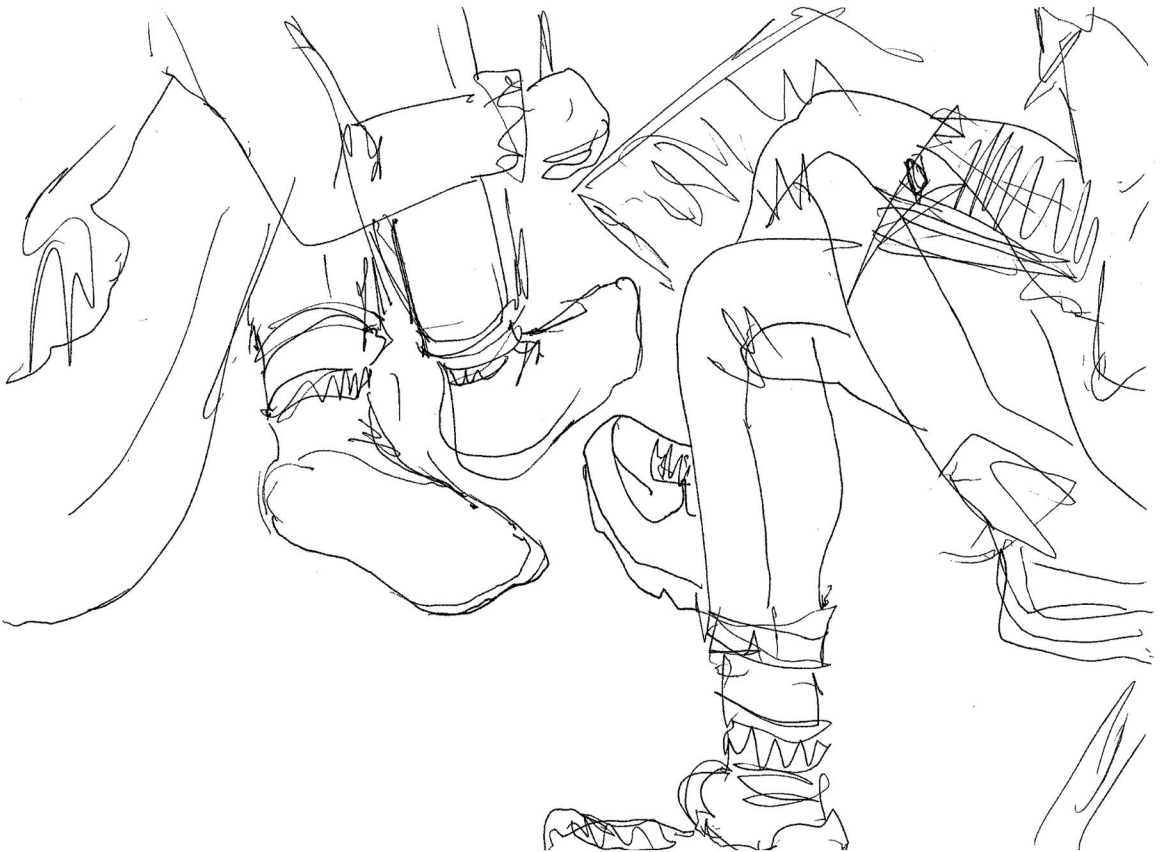


[k]

INTERNATIONALES
**SOMMER
FESTIVAL**

VON EINER REALITÄT IN DIE ANDERE

Gespräche und Gedanken zur Real World Academy
Internationales Sommerfestival 2013



EDITORIAL

„The Real World – A Popular Academy“ hieß der zweitägige Kongress, zu dem wir – eine Gruppe von Studierenden aus dem Bereich Performance, Tanz, Theater und Dramaturgie und meine Wenigkeit als Host des Ganzen – eingeladen waren. Im Programmheft des Internationalen Sommerfestivals stand, wir würden „die Ereignisse im und um das Festival herum protokollieren“.

Pustekuchen: Haben wir natürlich nicht gemacht. Stattdessen haben wir die eigenen Gedankenaustausche protokolliert, die in Folge des Kongresses entstanden sind. Gespräche und in Gesprächen entstandene Analysen, die die eigenen Performancepraxen und Seherfahrungen in Bezug setzen zum neuen Interesse am Realen, um das die meisten Beiträge des Kongresses kreisten. Nicht mehr und nicht weniger als schnell zusammengebaute Konstrukte, aber dann doch gehaltvoll genug für eine Dokumentation. Fanden wir jedenfalls. Viel Spaß beim Lesen!

Christoph Twickel, August 2013

INHALT

Editorial	S. 3
Einige Gedanken über spekulativen Realismus, das Making-of und Backstage-Realitäten	S. 5–7
Escaping reality	S. 8–11
Fake your reality	S. 12–13
Sich in den politischen Modus versetzen	S. 14–16
Postdigitales Theater	S. 17–19
Impressum	S. 20

The Real World. A popular Academy
A speculative Reality. Graham
Harman



09.08.13

EINIGE GEDANKEN ÜBER SPEKULATIVEN REALISMUS, DAS MAKING-OF UND BACKSTAGE-REALITÄTEN

Ein Selbstinterview von AMELIE BUCHINGER

- Du beschäftigst dich seit zwei Jahren mit dem Begriff Making-of und betreust ein E-Lexikon zu diesem Thema, *www.making-of – Ein Lexikon.de*. Kannst du kurz erzählen, was dich an diesem Thema interessiert?

- Ja, seit 2011 habe ich mich in einer Kolleggruppe der Studienstiftung mit dem Making-of als Beschreibung- und Analysekategorie für Produktionsprozesse in der Gegenwartskulturwissenschaft auseinandergesetzt. Anfangs interessierten mich die inszenierten Darstellungen von Produktionsprozessen in Theater und Tanz. Beispielsweise gibt es einige Filme wie *Tanzträume* und *Rhythm is it!*, die Probenprozesse für Tanzproduktionen mit Jugendlichen filmisch begleiten.

- Also filmische Making-ofs? Der Begriff stammt ja ursprünglich aus dem Bereich des Films und hat in einer DVD-Kultur mit der Verbreitung von Making-of-Features auf DVDs an Bedeutung gewonnen. Warum habt ihr den Making-of-Begriff über diese Filmbeispiele hinaus erweitert? In eurem Lexikon finden sich ja auch Beiträge zu Do-it-Yourself und Youtube oder zu Kochshows und Followern.

- Interessant am Making-of ist, dass es Produktionsprozesse in den Blick nimmt – sie beobachtet, beschreibt (beispielsweise mit filmischen Mitteln, aber es kann auch ein Text oder Buch oder eine Fotoserie sein) und diese Produktionsprozesse als diese ganz spezifischen darstellt – sie inszeniert. Ein Making-of eines Produktionsprozesses könnte auch immer eine andere Darstellung eben dieses Prozesses sein.

