe viel ausschlaggebender. Es verstärkt die Wahrnehmung des sozialen Charakters, der sich durch die ganze Veranstaltung zieht. Durch diesen Fokus bekommen die Performance Gifts einen besonderen Wert, der über den rein ästhetischen hinausgeht, welcher einen allfälligen Versuch obsolet macht, zwischen Kunst und Unterhaltung zu unterscheiden.

Es ist diese Veränderung der Perspektive, die zu einer erhöhten Aufmerksamkeit führt, welche Erika Fischer-Lichte als einen Aspekt der ästhetischen Erfahrung nennt. Neben den Performance Gifts ist es vor allem das Geben-und-Nehmen-Spiel, welches die Aufmerksamkeit auf das Thema des Sozialen legt. Das Spiel stellt Formen alltäglicher Interaktion in den Mittelpunkt, mit dem Ziel, diese zu intensivieren und „das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen,“¹³³ wie Fischer-Lichte es formuliert. Der *Social Muscle Club* lässt die Defizite einer wettbewerbsorientierten Gesellschaft in Bezug auf einen solidarischen Umgang miteinander auffällig werden. Die konventionelle Idee der Interaktion miteinander, besonders unter Fremden, wird auf die Probe gestellt und es verändert sich die Perspektive auf soziale Praxen im Allgemeinen. Bereits die Formulierung und Behauptung im Titel, dass es einen sozialen Muskel gäbe, den es zu trainieren gilt, irritiert, bringt eine starke Aufmerksamkeit und rückt damit das Thema der zwischenmenschlichen Kompetenzen sofort in den Mittelpunkt. Das kuriose Trainingsprogramm macht bewusst, dass diverse soziale Kompetenzen und Kulturtechniken wie ein ungenutzter Muskel verkümmern, wenn sie nicht durch einfache Übungen wieder gestärkt werden. Durch den Austausch von Wünschen und Angeboten werden brachliegende Ressourcen angezapft, deren Existenz und Wert abseits einer monetären Relevanz erst im Rahmen des Spiels wiederentdeckt und hervorgehoben werden.

Hierbei ist außerdem der Faktor der Wiederholung essenziell. Zunächst wurde schon die alltägliche Handlung der gegenseitigen solidarischen Hilfestellung, oder besser deren

¹³³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 290.

spärliches Vorkommen, in den Fokus gerückt und auffällig gemacht. Durch das Wiederholen dieser altruistischen Akte auf beinahe exzessive Weise an jedem Tisch und über die Dauer der gesamten Veranstaltung hinweg, wird nun die bereits ausgestellte Handlung darüber hinaus als kollektive Aktion zu etwas besonders Eindrucksvollem gemacht. In seiner Gesamtheit entwickelt es einen Rhythmus und eine Dynamik, die selbst als ästhetisches Material angesehen werden kann.

Ich stimme hier außerdem mit dem Theaterwissenschaftler Gareth White überein, der die Besonderheit von Social Practice in den ausdrücklichen Verlängerungen und Verbindungen des Kunstwerks in seine soziale Umgebung sieht. Es sind gerade diese Verlängerungen mitsamt ihrer Wirkung, die in Arbeiten aus dem Bereich Social Practice ebenso zum ästhetischen Material werden.¹³⁴ Im *Social Muscle Club* ist es ebenso die Verbindung vom Kunst-Event zur sozialen Wirklichkeit – als Brücke, als ein Dazwischen – welche die besondere ästhetische Erfahrung des Projekts ausmacht.

¹³⁴ Vgl. White, *Audience participation in theatre*, S. 19.

5 Conclusio

Meine anfängliche These, dass künstlerische Strategien und die Rahmung durch einen Kunstkontext eine unterstützende Funktion für das Wiedererlernen verkümmelter Kulturtechniken – insbesondere für die Stärkung zwischenmenschlichen Fähigkeiten – einnehmen, hat sich im Zuge meiner Untersuchung bestätigt. Bezogen auf den *Social Muscle Club* ist der künstlerische Aspekt ausschlaggebend für die Dynamik des Projekts. Ich möchte dazu noch einmal die Initiatorin Jill Emerson zu Wort kommen lassen:

„This project is often more interesting when one is able to see the different layers. It’s a tool that can also be stale and just practiced in a way that is very dry and boring like an online exchange market. The artistic element usually stretches boundaries and always brings in current and progressive elements that benefit the tool of the club.“¹³⁵

Das zentrale Geben-und-Nehmen-Spiel des *Social Muscle Clubs* würde grundsätzlich auch ohne das künstlerische Element funktionieren, aber es würde damit wohl eher einem reinen Workshop-Format gleichen, das zwar auch Übungscharakter hat, aber im Vergleich zur Rahmung als Kunst-Event noch näher an die Alltagssphäre rückt.

