

RITUAL & PERFORMANCEKUNST

EIN DIALETKISCHES VERHÄLTNIS

LISA STUCKEY

Die Schnittstelle zwischen Ritual und Performance lässt sich dort ansetzen, wo eine performative Freisetzung der Kunst aus dem rituellen Bereich passiert –Künstler_innen agieren rituell-performativ und bringen auf diese Art eine künstlerische Äußerung oder Materialisierung hervor. Der Raum dient dabei als Kontextgeber, als Vermittler und das Ritual offenbart sich als in diesen erweiterte soziale Handlung, mit einer bestimmten Verteilung von Affekten und Ästhetik.



Abb. 1 Gilad Ratman, *The Workshop*, 2013 (Installationsansicht) ©LisaStuckey

Der Performancediskurs versucht dem prozessualen Charakter der Praxis und des Denkens gerecht zu werden, die sich zum Teil erst während des Vollzugs (*to perform* kommt aus dem Englischen und heißt ‚vollziehen‘ oder ‚aufführen‘) generieren. Die poststrukturalistische und feministische Theorie erweitert den Begriff Performanz um jenen der ‚Performativität‘, und nimmt damit Bezug auf die performative Herstellung sozialer Kategorien.¹ Im angloamerikanischen Sprachraum bezieht sich Performance ursprünglich Genre-unspezifisch auf Theater-, Musik- oder Tanzaufführungen, doch mit dem Entstehen der Performancekunst in den 1950er Jahren wird diese zu einer eigenen Kunstform, die sich bis heute zwischen Genre, Überschreitung und Unschärfe bewegt.

Die Umlegung des Begriffs des Performativen von der Linguistik auf das Feld des Ästhetischen bedeutet, dass eine andere Akzentuierung notwendig wird. Denn die Sprechakttheorie von John L. Austin, John R. Searle und Jürgen Habermas beschäftigt sich weniger mit dem Akt an sich, als primär mit der Bedeutung, die damit generiert wird. Es handelt sich also mehr um eine Bedeutungstheorie – die Relation zwischen Wort und Realitätsformung – als um eine

¹ Vgl. Ronald L. Grimes, Performance. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hg.), *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston 2008, S. 390.

Handlungstheorie. Bei performativen Akten im Kunstfeld hingegen geht es zuallererst um den Charakter des Aktes, um seine Aufführung, Wirkungsweisen, Effekte und Bruchstellen. Es geht demnach primär um das Geschehen, sekundär um das Symbolische.²

Die Performance ist ein nach Außen getragener Prozess. Das Prozessuale spielt in der bildenden Kunst seit der Entstehung der Happening-Art eine Rolle. Mitunter dient der Prozess Elisabeth Jappe zufolge nur als „Initialzündung“, als „Möglichkeit“ oder als „Ausschnitt“, um auf einen größeren Zusammenhang zu verweisen; demnach handelt es sich beim Ritual und Prozeß nicht um Parallel- oder Nebenformen der Performance, sondern um Aspekte der Aktionskunst.³

Theoretiker_innen definierten Rituale häufig über ihren repetitiven sowie funktionalen Charakter, wohingegen Performance für *liveness* und Einmaligkeit stand. Phelan schreibt: „Performance in a strict ontological sense is nonreproductive.“⁴ Als Folge interdisziplinärer Erkenntnisse unterliegt die ihrem Wesen nach einmalige Performance Erweiterungen und die performative Dimension des Ritualen wird ebenso in den Blick genommen. Zwischen neueren Entwicklungen beider, ineinander übergehenden und sich voneinander abgrenzenden Disziplinen gibt es bedeutsame Annäherungen. Jene werden evident mit der „Ritualdynamik“⁵ innerhalb der Ritualtheorie, die alle dynamischen Aspekte von Ritualen umfasst, der verstärkten Ausübung von Reenactments, die den kreativen Charakter des ‚re-doings‘ unter Beweis stellen, und dem Einsatz neuer Medien in der Performancekunst und in Ritualen. Ähnlich wie das Reenactment in der Performancetheorie als Moment einer Neukreation der Referenzperformance diskutiert wird, ist in der Ritualdynamik von Mimese die Rede, die nicht bloß kopierenden, sondern neu-kreierenden Charakter aufweist. Somit bewirken ein veränderter Kontext sowie abweichende räumlich-zeitliche Umstände eine Transformation des Ausgangsrituals.