Der nächste interessante Schritt ist nun die Frage,

warum schauen wir uns Making-ofs an. Warum schauen wir uns den Produktionsprozess von etwas an?

Auf Youtube gibt es jede Menge Videos, die von Usern hochgeladen wurden, in denen sie zeigen wie sie etwas tun – und oft erklären sie dann auch, wie man etwas tun kann – z.B. ein Gericht kochen, Socken stricken oder ein Youtube-Video erstellen.

Solche How-to-Videos zeigen zwei Ebenen einer Kultur des Making-of: Es ist eine Kultur des (Selber-)Machens und eine Kultur des Zeigens und Rezipierens dieses Machens. Immer mit der Idee verbunden, dass man selbst oder andere etwas weiter machen.

- Es geht also nicht mehr um fertig abgeschlossene Werke, sondern um Produktionsprozesse.

Das trifft aber wohl nur auf deine Beispiele wie How-to-Videos zu. Beispielsweise gibt es auch Werbung, die diese Making-of-Erzählstrategien benutzt: Jack Daniels oder auch der Lindt-Chocolatier. Dabei wird einem ja ein oft nostalgisch angehauchter Herstellungsprozess gezeigt – meist in nur sehr wenigen Handgriffen der Verfeinerung an einem Ort der Herstellung. Und somit verkauft wie gut das Produkt sein muss, das durch so eine exquisite traditionelle handwerkliche Herstellungsweise produziert wird.

- Ja, gleichzeitig ist mir aber ja auch bewusst, dass die eigentliche Schokolade, die ich im Laden kaufe, nicht von einem Chocolatier per Hand gerührt wird, sondern in Wirklichkeit am Fließband in Metallgefäßen hergestellt wird. Man wohnt also bei der Werbung eher dem Making-of einer Marke bei, an dem man selbst als Konsument_in ja auch immer beteiligt ist.

- Und interessanterweise sprichst du von den ‚wirklichen‘ Produktionsbedingungen. Die du aber wohl auch nicht aus eigener Anschauung kennst?

- Nein, das sind wohl Zuschreibungen, die ich aufgrund eines kulturellen Wissens um solche Fabrikations-Vorgänge mache. Die ich wiederum beispielsweise kenne aus TV-Formaten wie der *Sendung mit der Maus*. ... und zur Lindt-Schokoladen-Fabrik findet man auch ein Youtube-Video, dass die ‚reale‘, d.h. wirkliche Herstellung zeigt.

- Und ich glaube, das Interesse an diesen Produktionsprozessen zeigt auch, dass es eben ein Interesse gibt bzw. dass es einen Anspruch nach der ‚dahinterliegenden‘ Realität gibt, die in solchen Making-ofs gezeigt wird. Bei einem Making-of einer Filmproduktion kann man sich eben die Inszenierung oder die Erzählstrategien dieser Making-ofs anschauen und stellt fest: es gibt ein Interesse am Backstage.

- Das finde ich eigentlich gerade einen schönen Begriff – die Backstage-Realität. Was aus dem kulturellen Kontext ja sehr bekannt ist. Und das Bedürfnis, Einblicke in diese Backstage-Realität zu bekommen, wird beispielsweise durch die Making-ofs von Filmen befriedigt.

Und selbst im Theater gibt es einen Zugang zu diesen Orten, die im klassischen Guckkastenbühnen-Theater nicht Teil des Zuschauer_innenlebnisses werden: Theaterführungen.

- Theaterführungen sind dann also Kennzeichen einer Making-of-Kultur?

- Ja, vielleicht. Sowohl in ihrer aufklärerischen als auch mystifizierender Dimension. Denn die Orte der ‚eigentlichen‘ Produktion werden zwar gezeigt, aber eben auch nur ausgewählte – und nicht unbedingt die Verwaltungsabteilung und

das Rechnungswesen oder die infrastrukturelle Anlage im Keller.

- Gleichzeitig stellt sich nun doch die Frage was das Making-of und diese Backstage-Realitäten mit einem spekulativen Realismus zu tun haben könnten. Immerhin steht der Begriff ja in der Überschrift dieses Gesprächs...

- Ich kenne bisher nur einen Text von Graham Harman, *The third table*, sowie ein paar einführende Worte von Armen Avanessian über den spekulativen Realismus. Aber das Interessante an der Idee einer Backstage-Realität, die mir als Außenstehender nur durch Making-ofs (oder einem Backstage-Pass) zugänglich gemacht wird, ist ja, dass sie eine fabrizierte ist – vermutlich sowohl beim Making-of als inszenierter Prozessbeobachtung als auch beim Zutritt mit einem VIP-Pass. Denn auch dort sehe ich ja wieder nur, was ich sehen sollte, einen bestimmten Weg durch diesen Backstage-Bereich und somit die Idee einer ganz bestimmten Backstage-Realität, die für diesen, meinen Zutritt ‚inszeniert‘ wird – ebenso wie für ein ausgeschlossenes Außen.

- Kann man so eine Phänomenbeobachtung wie die der Konstatierung von immer mehr Making-of-Formaten oder einer Kultur des Making-ofs eigentlich in Verbindung bringen mit Überlegungen des Spekultativen Realismus?

- Der Spekulative Realismus ist ja in erster Linie eine erkenntnistheoretische philosophische Methode oder der Versuch eine solche Methodik zu entwickeln. Graham Harman geht es in seiner objekt-orientierten Philosophie meines Erachtens nach vor allem um das Verständnis eines Objekts (bspw. eines Tisches) als einer eigenständigen, autonomen Entität bzw. Zone wie er sagt. Laut Harman reduzieren die Kulturwissenschaften dieses Objekt auf seine bloßen Effekte

auf Menschen und andere Objekte, also auf seine in Relation mit Benutzungs- und Zuschreibungsprozessen hervorgebrachte kulturelle Ausformung als Tisch zum Mittagessen, als Schreibtisch etc. Während die Naturwissenschaften sich nur auf die Elektronen und Atome sowie die physikalischen Eigenschaften des Tisches konzentrieren und also das Tisch-Sein des Tisches wiederum in seiner Komplexität reduzieren ...

- Eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Making-of wäre dann aber eine nach einem sehr traditionellen humanities-Verständnis, oder?

- Ja, vielleicht. Aber vielleicht reicht es aus für das Verständnis von prozessualen kulturellen Vorgängen. Gerade im Moment kann ich mir vorstellen, dass das Konzept des Spekultativen Realismus eher in einer spezifischen erkenntnistheoretischen Philosophieproduktion sowie vielleicht auch in der Kunstproduktion anschlussfähig ist: Was heißt es beispielsweise Objekte in ihrer autonomen Entität anzuerkennen und nicht mehr von einem anthropozentrischen Weltbild auszugehen? Wie wird eine solche Multipolarität beispielsweise im Tanz oder in einer Objektinstallation produktiv...?