Emersons erwähnt außerdem die „different layers“, denn neben der Kunst kommen noch weitere wichtige Strategien zum Einsatz. War ich zunächst davon ausgegangen, dass es in erster Linie wichtig ist, die Hervorhebung des nicht Alltäglichen durch das künstlerische Setting in den Fokus zu nehmen, fand ich im Laufe der Auseinandersetzung mit allen detaillierten Parametern des *Social Muscle Clubs* heraus, dass es sich um sehr viel mehr Strategien und Einflussfaktoren handelt, die zum Gelingen beitragen. Das Künstlerische kann nicht isoliert von der sozialen Komponente betrachtet werden, was sich auch schon in der theoretischen Auseinandersetzung mit Social Practice gezeigt hat. Im *Social Muscle Club* ist neben den Performance-Elementen der Einsatz von vertrauten Formen der Alltags- und Festkultur genauso wichtig.

Die Strategie des Spiels ist zentral, weil sie einerseits auf eine wiedererkennbare Kulturtechnik zurückgreift und andererseits den Laborcharakter des Projekts unterstreicht. Damit ist der *Social Muscle Club* aus dem Alltag herausgelöst, aber immer noch in der realen Lebenswelt situiert. Das Fest dockt hier an und bringt zudem noch die Konnotation des Feierlichen und Außergewöhnlichen mit sich, das alle in ihm vollzogenen Handlungen auffällig macht.

¹³⁵ Wolfesberger, E-Mail-Interview mit Emerson.

Eine wichtige Strategie ist ebenso der Einsatz von Formen sozialer Alltagspraxis, um die kommunikativen Qualitäten im Umgang miteinander zu trainieren. Ganz allgemein wird der aufmerksame Dialog mit fremden Menschen gefördert. Spezifisch auf die Transaktion von Wünschen und Angeboten bezogen, steht auch eine Rückeroberung der Praxis des nicht-monetären Tauschhandels im Mittelpunkt.

Wie auch in Bezug auf andere Praxisbeispiele gezeigt wurde, geht es darum, eine Struktur und einen Rahmen zu kreieren, der soziale Interaktion ermöglicht und überhaupt erst zulässt. Der *Social Muscle Club* und ähnliche Formate aus dem Bereich Social Practice rücken jene Praktiken in den Fokus, die wir verlernt haben, da sie im Alltag als überflüssig oder aufgrund gesellschaftlicher Konventionen als unpassend angesehen werden.

In der Analyse des *Social Muscle Clubs* konnten außerdem einige grundlegende Faktoren herausgearbeitet werden, die Einfluss auf das Wirkungspotenzial der zuvor genannten Strategien haben. Ein abgegrenzter Raum ist für die Immersion in die Inszenierung ausschlaggebend, um kurzzeitig eine eigene Realität abseits des Alltags zu erzeugen. Auf zeitlicher Ebene sind die strukturierten Spielrunden und ihre Wiederholungen wichtig, um sich auf das Angebot der Veranstaltung einzulassen. Die intersubjektive Erfahrung im Geben-und-Nehmen-Spiel kann zu einem Gemeinschaftserlebnis führen. Diese Dynamiken fußen auf der autopoietischen Feedbackschleife und beeinflussen die Art und Weise, wie sich die Teilnehmer*innen zueinander verhalten. Der Laborcharakter hebt wie schon erwähnt die Herauslösung aus dem Alltag hervor und unterstreicht die Inszenierung als Trainingsprogramm, in dem die Handlungen konsequenzvermindert sind und das Scheitern erlaubt ist.