Abgesehen von der Verwendung des Ritualbegriffs innerhalb der Performancekunst und -theorie und dem Performancebegriff innerhalb der Ritualtheorie, gibt es etliche Bereiche, in denen sich beide Disziplinen überschneiden: Ästhetik, Interaktion, Emotion, Körper und ‚embodiment‘, Rahmung, Handlungsmacht (Agency) und Medien. Das Ritual „as a site of emotional experience“⁶ evoziert die Frage danach, welche Emotionen die Ritualteilnehmer_innen mitbringen, welche durch das Ritual hervorgerufen werden und welche darin genutzt werden, um Emotionen zu kanalisieren, zu kommunizieren oder zu transformieren. Welche Relevanz haben diese Emotionen, auch über den Kontext des Rituals hinaus? Während des Erlebens und Ausdrückens von Emotionen in rituellen Performances wird praktisches Wissen gewonnen und in der sozial-künstlerischen Praxis strukturell verortet.

² Vgl. Dieter Mersch: *Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste*. In: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 37ff.

³ Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 10.

⁴ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York 1996 (1993), S. 148.

⁵ Die Ritualdynamik ist ein relativ neues Paradigma der Ritual Studies, das die Prozessualität von Ritualen betont. Schlüsselkonzepte der Ritualdynamik sind unter anderem: 1. Ritual Design versteht Rituale als gestaltete, ‚designte‘ Handlungen und unterhält eine dynamische Sicht auf Rituale, die mit liturgischen Reformen, mit der Aufgabe ritueller Traditionen und der Erfindung neuer Rituale einhergeht. 2. Ritualraum und Rahmung umfassen die Markierung des Beginns und die räumliche Setzung; der Rahmen gilt zusätzlich als ein Schema für die Interpretation und Verortung von Erfahrung. 3. Ritualtransfer beschreibt, wie sich Rituale verändern, wie sie wandern oder verschwinden. 4. Agency ist die Frage nach der Verteilung der Handlungsmacht zwischen Ritualspezialist_innen und anderen Akteur_innen.

⁶ Dorothea Lüddeckens, *Emotion*. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.): *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston 2008, S. 545.

“Within the ritual event these three dimensions: the symbolic, the sensory, and the structural, overlap and interact both with one another and also with the performative dimension – the physical activity – of the ritual. Embodied in ritual action and embedded within a symbol system, emotions are expressed, sensorially perceived, and experienced, as well as controlled and checked within a ritual structure.”⁷

Häufig wirken Rituale transformativ oder gemeinschaftsbildend, indem sie Emotionen Raum geben und Individuen kollektiv Gefühle erleben, die im Kontext zur Welt gestellt Legitimation erfahren. Sowohl für Émile Durkheim als auch für Clifford Geertz sind Rituale Kommunikationsmedien für Emotionen.⁸

Teil des rituellen Wissens ist die „Beherrschung der emotionalen Register“ – das Wissen darüber, wann welche Emotion erwünscht ist. Die jeweilige Inszenierung trägt zur „Emotionalisierung der Zuschauer“ bei, wobei deren Teilnahme zur „Bildung einer Ritualgemeinschaft“ führen soll.⁹

Wie verhält es sich mit Emotionen im Bereich der Performancekunst? Das Pathos – heute tendenziell negativ konnotiert – ist ein wieder aufstrebendes Ausdrucksmittel. Als solches kann es als eine generelle affektive und emotionale Involviertheit der Teilnehmenden der Performance verstanden und eingesetzt werden. Susanna Rostas leitet ihre Begrifflichkeit daher in diesem Zusammenhang von dem spanischen Wort für Seele ab:

“Emphasis must be put on the use of personal energy or effort or power: something over and above the ‘conventional’ must be added to it. In Spanish the verb animarse, meaning to animate oneself, express an important aspect of performativity. In this sense performance can thus be good or bad.”¹⁰

Ästhetisch von einer Performance oder einem Ritual ‚berührt‘ zu werden, wird hier als ausschlaggebend angeführt, ob eine Handlung gelingt oder nicht. Das Rituelle in Kunstperformances trägt dazu bei, Gefühlen zu legitimieren.