ESCAPING REALITY

Authentizität, Repräsentation und das Reale als Fake

LASSE SCHEIBA: Bei „The Real World. A Popular Academy“ wurden viele verschiedene Begriffe angesprochen: reality, realism, documentary, representation. Wenn ich überlege, wie diese Begriffe in meiner momentanen Theaterpraxis auftauchen, ist es vor allem die Frage nach der Repräsentation im Verhältnis zu einer Authentizität, wie sie zum Beispiel so genannte „Experten des Alltags“ haben sollen. Mich beschäftigt, wie man auf der Bühne über bestimmte Themen sprechen kann.

Ich hab einen Freund, der verzweifelt danach sucht, wie er eine Minderheit werden kann, weil er für Minderheiten sprechen möchte. Er denkt: ich darf darüber nicht sprechen, weil das nicht meine Realität ist, ich bin weiß, blauäugig, blondhaarig, heterosexuell und männlich. Wie soll ich mit diesem Background über Themen wie Unterdrückung sprechen? Es ist ein ganz schön krasser Mechanismus geworden Leuten zu vermitteln: „Das ist nicht deine Realität, wie kommst du darauf darüber zu reden!“ Es gibt aber auch die andere Seite, wo Minderheiten nicht aus ihrer partiellen Stellung herauskommen und andauernd nur für „ihre“ Gruppe sprechen können. Wenn zum Beispiel die Texte von Schriftstellerinnen immer nur als Frauenliteratur gelesen werden.

Wenn wir also über Realität sprechen, kommen wir nicht nur zu der Frage nach Echtheit bzw. Authentizität, sondern auch zur Repräsentation. Was ja in der Kunst zwei Begriffe sind auf die man immer wieder stößt. Und es gibt Veränderungen, wie mit diesen Begriffen umgegangen wird. Ich habe das Gefühl, es gibt gerade eine Suche danach, wie man als Kunstschaffender wieder Aussagen treffen kann, die vielleicht nicht die eigenen sind?

ADELE DITTRICH FRYDETZKI: Ich würde Authentizität als Darstellungsstrategie verstehen. Ich habe große Schwierigkeiten mit dieser behaupteten Echtheit oder diesem „in Eins fallen“ von dem, was ich über mich aussage und dem was ich bin.

LASSE: Das meine ich nicht. Es geht mir darum, dass ich das Gefühl habe, es braucht heutzutage sehr oft eine Art Verifizierung, ein „Ich kann und darf darüber sprechen“. Früher wurde das durch einen Genius-Begriff definiert. Goethe durfte „Die Leiden des jungen Werthers“ schreiben (auch ohne sich selbst danach umzubringen), weil er als Genie galt, er hätte über alles schreiben dürfen.

ADELE: Das hat er ja auch.

LASSE: Aber heutzutage kommt die Frage auf, ob ich überhaupt über etwas sprechen kann, was nicht meiner Realität entspricht.

MATEUSZ SZYMANÓWKA: Ich finde diese Frage wichtig und gleichzeitig sehr problematisch. Ich höre oft Sachen, wie nur Frauen können über Frauen reden. Nur Schwarze können über Schwarze sprechen. Sollten wir einfach schweigen und manche Themen total vermeiden, weil wir nicht in der Lage sind, darüber zu sprechen? Oder sollten wir doch versuchen es zu verstehen und unseren eigenen Zugang zu finden?

ADELE: Ich als weiße, heterosexuelle Frau, habe ein Problem mit „queer“, weil ich nicht weiß, wie ich dahin komme. Ich frage, wer ist da eingeladen zu diesem Konzept.

IRINA KARELINA: Du sagst, wenn man „das und das“ nicht erlebt hat, dann darf man „das und das“ nicht behaupten. Ich finde, sobald etwas in einem ein Gefühl auslöst, dann ist das Gefühl echt, es ist immer real. Und man hat ein Recht darauf, das zu sagen. Egal, ob man es verbal wiedergibt oder in einer künstlerisch-abstrakten Form. Ich möchte auch nicht anmaßend sein und sagen, ich hab die jeweilige Person verstanden und ich kann das voll und ganz wiedergeben, aber irgendwas reflektiert ja in mir und das ist real.

LASSE: Lange hielt sich der Trend der „Experten des Alltags“, die sich selbst repräsentieren, ihre eigene Realität auf die Bühne bringen sollten. Vielleicht müssen wir aber eher über Strategien nachdenken, wie wir aus unserer Realität rauskommen? Und das ist dann vielleicht ein queerer Ansatz, wie ihn auch Jack Halberstam in ihrem Vortrag „Wild Reality“ angesprochen hat: aus seiner Welt woanders hin kommen und auch woanders hin dürfen.

ADELE: Können wir das genauer beschreiben? Wie wir auch in unserer eigenen Praxis Strategien entwickeln, um die Realität zu unterwandern?

ANNE BRAMMEN: Also ich bin Teil der Performance-Gruppe „Myrtle Gordon“. Wir treten zu viert als Myrtle Gordon auf und berichten in verschiedenen Formaten retrospektiv von unserer Arbeit. Myrtle Gordon ist eine arrivierte Künstlerin, die Projekte in jeder Kunstform, zu jeder Zeit und mit weit reichenden Konsequenzen verwirklicht hat. Bei unseren Auftritten entwickeln wir diese Projekte retrospektiv. Beim HAU zum Beispiel gab es eine Podiumsdiskussion mit dem Titel „Retrospektive – Die Besten Stücke Aller Zeiten“. Wir sind davon ausgegangen, dass das 100^e-Festival unsere Retrospektive ist, alle 120 gezeigten Stücke waren in Bezug auf unsere bisherige Arbeit entstanden. Das Grundprinzip

ist es, durch retrospektive Improvisation Ideen zu generieren um diese dann freigiebig zur Verfügung zu stellen. Die rückblickende Form der Ideenfindung liefert eine unglaubliche Freiheit, da alles möglich ist, wenn man davon ausgeht, es bereits umgesetzt zu haben. Newspeak in Orwells Roman „1984“ geht davon aus, dass Gefühle und Gedanken nicht mehr existieren, wenn es keine Worte dafür gibt – dieses Konzept machen wir uns positiv zu nutze: wenn du etwas aussprichst, wird es real.

Was bedeutet das für die Realität? Sie ist konstruierbar und das liefert Freiheit.

Es geht aber auch um das Aufeinandertreffen von einem Kunstraum und einen realen Raum. Wenn ein Zuschauer mit seiner tatsächlich gelebten Biografie auf eine Figur trifft, die verkleidet und konstruiert ist und sich laufend neu konstruiert – was macht das mit seiner Realität?