Zuletzt möchte ich hier noch auf den essenziellen Faktor der ästhetischen Erfahrung eingehen. Der *Social Muscle Club* bedient sich künstlerischer Elemente aus Performance und Theater. Die Veranstaltung ist durchwoben mit performativen Einlagen und findet zumeist auch in oder in Zusammenarbeit mit Kunstinstitutionen statt. Aber nicht nur diese Umstände tragen zur ästhetischen Erfahrung des Projekts bei:

„[W]hen we treat something differently, because it is part of a socially-constructed art world, that different treatment means something. By marking off cultural space in which to attend to forms of life – objects, appearances, actions and bodies, or events via the narrative practices that make use of all of these forms – we allow them to appear to us differently.”¹³⁶

¹³⁶ White, *Audience participation in theatre*, S. 198.

Wie Gareth White hier treffend beschreibt, werden auch alle anderen vermeintlich nicht-ästhetischen Praktiken und Elemente auffällig gemacht und ihre Bedeutung dadurch verändert. Die ausgeklügelte Konstruktion der gesamten Veranstaltung hat dadurch ästhetischen Wert. Wenn im *Social Muscle Club* zwischenmenschliche Kompetenzen trainiert werden, findet durch die ästhetische Erfahrung ein Aufbrechen der Gewohnheiten und üblichen Denkmuster statt. Auch wenn nicht zu überprüfen ist, ob diese Erfahrung nachhaltig Wirkung in der alltäglichen Lebenswelt zeigt, wurde der vernachlässigte Sozialmuskel in diesem Intensivtraining definitiv beansprucht.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Literaturverzeichnis

- Austin, John L., *How to do things with words*, Oxford [u. a.]: Oxford University Press 1986.
- Bishop, Claire, „Antagonism and Relational Aesthetics”, in: *October* Vol. 110, 2004, S. 51-79.
- Bishop, Claire, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, in: *Artforum* 44, 6/2006, S. 178-183.
- Bishop, Claire, *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso 2012.
- Bishop, Claire, „Participation and Spectacle. Where are we now?”, *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, hrsg. v. Nato Thompson, New York: Creative Time Books 2012, S. 34-45.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris: Les presses du réel 1998.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris: Les presses du réel 2002.
- Butler, Judith, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in: *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, hrsg. v. Sue-Ellen Case, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1990.
- Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, London [u. a.]: Routledge 1996.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday 1959.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt 1956.
- Jackson, Shannon, „Social Practice”, in: *Performance Research* 11, 3/2006. S. 113-118.
- Jackson, Shannon, „What is the ‚social‘ in social practice?: comparing experiments in performance”, in: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, hrsg. v. Tracy C. Davis, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2008, S. 136-150.
- Jackson, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Oxon: Routledge 2011.

- Kester, Grant H., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley [u. a.]: University of California Press 2004.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln [u. a.]: Böhlau 2005.
- Primavesi, Patrick, „Theater als Labor und Experiment“, in: *Experimente in den Künsten*, hrsg. v. Stefanie Kreuzer, Bielefeld: transcript 2012, S. 130-162.
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009.
- Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2008.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, 3. überarb. und erw. Ausgabe, London/New York: Routledge 2013.
- Schmocker, Christine, „*Social Muscle Club*. Die Kunst der Begegnung“, Masterarbeit, Zürcher Hochschule der Künste, Studiengang Theaterpädagogik 2019.
- Thompson, Nato (Hg.), *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, New York: Creative Time Books 2012.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Neuausgabe, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009.
- White, Garrett, *Audience participation in theatre. Aesthetics of the invitation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

6.2 Online-Quellen

- Ausform Micro-Fest, „*Social Muscle Club*“, *Ausform Micro-Fest*, <https://ausformmicrofest15.wordpress.com/2015/10/31/social-muscle-club/>, Zugriff am 20.02.2020.
- Berliner Festspiele, „*Social Muscle Club*“, *Theatertreffen*, https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_210521.html, Zugriff am 20.02.2020.

Brügger, Nadine, „Soziale Muskeln spielen lassen. Premiere der anderen Art“, *Basler Zeitung*, <http://static1.squarespace.com/static/50f2fe99e4b07e77c4673fe3/t/555b32b8e4b0c2b578453702/1432040120682/BAZ01-0405-013.pdf>, 03.05.2015, Zugriff am 20.02.2020.

FragNebenan GmbH, *FragNebenan*, <https://fragnebenan.com/>, Zugriff am: 20.02.2020.