Angenommen Performances im Kontext der bildenden Kunst zielten auf Einmaligkeit der Idee und eine interaktive Erfahrungssituation zwischen Performer_innen und Publikum ab, scheint es naheliegend, dass ritualähnliche Praktiken in der Performancekunst reflexiv auf die Ritualtheorie gewirkt haben und so zu ihrer Dynamisierung beitragen. Das Ritual in der Performancekunst scheint stets an Referenzen – wie Symbole, Funktionen und Erfahrungsräume – gebunden zu sein. Oder es integriert andere Praxen, die außerhalb des eigenen Lebenszusammenhangs verortet sind. Selbst wenn Versatzstücke von Ritualen in die Performancekunst transferiert werden – sei es offensichtlich oder subtil – ist ihre Rahmung eine andere, weil die räumliche Setzung variiert, formelle Beschlüsse fehlen oder anders gehandhabt werden.

Unterschiedliche Auslegungen von ‚Performativität‘ ermöglichen in Bezug auf Rituale eine differenzierte Verwendung des Begriffs: Erstens sind Rituale performativ, sofern sie als ‚kulturelle Performances‘ gefasst werden. Sie können, je nach ihrer Ausrichtung in Gesellschaft, Institutionen und Organisation, Kohärenz schaffen oder reproduzieren. Zweitens sind Rituale dann performativ, wenn sie an linguistische Sprechakte gekoppelt sind. Verbunden mit szenischen Arrangement werden somit soziale Beziehungen geschaffen oder verändert. Drittens gehört zum performativen Charakter von Ritualen der ästhetische Ausdruck, zu dem auch Stimmen, Gesten

⁷ Ebenda, S. 570.

⁸ Vgl. ebenda.

⁹ Vgl. Burckhard Dücker, *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte*, Stuttgart 2007, S. 132f.

¹⁰ Susanna Rostas, *From ritualization to performativity. The Concheros of Mexico*. In: Felicia Hughes-Freeland (Hg.): *Ritual, Performance, Media*, London/New York 1998, S. 91.

und Bewegungen der Teilnehmenden gehören. Dieser Form werden künstlerische Performances zugeordnet.¹¹

An dieser Stelle ein Beispiele, welche die hier diskutierten Schnittstellen von Performance und Ritual veranschaulichen soll – die rituelle Performance „Official Welcome“ von Andrea Fraser: Die Vorstellung eines Großprojektes beginnt an der MICA Foundation üblicherweise mit einer Eröffnungsrede. Fraser adaptierte dieses Format, indem sie selbst eine Rede schrieb, die sich aus Reden neun verschiedener Künstler_innen und Mäzen_innen zusammensetzte. Auf scheinbar widersprüchliche Art vereint Fraser diese verschiedenen Positionen und gelangt so zu einer „unmöglichen Form der Wechselbeziehung“, die sie das „Groteske“ nennt.¹² Die Rhetorik des Grotesken, als Verfahren der Verzerrung einer in Krise geratenen Identität und eine Überlagerung von Widersprüchen, verbindet Fraser mit der Rhetorik der Narration. Diese konstituiert sich in einem „Wechsel von Anklage und Gegendarstellung, von Zweifel und Widerlegung dieser Zweifel“.¹³ Fraser lotet die Rollenverteilung innerhalb der Rituale des „Betriebssystems Kunst“¹⁴ aus. Sie bezeichnet mit Ritualen die üblicherweise nicht thematisierten Abläufe in der Kulturproduktion und deren regulatorischen Wirkung. Es scheint, dass Fraser sich auf das traditionelle Verständnis von Ritualen in den Sozialwissenschaften bezieht, demnach Rituale als strukturgebende Handlungen verortet werden, die Sozialstruktur reproduzieren. Der Sonderforschungsbereich Ritualdynamik an der Universität Heidelberg hatte ein Teilprojekt mit dem Titel „Rituale in Systemen: Zur Dynamik von Familien-Aufstellungen und Organisations-Aufstellungen“.¹⁵ In diesem Sinne interveniert Fraser mit ihren analytischen Aufstellungen von Positionskonstellationen in Kunstinstitutionen, aber im Unterschied zum therapeutischen Ansatz dieser Aufstellungen sucht Fraser nicht nach Lösungsbildern, sondern lässt Widersprüche sowie die Verwobenheit der Positionen stehen. Fraser nimmt dabei die Rolle der institutionskritischen Analytikerin ein, die während sie Struktur zum Gerinnen bringt, Struktur erschafft. Medien ihrer Intervention sind Sprache, Handlungen und Gesten.