ADELE: In unserem Stück „Steppengesänge“ war der Begriff Authentizität tatsächlich wahnsinnig wichtig. Wir haben uns gefragt, wie wir Authentizität auf der Bühne faken können. Wie können wir „wir sein“ ohne wir zu sein? Es gibt den Moment, wo wir uns den Zuschauern gegenüber setzen und das erste Mal das Wort an sie richten. Wir begrüßen sie ganz salopp und erzählen ein wenig über unsere Absichten. Das alles scheint erst Mal sehr direkt und natürlich. Danach machen wir das ganze noch einmal und hinter uns geht ein Video an, wo wir exakt das gleiche machen. Die Zuschauer können sehen, dass wir uns selber imitieren. Es ist ein gefälschter echter Moment. Es geht darum, eine Praxis zu entwerfen, wo man nach Formen sucht, in denen das Reale oder scheinbar Reale Doppelbödig ist.

LASSE: Dieses sich selber nachspielen, sich selber imitieren ist ein sehr interessanter Aspekt. Dabei legt man offen, dass es eine hundertprozentige Authentizität nicht gibt. Die hier beim Sommer-

fest gezeigte Ausstellung von Christian Jankowski heißt „100% Realismus“. Diesen Namen finde ich sehr amüsant, weil man in den Ausstellungsraum kommt und eine Telenovela sieht, wo alle heulen und denkt: „100% Realismus!? Ich weiß nicht, ich hätte jetzt eher an so ein kleines abgemagertes schwarzes Kind gedacht, was hier steht.“ Was ist denn dieser Realismus und gibt's den überhaupt?

ADELE: ...super scary, diese Vorstellung, dass in diesem riesigen Raum ein kleines Kind aus der Werbung steht. Aus der Werbung, weil ich solche Kinder ja nur aus Unicef-Werbungen kenne. Wie abgefahren wäre das!?

LASSE: Und wäre das 100% Realität?

ADELE: Überhaupt nicht!

LASSE: Genau und wäre dieses Kind authentisch? Wahrscheinlich nicht, vor allem nicht, wenn es hier auf Kampfnagel rum stehen würde. Ich finde es einfach sehr interessant, immer wieder Taktiken zu finden um der Realität zu entkommen. Und sich klar zu machen, dass man nicht einfach ist, was man glaubt zu sein und das es sich mit der Realität ähnlich verhält. Die einfache Behauptung: „Ich bin das nicht“.

ADELE: Der Versuch, meine Realität zu verlassen, ist eine interessante Strategie um sich der fortdauernden Benennung oder Kategorisierung erstmal ein Stück weit zu entziehen. Einen Großteil meiner Zeit verbringe ich ja damit Pläne zu machen, was ich werden könnte und mit dem Versuch, mich selbst zu beschreiben. All das, weil ich mich vielleicht als unvollständig wahrnehme. Ich denke, ich muss wachsen. Eine einzige kapitalistische Selbstoptimierungsgeschichte. Für mich würde also „escaping reality“ zu erst einmal bedeuten, aufzudecken, dass meine Realität eine Behauptung ist und kein Ist-Zustand. Das unter-

mauert wieder meine Ansicht, dass Authentizität eine Darstellungsform ist und nicht so sehr an tatsächlich vorgefundene wilde Echtheit geknüpft ist.

LASSE: Was ich bei Jack Halberstams Vortrag sehr interessant fand war, dass er Realität von Normen begrenzt sieht. Was wir als Realität festsetzen sind natürlich auch normierte Vorstellungen. Der Realität entkommen würde damit auch bedeuten, den Normen zu entkommen.

ADELE: Aber was heißt das und was hieße das für unser Schaffen? Weil dann frage ich mich fast, ob diese gängigen Orte, wie die Bühne, überhaupt noch Möglichkeiten sein können, zu anderen Realitäten zu kommen?

MATEUSZ: Das denke ich schon. Auf der Bühne kann man Körpernormen und soziale Normen betonen und dadurch die Realität überschreiten. Andererseits gab es schon seit den Sechzigern immer das Bestreben im Theater, Alternativen zu zeigen. Auch politische Alternativen, andere Körper. Ich betrachte die Bühne immer als Labor, wo man eine gewisse Welt konstruieren kann und diese Möglichkeit etwas bewusst macht.

LASSE: Ich frage mich auch, ob wir nicht gerade jetzt wieder auf die Bühne müssen um diese anderen Welten abzustecken, damit keine Verwechslung zwischen der Realität, die es da draußen gibt und der geschaffenen Alternativen entstehen kann.

ADELE: Und da sind natürlich Festivals eine großartige Rahmung: die Möglichkeit in einer bestimmten Zeitlichkeit eine andere Realität zu konstruieren. Man kann natürlich sagen, ein Festival ist ein Wochenende Freiheit, was man sich nimmt – von seinem geregelten Arbeitsleben oder so. Aber auch bei einem Festival begibt

man sich in einen festen Rahmen. Ein Raum, der eigentlich nur zwei Möglichkeiten bietet: den Körper in eine bestimmte Form der Ekstase zu bringen oder sich zu alkoholisieren.

LASSE: Dieser große Trend von Festivals dreht sich um die Erfahrung einer anderen Welt.

IRINA: Auch einer Flucht. Einer kurzzeitigen Flucht. Urlaub von der harten, realen Welt.

MATEUSZ: Es ist eine Möglichkeit, sich noch einmal selbst zu konstruieren. In neuen Umständen.

LASSE: Es geht also um die Erfahrung unterschiedlicher Realitäten, die dadurch entstehen, dass sie sich gegenseitig unterwandern und natürlich auch beeinflussen. Ein neuer Realismus bestünde eher aus Strategien, von einer Realität in eine andere zu kommen. Er bestünde darin, sich über die Brüchigkeit von Realitätszuschreibungen bewusst zu werden, diese Brüche auszuloten und in neue Realitäten umzuwandeln.



FAKE YOUR REALITY

ADELE DITTRICH FRYDETZKI und MARTEN FLEGEL über ihre Performance Steppengesänge

Am ersten Festivalwochenende fand auf Kampnagel die populäre Akademie *The Real World* statt. Diese beschäftigte sich mit dem Verhältnis von Kunst und Realität, welches sich, so der Programmtext, im „20. Jahrhundert neu justiert hat“ und deshalb von neuem diskutiert werden müsse. Unter anderem war der Akademie folgende Frage vorangestellt: „Hat sich ‚Fiktion‘ überlebt?“ Wir möchten auf diese Frage mit einigen Überlegungen zu der gemeinsam erarbeiteten Theaterperformance *Steppengesänge* (Dittrich Frydetzki/Dreit/Flegel/Froelicher, Juni 2013) antworten.