Indiegogo Inc, „Social Muscle Club“, *Indiegogo*, <https://www.indiegogo.com/projects/social-muscle-club#/>, Zugriff am 20.02.2020.

Koproduktionshaus Wien GmbH, „brut Extras“, *brut*, <https://brut-wien.at/de/Programm/brut-Extras>, Zugriff am 20.02.2020.

Koproduktionshaus Wien GmbH, „imagnetanz 2016“, *brut*, <https://brut-wien.at/de/Programm/Festivals-Projekte/Festivals/imagnetanz-2016>, Zugriff am 20.02.2020.

Koproduktionshaus Wien GmbH, „Social Muscle Club Vienna“, *brut*, https://brut-wien.at/de/Programm/Kalender/Programm-2016/2016_03_Maerz-2016/2016_03_imagnetanz_Social-Muscle-Club, Zugriff 20.02.2020.

Künstlerhaus, Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs, „Haben und Brauchen – Kochshow“, *Künstlerhaus*, <https://www.k-haus.at/de/kalender/15-03-2019/veranstaltung/781/haben-und-brauchen-kochshow.html>, Zugriff am 20.02.2020.

Leipziger Dok-Filmwochen GmbH, „Ein Arbeiterclub in Sheffield“, *DOK Leipzig*, <https://filmarchiv.dok-leipzig.de/de/film/?ID=2846&title=EinArbeiterclub+in+Sheffield>, Zugriff am 20.02.2020.

Once We Were Islands. Richard Aslan & Christopher Gylee GbR, „Social Muscle Club Bristol“, *Once We Were Islands*, <https://www.oncewewereislands.com/Social-Muscle-Club-Bristol>, Zugriff am 22.08.2019.

Social Muscle Club, „About“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/about>, Zugriff am 20.02.2020

Social Muscle Club, „Peace Talks“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/peace-talks>, Zugriff am 20.02.2020.

Social Muscle Club, „Projects“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/new-page>, Zugriff am 20.02.2020.

Social Muscle Club, „SMC: Kids“, *Social Muscle Club*, <http://socialmuscleclub.de/smcgrundschule>, Zugriff am 20.02.2020.

Sophiensaale GmbH, „Social Bootcamp“, *Sophiensaale*,

<https://sophiensaale.com/de/archiv/stueck/social-muscle-club-social-bootcamp>, Zugriff am 20.02.2020.

Social Muscle Club, „Social Muscle Club Basel“, *Social Muscle Club*,

<http://www.socialmuscleclub.com/worldwide/basel/>, Zugriff am 20.02.2020.

Social Muscle Club, „Social Muscle Club Fest“, *Social Muscle Club*,

<http://socialmuscleclub.de/fest>, Zugriff am 20.02.2020.

Steirischer Herbst Festival GmbH, „Social Muscle Club“, *steirischer herbst*,

<http://2017.steirischerherbst.at/deutsch/Programm/Social-Muscle-Club> Zugriff am 20.02.2020.

Tanzquartier Wien GmbH, „Walking: Holding Rosana Cade“, Tanzquartier Wien,

<https://tqw.at/event/walkingholding-cade/>, Zugriff am 20.02.2020

Tanzquartier Wien GmbH, „Walking: Holding. Mitwirkende für Performance-Projekt

gesucht“, *Tanzquartier Wien*, <https://tqw.at/call-walkingholding/>, 29.03.2019, Zugriff am 20.02.2020.

Zhong Mengual, Estelle, „Participatory art as an experience of democracy“, *Switch (on*

Paper), 28.04.2018, <https://www.switchonpaper.com/en/2018/04/24/estelle-zhong-mengual-participatory-art-as-an-experience-of-democracy/>, Zugriff am 20.02.2020.

Zürcher Theater Spektakel, „Social Muscle Club“, *Zürcher Theater Spektakel*,

<http://2019.theaterspektakel.ch/index.php-id=121.html>, Zugriff am 20.02.2020.

6.3 Interviews

Potter, Nicholas, „'We're infiltrating society in little but important ways.'. Interviews with

SMC participants at the Amerika Gedenkbibliothek. Berlin, June 23, 2019”,

unveröffentlichte Interviews mit Teilnehmer*innen des *Social Muscle Clubs*, 23.06.2019, Amerika Gedenkbibliothek, Berlin.