Es ist auf den Einfluss der Kunst zurückzuführen, dass Rituale unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. In Ritualen als „ästhetische Praktiken“¹⁶ mischen sich ästhetische Wahrnehmung und bestimmte Wirkungsweisen. Die Kunst, die sich in der Moderne von ihrem moralischen Anspruch (vorübergehend) befreit hat, also davon, etwas Bestimmtes darstellen oder sein zu müssen, wird als therapeutisch empfunden, wenn sie (positiv) ‚wirkt‘. Zugleich findet in Performances häufig Transformation via Selbstverletzung als ritueller Akt statt. Für Nadja

¹¹ Vgl. Christoph Wulf, Praxis. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hg.), *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston 2008, S. 398f.

¹² Vgl. Yilmaz Dziewior [Hg.]: *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*. Kunstverein in Hamburg, Köln 2003, S. 25. Bei der Groteske handelt es sich um ein rhetorisches Stilmittel, das in den Literaturwissenschaften ausführlich beschrieben worden ist (siehe beispielsweise: Renate Lachmann, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte der Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main 2002). Sowohl in der Literatur als auch in der Kunst widersetzt sich das Groteske dem Kanon klassizistischer Ästhetik. Inwieweit literarische Tropen in der Bildenden Kunst wirken, wie sich Tropen auf den Körper übertragen und umgekehrt, sind Fragen nach den rhetorischen Verfahren von Ritualen und Performances.

¹³ Ulrich Demmer: *Rhetorik, Poetik, Performanz. Das Ritual und seine Dynamik bei den Jënu Kurumba (Südindien)*, Berlin 2006, S. 48.

¹⁴ Vgl. Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Wien 2002, S. 52.

¹⁵ Forschungsprojekt Systemaufstellungen. Universitätsklinikum Heidelberg. <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/Aufstellungsforschung.116475.0.html> [Zuletzt besucht: 10.4.2014]

¹⁶ Tim Graf/Inken Prohl, *Ästhetik*. In: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), *Ritual und Ritualdynamik*, Stuttgart 2013, S. 35.

Miczek beinhaltet die Frage der Wirksamkeit eines Rituals ebenso die der Agency, des Kontextes sowie der materiellen Komponenten.¹⁷ Sie schreibt:

„Unter Wirksamkeit wird [...] eine akteursgebundene, diskursive ausgehandelte Zuschreibung verstanden, die auf Basis von beobachtbaren oder erfahrbaren Wirkungen nach einem rituellen Geschehen geleistet wird. Eine rituelle Handlung ist daher nicht per se wirksam, sondern es ist davon auszugehen, dass es zur Konstruktion verschiedener Wirksamkeiten z.B. auf körperlicher, sozialer oder ökonomischer Ebene kommen kann.“¹⁸