Worum geht es? Ausgangspunkt der Performance war eine Recherchereise in die Lausitz, die wir unternommen haben, um dort Anzeichen für den Untergang der Nation Deutschland zu finden. In der Aufführung haben wir die Geschichte dieser Recherchereise in mehreren Wiederholungen immer wieder aufs Neue erzählt und verändert. Wir sind also in der Lausitz durch die apokalyptischen Landschaften des Braunkohle-Tagebaus gefahren, haben verlassene Geisterdörfer aufgesucht und uns mit einem Indianer-Hobbyisten getroffen, der auf seiner Crazy Horse Ranch einem indianischen Alltag nachgeht. Anschließend sind wir wieder auf unserer Probephöhne verschwunden, und haben versucht, die Reise auf die Bühne zu bringen. Wir hätten nun ein dokumentarisches Stück über unsere Reiseerlebnisse machen können. Stattdessen haben wir die Möglichkeiten der dokumentarischen Form im Theater verwendet, um darüber eine andere Realität, eine reale Fiktion, herzustellen.

Unser Umgang mit der Realität war dabei in mehreren Punkten uneindeutig und zwiespältig. Im Folgenden werden wir einige dieser Punkte benennen.

1. Die ‚vorgefundene Realität‘

Auf unserer Reise sind wir durch die Lausitz gefahren, um zu recherchieren und Material zu sammeln. Dabei wussten wir sehr genau, was wir finden wollten: ein post-apokalyptisches Szenario aus Tagebauwüsten, verlassenen Dörfern und umherstreifenden Wolfsrudeln. All das findet man in dieser Region - aber erst unser Blick machte es zu dem erhofften Szenario. Die Realität unserer Reise war keine ‚vorgefundene Realität‘, sondern ein Konglomerat verschiedener Realitäten und Fiktionen, das wir selbst generiert haben.

2. Die Authentizität des Materials

Auch in unserer Verwendung von Dokumenten der Reise stellen wir einen uneindeutigen Bezug zur Realität her. Wir benutzen Videos, die wir als dokumentarisches Material labeln, um die Erlebnisse unserer Reise zu belegen und zu verifizieren. Während die Erzählung als Audiospur abläuft werden die Videos wie bei einem Reisevortrag auf eine Leinwand projiziert und an den jeweiligen Momenten der Reiseerzählung als Bildmaterial abgespielt. Gleichzeitig ist, und das wird nach und nach klar, keines dieser Videos von uns. Wir haben alle auf Youtube gefunden und uns angeeignet. Und doch untermauern sie unsere Erzählung. Audio- und Videoebene changieren zwischen Übereinstimmung und Asynchronität. Damit hinterfragen wir die dem dokumentarischen Material innewohnende Wahrheitsbehauptung, seine ‚Echtheit‘. Durch unser Verfahren wird die Kategorie Realität von ihrem Anspruch auf authentische ‚Echtheit‘ abgelöst und offenbart ihren Effektcharakter.

3. Die Authentizität der Situation

Wir haben uns gefragt, wie wir unsere Authentizität auf der Bühne faken können. Wie können wir wir sein ohne wir zu sein?

Den ersten Teil der Performance sitzen wir nur auf der Bühne. Irgendwann beginnen wir, uns tierartig zu bewegen. Dabei sagen wir nichts. Wir kriechen nach vorn, setzen uns dem Publikum gegenüber und richten das erste Mal, nach ca. 30min, das Wort an sie. Wir begrüßen das Publikum und erzählen ein wenig über uns und unsere Reise, und das alles scheint erst Mal sehr direkt und ungeprobt. Danach wiederholen wir die Szene exakt noch einmal und hinter uns wird ein Video projiziert, in dem wir zu sehen sind, wie wir das tun, was wir auch auf der Bühne im selben Moment tun. Man merkt, dass wir uns selbst imitieren, und dass auch die scheinbar ungeprobte Ansprache zuvor nur eine Imitation des Videos war. Es ist ein gefälschter echter Moment.

Wir, die Performer_innen, versuchen uns selbst im Hier und Jetzt die ganze Zeit über fragwürdig erscheinen zu lassen und also zu desauthentifizieren. Die Realität des Theaterraums, das heißt die gemeinschaftliche Situation, in der wir uns mit dem Publikum befinden, wird nach und nach fragil. Wir unterwandern nicht nur die Authentizität des Materials, sondern auch die der Situation, das heißt schlussendlich unsere eigene.

Die Performance löst sich im Laufe der Aufführung immer mehr in Momente des Fakes auf. Da stellt sich die Frage, ob wir, indem wir unsere eigene Authentizität unterwandern, nicht unsere Möglichkeit, etwas über die Realität sagen zu können und in sie einzuwirken, delegitimieren? Oder steckt in den Betrügereien und Schwindeleien des Fakes ein Zugang zur Realität, der durchaus handlungsmächtig ist?

Wir möchten an dieser Stelle den Theatermacher Boris Nikitin zitieren, der den Moment des Fakes

als einen politischen Moment begreift: „Es geht darum, sich selbst zu spielen. Aber das Selbst in der Rolle des Betrügers. Das Wesen dieses Spiels ist, dass man nicht bemerkt, dass er lügt und betrügt. Er ist echt, sich selbst, überzeugend und absolut authentisch – das ist die finale Illusion. Ob er/sie spielt wird unentscheidbar. Die Verantwortung und Entscheidung obliegt dem Betrachter. Sie wird ihm zurückgegeben. Das ist das Politische am Fake. Die Wirklichkeit als Fiktion zu erkennen, um sie als veränderbar zu verstehen ...“

In unserer Form der Darstellung, im Unterlaufen von Authentizität und dem Dokumentarischen, finden wir zu einer neuen Handlungsmacht. Es können gerade die Fiktionen sein - oder vielleicht könnte man sie auch Gegen-Realitäten nennen - die wirkmächtig werden und zu Veränderung führen. Der Fake ist die als Realität getarnte Fiktion. Wir insistieren auf dieser getarnten Fiktion, die wir der Realität entgegensetzen. Auch im Moment der Aufdeckung der Lüge bleibt die Haltung der Performer_innen innerhalb der realen Fiktion.

Im Fake etabliert sich für kurze Zeit so etwas wie eine andere Realität, die so die Alternativlosigkeit der als dominant erfahrenen Realität untergräbt. Durch die permanente Aufrechterhaltung unserer gefakten Bühnenrealität bieten wir ein Modell, in diese als dominant erfahrene Realität einwirken zu können und sie zu verändern: Fake your reality!