Wolfesberger, Eva, Gespräch mit Jill Emerson und Till Rothmund, 24.06.2019, Universität der Künste, Berlin.

Wolfesberger, Eva, Skype-Interview mit Jennifer Bell, 26.07.2019, Wien/Bristol.

Wolfesberger, Eva, E-Mail-Interview mit Jill Emerson, 03.08.2019.

6.4. Aufführungsnachweise

Samara Hersch, *Body of Knowledge*. Kunstencentrum BUDA Kortrijk 2019/20. Premiere am 14.02.2020. Lead Artist: Samara Hersch. Dramaturg: Maria Rößler. Artistic Advisors: Mette Ingvarsen. Set Designer: Belle Santos. Lighting Designer: Jenny Hector. Creative Technologist: Fred Rodrigues. Stage Manager (Europe): Isobel Dryburgh. Artistic Support: Kobbe Koopman & Simone French. Technical Support: Hannes Andersson. Translation Support: Karlijn Clocheret. Special thanks to: all the teenage performers from around the world that have contributed their questions and perspectives to this ongoing project and to Edit Kaldor, Emma Rekkers, Malu Peeters, Eva Alonso, Tony Markus Sacharias, Richard Gregory, and my colleagues and staff from the DAS Graduate School. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Aufführungsbesuch vom 14.02.2020, 18 Uhr.

Rosana Cade, *Walking: Holding*. Österreichische Erstaufführung. Tanzquartier Wien Spielzeit 2018/19. Premiere am 05.06.2019. Eine Performance von: Rosana Cade. Mitwirkende: Christa Amadea, Agnes Bakucz, Seif Bayoumy, Clemens Brunner, Katharina Ennsthaler, Beate Maria Friedl, Wera HIPPESROITHER, Yuria Knoll, Gregor Legeland, Luisa Hübner, Karin Rogalska, Thomas Thalhammer, Christina Vivenz. Künstlerische Mitarbeit: Laurie Brown. Produziert von: Sally Rose und Mary Osborn für Artsadmin. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Aufführungsbesuch vom 06.06.2019.

Social Muscle Club, *Social Muscle Club Vienna*. brut Wien Spielzeit 2015/16. Einmalige Vorstellung am 03.03.2016. InitiatorInnen: Jill Emerson, Jared Gradinger, Till Rothmund, Rahel Savoldelli. Mit: Sööt/Zeyringer, Anne Juren, Frans Poelstra, Nicholas Hoffman, Claudia Bühlmann, Jacopo Lanteri, Ewa Bankowska, Knut Berger, Amanda Piña, Nora Wenzler, Jesse Inman, Subchor u. a.

Social Muscle Club, *Social Muscle Club Vienna*. Hosted by notfoundyet und Stefanie Sourial. brut Wien Spielzeit 2016/17. Einmalige Vorstellung am 01.10.2016. Konzeption & Moderation: Laia Fabre, Thomas Kasebacher, Stefanie Sourial. Originalkonzept SMC: Jill Emerson, Jared Gradinger, Till Rothmund, Rahel Savoldelli. ModeratorInnen: Andrea Gunnlaugsdottir, Denise Palmieri, Frans Poelstra, Peter Reischl, Sebastiano Sing, Anat Stainberg, Moloko Violet, Elizabeth Ward u. a. Mit: dem Subchor und den Fearleaders Vienna.

Social Muscle Club, *Social Muscle Club Peace Talks*. Vorstellungen: Klunkerkränich am 16.06.2019, Uferstudios am 19.06.2019, Amerika Gedenkbibliothek am 23.06.2019, UdK #generalsalon am 24.06.2019. Von und mit: Jen Bell, Nir de Volf, Claus Erbskorn, Laia Fabre, Juli Reinartz, Tim Habeger, Shelby Hofer, Micah Bezold, Marwan Kamel, Ruth Nelson, Carola Lehmann, Rainer von Dziegielewski, Till Rothmund, Jill Emerson, ‘Singing in the City Chor’, Lucy Bentley, Aimee McCoy, Celia Peters, Tiana Hemlock, Medhat Aldaabal, Mouafak Aldoabl, Sigourney Skywalker und Gäste. Bühne: För Künkel, Maria Gamsjäger. Grafik: Jutojo. PR: Saskia Gebert.