Victor Turner behauptet, dass Modalitäten, die im Alltag fehlen, in Ritualen ausgelebt werden.¹⁹ Wenn nun Rituale fehlen, erfindet die Kunst folglich Performances mit rituellem Schwellencharakter, um dort „Communitas“ (Gemeinschaft) herzustellen. Daher finden Wechselwirkungen zwischen einer performativen und einer ritualisierten Herstellung von Wirklichkeit statt. All dies verweist auf eine Praxis der konstanten Projektion und Introjektion, in der, so Ronald Grimes, die Verwandtschaft zwischen Ritual und Performance nur mit Unbehagen eingesehen wird.²⁰

POSTKOLONIALE PERSPEKTIVEN AUF DEN RITUALBEGRIFF

Es heißt, dass die „wissenschaftliche Entdeckung oder ‚Erfindung‘ des Rituals [...] im historischen Kontext des Kolonialismus zu sehen [ist]“.²¹ Was geschieht, wenn nicht Rituale fremder Kulturen, sondern künstlerische Performances der westlich-europäischen Kultur mit Ritualtheorien betrachtet werden?

Die Kunst hat dazu beigetragen, dass das Ritual im Anderen verortet wird, bei der gleichzeitigen Selbstvergewisserung des Eigenen; das Andere ist an dieser Stelle groß geschrieben, weil es auf die Konstitution des Anderen im Sinne des „othering“²² verweist, das Konzept, das den Prozess des „Fremd-machens“ analysiert. Durch diese Verortung, sowohl räumlich als auch psychologisch, findet eine stete Vergewisserung darüber statt, was das Eigene ist. Europäische und amerikanische Künstler_innen, sowie Ethnolog_innen und Anthropolog_innen z.B. Wer? [Als allgemeine Tendenz – es würde hier den Rahmen sprengen, darauf näher einzugehen, zudem ich hier nicht behaupte, einen Überblick bieten zu können und mir dies für das Argument nicht notwendig erscheint!] haben durch die kontinuierliche Bezeichnung und Beschreibung bestimmter Praktiken als ‚schamanisch‘ aktiv dazu beigetragen, dass eben diese Praktiken als etwas gänzlich Fremdes und dem Eigenen konträr Gegenüberstehendes verstanden werden. Häufig wird vom ‚Schamanischen‘ gesprochen, selten vom ‚Rituellen‘. Diese kulturelle Aneignung, die sich bereits in der semantischen Verschiebung beim Ritual zeigt, ist Teil einer kolonialen Strategie der Verwertung des Fremden. (An dieser Stelle zeigt sich auch wieder die enge

¹⁷ Vgl. Nadja Miczek, *Biographie, Ritual und Medien. Zu den diskursiven Konstruktionen gegenwärtiger Religiosität*, Bielefeld 2013, S. 214.

¹⁸ Ebenda, S. 213f.

¹⁹ Siehe: Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* [The Ritual Process, Structure and Anti-Structure], Frankfurt am Main 2000.

²⁰ Ronald L. Grimes, *Performance*. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.), *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*. Brill: Leiden/Boston 2008, S. 379-394.

²¹ Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), *Ritual und Ritualdynamik*, Stuttgart 2013, S. 11.

²² Vgl. María do Mar Castro Varela /Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005.

Verbindung zwischen Kapitalismus und Kolonialismus.) Der eurozentrische Blick erkennt die indigenen Praktiken als Ritual und unterwirft sie so der eigenen Deutungsgewalt und Imagination.