SICH IN DEN POLITISCHEN MODUS VERSETZEN

Ein Gespräch über Theater als Realität auf Probe

Von CHRISTOPH TWICKEL und JANA BECKMANN

CHRISTOPH TWICKEL: Dass Theater sich als Maschinerie begreift, die sich in die Realität einmischt, ist in der deutschsprachigen Bühnenslandschaft doch noch immer eher eine Ausnahmeerscheinung.

JANA BECKMANN: Was meinst du genau mit Theater als Maschinerie, die sich in die Realität einmischt?

CHRISTOPH: Eine zeitgenössische Tendenz ist – die Kulturwissenschaftlerin Sibylle Peters erklärt das in ihrem Buch „Das Forschen aller“ –, dass Performer_innen und Theatermacher_innen das Theater heute als eine Versammlung von Menschen begreifen, die es zu gestalten gilt. Nicht die Aufführung von etwas steht im Mittelpunkt, sondern die Ausrichtung der Versammelten: Können wir nicht auch gemeinsam forschen? Können wir nicht gemeinsam demonstrieren gehen? Sind wir vielleicht heute Abend ein ...? Die künstlerische Arbeit ist es eben dann, das Publikum zum Teil einer Anordnung zu machen und eine neue Realität zu erschaffen, eine bestimmte Versammlung oder ein Spiel. Die „Real World“, die für unseren Kongress titelgebend war, bedeutet im Theater das Erschaffen von Realitäten auf Probe bzw. zum Ausprobieren und Spekulieren.

JANA: Spekulativ eine andere Realität zu erproben, hängt sicher auch mit dem Wunsch zusammen, wieder Geschichten zu erzählen, Teil der Geschichten zu sein, sie gemeinsam mit anderen zu teilen. Das heißt für mich auch, eine Situation erschaffen, in der mit den Zuschauer_innen nicht nur eine leere, hinkende Anbindung oder Einbindung eingegangen wird, bei der das Vor der In-

teraktion bzw. Partizipation noch nichts und das Danach nichts mehr mit ihm zu tun hat.

CHRISTOPH: Nehmen wir diese Larp -Rollen spiele, in denen sich die Leute zu Tausenden verabreden, um Fantasy-Szenarien real nachzuspielen. Da kannst du für ein Wochenende aus dem Alltag aussteigen und der Schmied aus dem Mittelalter sein oder das Burgfräulein. Vielleicht erinnert das an die alten Passionsspiele, in die das ganze Dorf involviert ist. Trotzdem interessiert es mich nicht weiter, weil mir eine Reflektion über das, was man da macht und konstruiert, weitgehend fehlt. Was eine künstlerische Intervention ausmacht, ist womöglich die Ebene einzuziehen, auf der man das Gemachte und Erlebte noch mal befragen kann.

JANA: Also der Entwurf einer spekulativen Wirklichkeit auch als Möglichkeit, die eigene Realität zu unterwandern, eine andere Wirklichkeit zu erleben und gleichzeitig als Versuchsanordnung, innerhalb derer das, was die Besucher erleben befragt wird, Fragen aufwirft - sie in gewisser Weise irritiert?

CHRISTOPH: Allerdings ist es auch ein Klischee, dass Künstler_innen immer die sind, die uns irritieren und verstören. Irritation und Verstörung sind etwas Banales, Alltägliches, das passiert immer, wenn man den vermeintlichen Alltag aufscheucht - und passiert eben auch nicht-künstlerisch. Entscheidend ist wohl eher: Wie sieht das Selbstverständnis derer aus, die da zusammenkommen?

JANA: Wenn wir darüber sprechen, dass Irritation und Verstörung etwas Alltägliches sind, es auf die Haltung, die Bereitschaft, das Bedürfnis der Zusammentreffenden ankommt, sich in einen Modus einer bestimmten Aufmerksamkeit zu versetzen oder versetzt zu werden, ist die Organisation von Kunst oder Kultur aber eben auch eine mögliche Rahmung des Zusammentreffens.

CHRISTOPH: Das stimmt und erinnert mich an das Experiment, als das Thalia Theater den Spielplan vom Publikum hat wählen lassen. Womit die Thalia-Leute nicht gerechnet hatten: Dass eine Community von Fans sich ein Metal-Musical ihrer Lieblingsband auf den ersten Platz wählen würden. Es war schon bei der Prämierung im Thalia Theater klar, dass die Dramaturgie und Intendanz das nicht zulassen würde. Man hatte im Thalia wohl auf eine interessierte Öffentlichkeit gehofft, die per Voting einen bildungsbürgerlichen Diskurs über den Spielplan führt. Stattdessen haben vor allem Lobbys von Künstler_innen gevotet, die finden, dass sie zu Unrecht im Kulturleben unterrepräsentiert sind und die Gelegenheit nutzen wollten, einmal auf die große Bühne zu kommen. Es wäre nur gerecht gewesen, wenn sie es hätten ausbaden müssen. Man hätte ja auch sagen können, um mit Judith Jack Halberstam zu sprechen: Wir queeren das Metalmusical, wir drehen es weiter und überdrehen es. Bei Halberstams Vortrag bei der „Real World Academy“ ist mir übrigens klar geworden, welches Potenzial in der Idee einer queeren Kultur liegt – als Idee von anderen Realitäten, in denen sich Leute finden, die aufgrund von Race, Class oder Gender abseits eines Mainstreams stehen.

JANA: Jack Halberstam sprach von der „wild reality“ als Ort, der ermöglicht etwas auszuleben, was in der Mainstream-Realität auf diese Weise nicht stattfindet, gleichzeitig als Ort eines von Institutionen unabhängigen Lebens. In der Diskus-

sion kam die Frage auf: Was heißt es eigentlich: „To engage in the wild?“ auch im Hinblick auf die Verwendung von Slogans wie „Walk on the wild side“, „Stay weird - be wild“ und ähnlichem. Also Slogans, in denen ein ursprünglich anarchisch konnotierter Begriff Teil von kapitalistischen Produkt- oder Image-Vermarktungsstrategien wird.

CHRISTOPH: Wir haben z.B. den Videoclip von „No Church In the Wild“ von Kanye West und Jay-Z gesehen – ein Track, der bei der Feinanalyse viel hergibt im Sinne von Halberstams These. Trotzdem fand ich diese von Roman Gavras inszenierte Riot-Szenerie seinerzeit ärgerlich und irgendwie verlogen. Wo gibt es denn heute Riots, die von den Protestierenden, also tatsächlich mit gewaltsamen Mitteln die Staatsmacht zu brechen? Auf dem Syntagma-Platz in Athen oder der Puerta del Sol in Madrid, im New Yorker Zucotti-Park, wo die Occupy-Bewegung ihren Anfang nahm als auch zuletzt im Gezi Park in Istanbul: Nirgendwo hat so was stattgefunden. Wenn überhaupt, dann hat die Polizei gegen die Demonstranten geriotet. In dem Kanye West/Jay Z-Clip ist es eben ein hochästhetisierter Riot, der die Schönheit der Bewegungen und der Körper einfängt. Für die deutsche radikale Linke kann man ja schon fast sagen, dass von der Militanz der Autonomen nur noch der Style übrig geblieben ist. Mir ist das in den letzten Jahren bei Demonstrationen aufgefallen: Die Kids im schwarzen Block haben Ästhetik der Autonomen aus den Neunzigern aufgegriffen – schwarz, vermummt, Sonnenbrille, Funktionskleidung, formiert gehen, die damaligen Slogans shouten. Bloß die Militanz gibt es nicht. Statt sich die Straßenschlachten zu liefern, gehen sie nach der Zurschaustellung der Formation nach Hause.