6.5 Filmverzeichnis

Ein Arbeiterclub in Sheffield, R.: Peter Nestler, BRD 1965

Menschen in Sheffield, R.: Peter Nestler, Youtube-Video,

<https://www.youtube.com/watch?v=6y6WJc3YJGU> Minute 10:50, Zugriff am 20.02.2020.

6.6 Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber*innen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Erklär-Comic zum *Social Muscle Club*. Grafik: Annina Burkhard.

Abb. 2: Performer Frans Poelstra beim ersten *Social Muscle Club Vienna*. Foto: Rania Moslam.

Abb. 3: Ankündigung-Flyer für die *Social Muscle Club Peace Talks*-Reihe. Grafik: Jutojo.

Abb. 4: Gruppe Fearleaders und Teilnehmer*innen beim zweiten *Social Muscle Club Vienna*. Foto: brut Wien.

Abb. 5: Logo *Social Muscle Club*. Grafik: Social Muscle Club.

Abb. 6: *Social Muscle Club Peace Talks* im Garten der Universität der Künste Berlin. Foto: Rainer von Dziegielewski

Abstract

Der *Social Muscle Club* ist ein performatives und partizipatives Veranstaltungsformat, das sich dem Training zwischenmenschlicher Fähigkeiten wie Solidarität und Empathie widmet. Eingebettet in ein Varieté-ähnliches Setting werden beim sogenannten Geben-und-Nehmen-Spiel an mehreren Tischen Wünsche und Angebote der Teilnehmer*innen gesammelt und im Laufe der Veranstaltung ausgetauscht. Der *Social Muscle Club* steht mit diesem Format zwischen Kunst und Sozialem nicht allein. Eine Vielzahl von alltäglichen sozialen Praktiken und Strategien wurden in den letzten Jahren im künstlerischen Kontext angeeignet, adaptiert und entwickelt mit dem Ziel, Begegnung, Interaktion oder temporäre Gemeinschaften zu schaffen. Diese Arbeit überprüft anhand des Beispiels *Social Muscle Club* inwieweit die Verortung im Kunstkontext und der Einsatz performativer Strategien dabei helfen, soziale Kompetenzen zu stärken. Dazu werden weitere künstlerische Formate aus dem Bereich der Social Practice herangezogen. Zur theoretischen Kontextualisierung wird der Zusammenhang von Performancekunst und sozialer Praxis skizziert und aktuelle Debatten aus Theorie und Forschung werden dazu aufgegriffen. In einem ausführlichen Analyseteil wird das Beispiel *Social Muscle Club* auf seine Struktur und eingesetzten künstlerischen Mittel zur Anregung solidarischer Interaktion hin untersucht. Neben der Einbettung im Kunstkontext sind ebenso Strategien aus Spiel und Fest, aber auch der Alltagskultur ausschlaggebend. Der Laborcharakter der Aufführung und des Spiels sowie die ästhetische Erfahrung im Zuge des gesamten Formats *Social Muscle Club* unterstützen maßgeblich das Stärken sozialer Kompetenzen.

Abstract (Englisch)

The *Social Muscle Club* is a performative and participatory event dedicated to training interpersonal skills such as solidarity and empathy. Embedded in a vaudeville-like setting, the so-called Game of Giving and Receiving involves collecting wishes and offers of the participants at several tables and exchanging them during the event. The *Social Muscle Club* does not stand alone as an event format between art and the social. A variety of everyday social practices and strategies have been appropriated, adapted and developed in the artistic context in recent years with the aim of creating encounters, interaction or temporary communities. Using the example of the *Social Muscle Club*, this work examines to which extent situating the event in an arts context and the use of performative strategies help to strengthen social skills.

For this purpose, further artistic formats from the field of Social Practice are being consulted. For the theoretical contextualization the connection between Performance Art and Social Practice is outlined and current debates in the field of theory and research are incorporated. In a detailed analysis the case study of the *Social Muscle Club* is examined for its structure and artistic means used to stimulate solidarity-based interaction. In addition to being embedded in the arts context, strategies drawn from play and festivity are also crucial, as are strategies from everyday culture. The laboratory character of the performance and the game as well as the aesthetic experience in the course of the entire *Social Muscle Club* format significantly support the strengthening of social skills.