Die politische Entkolonialisierung wirkte sich ebenfalls auf die Wissenschaft aus. In diesem Zuge war auch die Anthropologie gezwungen, ihre relative Isolation zu verlassen und ihre Untersuchungen sogenannter ‚primitiver Religionen‘ der Anderen zu Gunsten einer Untersuchung religiöser Praktiken des Eigenen und deren Verstrickung in institutionelle und historische Milieus in Arabien und Europa aufzugeben.²³ Diese Verschiebung hat zu einer Annäherung der Anthropologie an andere geisteswissenschaftliche Disziplinen geführt, die den Ritualbegriff in Verbindung mit zwischenmenschlicher, institutioneller und politischer Interaktion moderner Gesellschaften gebracht haben. Der Versuch der kritischen Distanzierung von der kolonialen Manier der Beschreibung des Anderen führte zu einem Reimport des Ritualbegriffs in den Westen. Plötzlich wurden Rituale wie bei den Anderen auch im Eigenen erkannt. Nicht erkannt wurde jedoch das konstruktive Moment, das in dem Beschreiben der fremden Praktik als Ritual steckt. Stattdessen wurde dieser Konstruktionsprozess reimportiert. Dadurch verfestigt sich die Dichotomie zwischen dem ‚Wir‘ und dem ‚Sie‘.

Dieser Transfer lässt sich auch in Turners Verlagerung des Konzepts der „Liminalität“ als räumlich und zeitlich abgegrenzter Phase eines Rituals hin zum „Liminoiden“ erkennen²⁴, als „a metaphorical extension of the original metaphor to post-tribal contexts“.²⁵ Nach Thompson vollzieht sich mit der Entwicklung der Kommunikationsmedien eine Veränderung, nicht jedoch ein Bruch mit Tradition und ihrem symbolischen Gehalt; dabei werden soziale Beziehungen depersonalisiert („non-reciprocal intimacy at a distance“) sowie Tradition delokalisiert („the re-embedding of traditions in new contexts“).²⁶ Die Verschiebung der Ritualtradition und ihrer Symbolik geschieht demnach nicht bloß von einem Ort zu einem anderen, sie wird ortsunabhängig.

Das Kommunikationsmedium kann das Publikum ersetzen, bei gleichzeitigem Wissen um die Abwesenheit des eigentlichen Empfängers/der Empfängerin. Ein Beispiel wäre hier „The Workshop“ von Gilad Ratman (2013), eine ortsspezifische Intervention in den israelischen Pavillon der 55. Biennale in Venedig (Abb. 1). Besucher_innen begegneten einer mehrkanaligen Videoinstallation, die unterschiedliche Orte und Abläufe zusammenfügte. Dabei handelte es sich um die Reiserzählung einer Gruppe von dreißig Personen aus dem Freundeskreis des Künstlers, die sich auf eine (fiktive) Höhlenwanderung durch Israel begeben hatten und im Pavillon in Venedig wieder aus der Erde hervorgekommen waren, um einen Skulpturenworkshop abzuhalten. Dort formten die Teilnehmenden das eigene Abbild aus Ton und versahen es mit einem Mikrophon, um die Büsten durch das Hineinsprechen von Worten und Geräuschen *quasi* zum Leben zu erwecken. Die im Workshop entstandene Soundkulisse sowie die Büsten blieben im

²³ Vgl. Jan G. Platvoet, Ritual: Religious and secular. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.): *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston 2008, S. 185.

²⁴ Der Begriff Liminalität geht auf van Genneps Begriff *limen* (lat. für ‚Schwelle‘) zurück. Dieser unterteilt das Ritual in drei Phasen, um dessen prozessualen Charakter zu verdeutlichen – exemplarisch an lebenszyklischen Ritualen und räumlich-zeitlichen Übergängen: (i) Trennung, (ii) Umwandlung, (iii) Angliederung [vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Studienausgabe. Frankfurt am Main 1999, S. 21.] Während Turner Liminalität mit Ritualen früherer Gesellschaften in Verbindung bringt, prägte er den Begriff ‚liminoide Phänome‘ für Ritual-ähnliche Events der säkularisierten Industriegesellschaften; hierzu gehören beispielsweise Freizeitaktivitäten, die sich historisch aus Ritualen entwickelt haben.

²⁵ Vgl. Felicita Hughes-Freeland, Media. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.), *Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden/Boston 2008, S. 599.

²⁶ Vgl. John B. Thompson, *The Media and Modernity. A social theory of the media*, Oxford 1995, S. 196 f.