JANA: Würdest du sogar so weit gehen und behaupten, dass es nicht mal ein Anliegen gibt?

CHRISTOPH: Eigentlich nicht. Aber da steckt doch eine These hinter der Frage!

JANA: Weil das Phänomen, das du gerade beschreibst darauf anspielt: Man eignet sich eine bestimmte äußerliche Hülle an, etwas, das eigentlich eine Haltung mit sich bringen müsste, genau das aber nicht der Fall ist und dementsprechend auch keine Konsequenz fordert. Es ist ja ein Unterschied, ob man davon ausgeht, dass es ein Anliegen gibt – aber vielleicht auch nicht den Mut dazu, die Mittel oder die Unsicherheit darüber, wie man die Konfrontation suchen sollte. Oder ob ich sage: Nicht mal das ist der Fall – es geht nur um eine Aneignung von Attitüden, von Styles.

CHRISTOPH: Das ist sicherlich so. Judith Jack Halberstam zitierte in ihrem Vortrag jemanden, der die Sechziger als Dekade begriff, in der Leute wütend waren. Dass Wut eine Voraussetzung dafür ist, die eigene Haltung auch auszuagieren. Das würde ich auch so sehen - gleichzeitig bin ich aber auch Kind unserer Zeit und muss mich fragen: Woher kommt die Besonnenheit? Es herrscht ja strategischer Realismus vor. Man glaubt, einschätzen zu können, wo der Platz ist, an dem man steht und was man verändern kann. Es gibt keinerlei revolutionäre Euphorie, auch wenn du heute kaum eine ernstzunehmende Zeitung aufschlagen kannst, ohne zumindest im Feuilleton die Verrücktheit des kapitalistischen Systems reflektiert zu bekommen. Gleichzeitig gibt es keinen allgemeinen Glauben daran, dass wir tatsächlich das Ende des Kapitalismus erleben werden.

JANA: Dieser Widerspruch spiegelt doch auch eine Hilflosigkeit wider. Das Bedürfnis einer Veränderung, das in der Ankündigung stecken bleibt. Prognostiziert wird eine Tendenz, die sich selbst überholt, wo es sinnvoll wäre, vielleicht erst einmal für eine Bestandsaufnahme innezuhalten. Ein ähnliches Phänomen, wenn die Diagnose fällt, es

sei Zeit für einen neuen Umgang mit Realität in Kunst und Kultur. Theater wolle und müsse sich einen anderen Zugang zur Realität verschaffen, sich Realität aneignen. Das Bedürfnis ist scheinbar klar umrissen, der Inhalt dessen was da eigentlich gewollt wird trottet hinterher.

CHRISTOPH: Ich neige bisweilen dazu, das neue Interesse der Theaterwelt am Politisch-Interventionistischen abzutun als Ausagieren in einem Feld, wo es ungefährlich ist von Systemwechsel, Revolution oder Umsturz zu sprechen. Also die Organisation von Theaterpubliken hin zu Zwecken der Kapitalismuskritik oder des Demonstrierens oder des gesellschaftlichen Diskurses hin: Das mag auch deshalb geschehen, weil es keinerlei Überschwang gibt, dass so etwas außerhalb der Theater oder Kunsthäuser funktionieren könnte.

POSTDIGITALES THEATER

Ein Gespräch

LASSE SCHEIBA: Warum beschäftigen wir uns eigentlich so wenig mit dem Verhältnis unserer durch das Internet geprägten Wirklichkeit und der Wirklichkeit des Theaters? Ich zum Beispiel hocke den ganzen Tag vorm Computer rum – außer wenn ich Theater mache. Natürlich verwenden Performer_innen und Theaterleute heute Youtube-Videos und Informationen aus dem Netz. Aber im Grunde beschäftigt sich Theater immer noch viel zu wenig mit unserer Internet-Realität, mit unserem medialen Alltag. Obwohl es so ein krasser großer Stein in unserem Leben ist. Es gibt offensichtlich noch keine richtige Strategie.

MATEUSZ SZYMANOWKA: Ist womöglich das gemeinsame Versammelt-Sein, diese Ko-Präsenz von Performer_innen und Publikum das Wichtigste im Theater? Was passiert, wenn Theater seinen Live-Charakter verliert?

MARTEN FLEGEL: Der Theatermacher Chris Kondek zum Beispiel hat in seinem Projekt Dead Cat Bounce den Live-Charakter des Internets und des Theaters zusammengebracht. Die Zuschauer_innen konnten entscheiden, wie viel Eintritt sie zahlen wollten – die Eintrittsgelder wurden während der Aufführung via Internet an der Börse investiert. Man hat dann über etwa eineinhalb Stunden gemeinsam geschaut, wie sich das Investment entwickelt. Und zum Schluss haben die Performer_innen den Gewinn ausgezahlt, wenn es einen gab.

NIKLAUS BEIN: Aber inwiefern greift da die Kunst in die Realität ein? Ist es nicht eher die Realität, die in die Kunst eingreift? Andererseits: Indem die Leute mit mehr Geld nach Hause gehen

können und es womöglich auch machen, greift die Performance ja schon in die Realität ein.

MARTEN: Und sie hat – zumindest in kleinem Maße – etwas an der Börse verändert.

ADELE DITTRICH FRYDETZKI: Ich glaube sehr wohl, dass das Internet sehr präsent ist – in unseren Arbeitsweisen, aber auch in der Art, wie wir konsumieren und Zeit verbringen. Die Post-Digitalität, also das Wirken von digitalen Strukturprinzipien auch in Nicht-Digitalen Strukturen, wie kulturellen Artefakten, beeinflusst unsere Aufmerksamkeitsspanne zum Beispiel in der Art, wieviel Zeit wir mit einem Gedanken verbringen – und das wird unter anderem auch in zeitgenössischen Theaterpraxen untersucht. Unsere Rechercheprozesse sind geprägt von den Medien, die wir benutzen – wir sitzen doch heute meistens zwei Wochen vor Premiere immer noch mit Laptops auf der Bühne. Und ich muss auch immer mitdenken, dass meine Internetrecherche von einem Oligopol aus drei großen Konzernen gelenkt ist, die mir durch ihre Algorithmen zum Beispiel Youtube-Videos vorschlagen und Treffer zeigen. Natürlich recherchiere ich schnell im Internet darüber, was ich sagen will auf der Bühne. Dieses omniprésente Recherchetool ist ja längst nicht mehr eine Option, sondern ein Standard, der auch Auswirkungen hat auf die Form und Ästhetik der Arbeiten.