Pavillon ausgestellt zurück. Die Theorie der Medienrituale geht davon aus, dass Medien und Rituale unmittelbar miteinander verbunden sind. In der klassischen Ritualtheorie bezog sich Performance auf eine real-physische Performanz, während in der jüngeren Debatte auch beispielsweise Akte in Filmen rituell sein können, die erst in der Vorstellung der Betrachtenden passieren und als rituelle Akte erkennbar sind, aber „keine eigene Agency besitzen“.²⁷ Es ist Betrachtungsweise, ob bei „The Workshop“ der Medieneinsatz im Ritual oder der rituelle Akt innerhalb des Mediums im Vordergrund steht. Die Schnittstelle zwischen Medien und Ritualen liegt in deren performativen Moment, soziale Aktion zu rahmen und zu analysieren.²⁸ Ein Ritual kann, wenn es als instrumentelle Aktion betrachtet wird, zur Konfliktresolution beitragen.²⁹ Die Möglichkeit zur Transformation – die Überschreitung nationaler Grenzen – geschah in „The Workshop“ auf fiktiver Ebene. In gegenwärtigen Diskussionen über Agency wird davon ausgegangen, dass Wissen und Handlungsmacht in komplexen Systemen nicht alleine von einzelnen Akteuren ausgehen. Ob die Teilnehmer_innen in „The Workshop“ mit Gottheiten in Kontakt stehen oder ob sie nicht-menschlichen Akteuren Agency zuschreiben, ist aus der ethischen Perspektive nicht ersichtlich, zumal die Installation hochkomplex und Autor_innenschaft gestreut ist, Fiktionales und Dokumentarisches nahtlos ineinander übergehen und es offen bleibt, ob bestimmte Schöpfungsmythen die Performance beeinflussen.

In „The Workshop“ entsteht *Communitas* – nach Victor Turner bezeichnet das die Entstehung affektiver Beziehungen zu *co-liminars*, die zur Dekonstruktion sozialer Hierarchien beiträgt. Matthews³⁰ beschreibt die Überseereisen junger Menschen als eine zeitgenössische Form eines Übergangsrituals, in denen authentische Erfahrung und Freiheitsgefühl prägend sind. Im Wechselspiel zwischen Selbst und Anderen ersetzt die Erfahrung des Reisens in einer säkularisierten Gesellschaft gewissermaßen das heilige Wort und wird zu einer wichtigen Wissensquelle. Im Überschreiten des *limen* verstärkt sich bei den Ritualteilnehmenden der Eindruck von Formbarkeit und eines erweiterten Möglichkeitsspektrums. Dies sind Aspekte, die der Videoinstallation von »The Workshop« abgelesen werden können: Zum einen in der angeblichen, virtuellen oder tatsächlichen Anreise nach Venedig, zum anderen im Generieren von *Communitas* und im Experimentieren mit dem sozial-kommunikativen Verhalten von Gruppen.

Für Thompson³¹ ruft die Entritualisierung der Gesellschaft durch die Moderne eine Retraditionalisierung³² und Reritualisierung durch die Kommunikationsmedien hervor. Dies hat zur Folge, dass sowohl in medialen Repräsentationen von Kunst als auch beispielsweise in Medienritualen erneut auf partikuläre Praktiken Bezug genommen wird, die einer bestimmten Tradition angehören. Doch durch das Eintreten in ein neues Medium lösen sie sich von ihrem Kontext und werden verfremdet. Es stellt sich die Frage, ob es nicht genau diese Retraditionalisierung ist, die dazu beitragen soll, eine künstlerische Identität zu konstruieren, beispielsweise durch die Anwendung bestimmter schamanischer Praktiken. Mit der

²⁷ Hanna Walsdorf : Performanz. In: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.): Ritual und Ritualdynamik, Stuttgart 2013. S. 86.

²⁸ Vgl. Felicita Hughes-Freeland: Media, in: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.): Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts, Leiden, Boston 2008, S. 614.

²⁹ William S. Sax: Agency, in: ebenda, S. 475f.

³⁰ Amie Matthews, Backpacking as a Contemporary Rite of Passage, in: Graham St. John: Victor Turner and Contemporary Cultural Performance, New York, Oxford 2008, S. 174 ff.

³¹ Vgl. John B. Thompson 1995 zit. nach: Felicita Hughes-Freeland, Media. In: Jens Kreinath/Jan Snoeck/Michael Stausberg (Hgg.), Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts, Leiden/Boston 2008, S. 602.

³² Siehe Definition auf fremdwort.de: „die Entwertung der modernen Traditionen und die (Wieder-)Erfindung lokaler, partikularer Traditionen, Kulturmuster und Identitäten“, URL: <http://www.fremdwort.de/suchen/bedeutung/Retraditionalisierung> (zuletzt besucht: 6.7.2014).

Zersplitterung in der Moderne wurden Rituale vernachlässigt; gleichzeitig wird das Bedürfnis, Rituale wiederzubeleben mit Hilfe von Medien befriedigt. Durch die Veränderung von Formen und Inhalten kann von einer Dynamisierung des Rituellen gesprochen werden.

Eric Hobsbawn stellte die These auf, dass Tradition selbst als von der Moderne erfunden gilt, also retrospektiv traditionelle Bräuche und Glaubensvorstellungen erschaffen werden.³³ Denkt man dies weiter, kann Tradition performativ aufgefasst werden. Als solcher kann an ihrer Entstehung aktiv teilgenommen werden. Der Versuch, einen bestimmten – häufig an ikonischen Objekten manifestierten – Kanon exemplarischer Performances festzulegen und damit Performancekunst zu einem historischen Phänomen werden zu lassen, bedeutet in diesem Zusammenhang die Erfindung einer kunstgeschichtlichen Tradition.

Thompson argumentiert, dass vor allem durch Migration Tradition reritualisiert wurde.³⁴ Dieses Phänomen entspricht einem Ritualtransfer, der beschreibt, wie sich Rituale verändern, wie sie wandern oder verschwinden. Während freiwilliger und erzwungener Migration nehmen Menschen selbstverständlich Werte und Glaubensvorstellungen bestimmter Traditionen mit sich, die zum Teil beibehalten und in Form ritualisierter Reenactments und mündlicher Erzählung weitergegeben werden. Mit der Zeit verwebt sich aber der symbolische Gehalt mit den Gegebenheiten des Ortes, in dem die Tradition reenacted wird. Hier tragen Kommunikationsmedien durch eine Erneuerung der Traditionen bei, kulturelle Kontinuität trotz räumlicher Entfernung zu ermöglichen.³⁵ Diese Dynamik des Transfers lässt sich auch in touristisch bzw. künstlerisch motivierter Bewegung zu anderen Orten erkennen, an denen nach identitätskonstituierenden Erfahrungen gesucht wird, Techniken erlernt und in die Kunstpraxis importiert werden, wie am Beispiel von „The Workshop“ erläutert wurde.

Für Gore sind Ritual und Performance analytische Kategorien, vom westlichen Diskurs hervorgebracht.³⁶ Dies jedoch schließt nicht aus, dass diese Begrifflichkeiten als theoretische Konstrukte im westlichen Diskurs eine sinnvolle Aufgabe erfüllen – insofern sie nicht einfach hingenommen, sondern verhandelt werden. Da es sich um weitläufige Kategorien handelt, die bei einer Reihe geisteswissenschaftlicher Disziplinen auf Interesse stoßen, regen sie zu interdisziplinären Forschungsprojekten an, die erkenntnistheoretische Lücken füllen können.

³³ Siehe: Eric Hobsbawn/Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

³⁴ Vgl. John B. Thompson, *The Media and Modernity. A social theory of the media*, Oxford 1995, S. 202 ff.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 203.

³⁶ Vgl. Charles Gore, *Ritual, performance and media in urban contemporary shrine configurations in Benin City, Nigeria*. In: Felicia Hughes-Freeland (Hg.), *Ritual, Performance, Media*, London/New York 1998, S. 82.