MATEUSZ: Wie könnte man eigentlich diese Logik des Hyperlinks, die für das Internet so wichtig ist auf die Bühne bringen?

LASSE: Genau, ich weiß gar nicht, wie viele Millionen Wikipedia-Artikel ich nur zur einem Drittel gelesen habe, weil ich dann via Hyperlink zum nächsten Artikel gekommen bin.

MATEUSZ: Vielleicht klingt das jetzt ein biss-

chen konservativ: Ist es nicht vielleicht gerade schön am Theater, dass man das andere, das prä-digitale Wahrnehmungsmodell braucht? Wir, die wir immer bloß ein Drittel von einem Wikipedia-Artikel lesen, müssen uns im Theater ein Stück zwei, drei, vier oder acht Stunden lang anschauen – oder eine sehr lange Szene. Das Theater verlangt uns eine andere Zeitlichkeit ab.

ADELE: Ganz viele zeitgenössische Positionen gehen ja auch genau in diese Richtung: Dass wir in die Entschleunigung müssen, in den permanenten Prozess, dass wir aufhören müssen, über Dramaturgien vom Anfang bis zum Ende nachzudenken, dass es um das Immer-Werdende geht und wir nicht mehr abgeschlossene Werke produzieren sollten.

LASSE: Ich hab einen totalen Genuss darin entdeckt, mir langweilige Theaterstücke anzuschauen. Mich im Theater zu langweilen ist was unglaublich Schönes und Tolles, weil das in meinem normalen Leben so nicht vorkommt. Lange Szenen, die ich im Internet schon längst weggeklickt hätte, halte ich im Theater aus! Da ist Theater tatsächlich eine Unterbrechung meines durch das Internet geprägten Alltags.

ADELE: Der Zuschauerraum, der heute auch so viel verteufelt wird, ist ja auch eine krasse Normierung: Im Dunkeln mit dem Blick nach vorne sitzen müssen, sobald du dich woanders hindrehst, wird es ungemütlich – du musst dich der rigiden Logik dieses Raumes beugen. Womöglich ist es gerade das, was wir schön finden, weil es unserer Wahrnehmung einen Rahmen gibt. Da funktioniert Theater wie dieses Programm Freedom: Wenn man mal ungestört arbeiten will, stellt man da eine bestimmte Zeitdauer ein und dann blockiert dieses Programm einem den Internetzugang für vier, fünf Stunden oder so, was immer man möchte, um nicht in die Versuchung zu kommen.

MATEUSZ: Und es gibt keine Möglichkeit, das auszuschalten?

ADELE: Man muss dann erst neustarten.

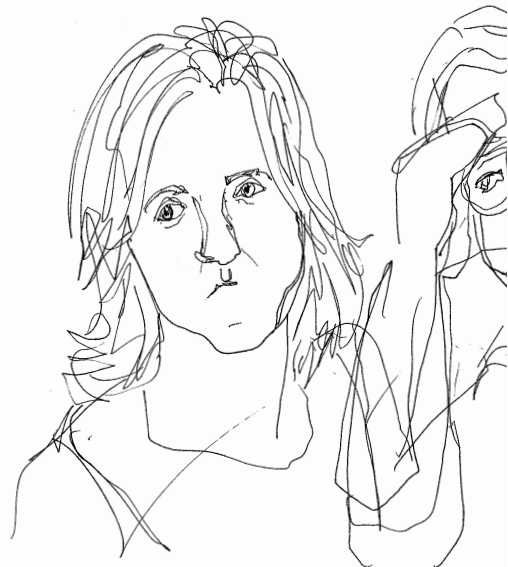
MATEUSZ: Ich brauche es!

IRINA KARELINA: Aber krass, dass man dafür Geld bezahlen muss, um den Internetkonsum zu reduzieren. Das ist doch pervers.

LASSE: Deswegen finde ich es auch angebracht, Geld für ein langweiliges Theaterstück zu zahlen.

ADELE: Du kaufst dir eine Zeit, in der dein Bewusstsein oder deine Wahrnehmung auf eine andere Art und Weise die Möglichkeit hat stimuliert zu werden oder nicht stimuliert zu werden.

LASSE: Kunst, Theater und Performance arbeiten ja oft mit autoritären Strukturen – Ligna mit ihrem Radiotheater zum Beispiel, was ich eigent-



lich furchtbar finde. Du bekommst andauernd Befehle und sollst mit fremden Menschen irgendwelche Handlungsanweisungen ausführen. Aber es ist eben auch etwas, was ich in meinem Leben sonst kaum habe. Dass mir einfach jemand sagt: Setz dich da jetzt hin! Schau mir zu, egal was ich mache du musst es ertragen! Und wenn du das nicht willst, dann musst du halt gehen! Ich gehe aber fast nie aus dem Theater, weil es mir so unglaublich unangenehm ist. Ich saß einmal in einem Dimiter Gotscheff-Stück, es war unerträglich langweilig, aber ich saß in der Mitte der Reihe und habe alle drei Minuten gedacht „das ertrage ich nicht, doch jetzt raus zu gehen würde den ganzen Saal aufschrecken“ – und gleichzeitig war es irgendwie geil, weil ich es sonst gar nicht mehr kenne.

IRINA: Spricht daraus eine Sehnsucht nach einer gewissen Rahmenregelung?

LASSE: Also ob ich mir wünsche, dass mich jemand rumkommandiert in meinem Leben und darum ins Theater gehe? Nein, so meinte ich es nicht. Ich finde diese Situationen einfach interessant als Taktik in eine andere Realität einzutauchen – weil es in meinem Leben immer um Freiheit geht, um Möglichkeiten – und das ausnahmsweise nicht zu haben, mich langweilen zu müssen, oder irgendwo sitzen zu müssen.



IMPRESSUM

Entstanden im Rahmen des Internationalen Sommerfestivals 2013 auf Kampnagel

Stipendiat_innen: Jana Beckmann, Niklaus Bein, Anne Marie Brammen, Amelie Buchinger, Adele Dittrich Frydetzki, Marten Flegel, Irina Karelina, Lasse Scheiba, Mateusz Symanówka

Layout und Zeichnungen: Irina Karelina

In Kooperation mit der Körper-Stiftung  **Körper-STIFTUNG**
Forum für Impulse