

Theater trifft Aktion



Schauspiel Dortmund und Heinrich-Böll-Stiftung

Theater trifft Aktion

Ein Update zum Verhältnis von
Darstellender Kunst und Aktivismus

12 Autor*innen geben Perspektiven:

Artúr van Balen, Sophie Diesselhorst, Kai van Eikels, Johannes Grenzfurthner,
Daniel Hengst, Alexander Karschnia, Martin Kaul, Alexander Kerlin, Malin Nagel,
Ruben Neugebauer, David Schraven und Arne Vogelgesang

Inhaltsverzeichnis

Theater trifft Aktion – Ein Update	6
Vorwort von Alexander Kerlin und Christian Römer	
Mainz, wie es singt und ...	8
9 Punkte für eine wirkungsvolle Intervention von Malin Nagel	
Alle müssen was tun	13
Der aktivistische Imperativ und sein künstlerischer Konsum von Arne Vogelgesang	
Bitte Abstand halten!	18
Von der Notwendigkeit, Kritik zu üben von Alexander Kerlin	
Der Kummer um die Wahrheit	22
Welche Rolle spielt der Qualitätsjournalismus in der Aktionskunst? von Martin Kaul	
Probiert mal, was passiert, wenn ihr Gleichheit genießt	26
Theater, Banausie, Politisierung von Kai van Eikels	
Interview:	32
La Barricade - Fabriqué à Paris	
Der bildende Künstler Artúr van Balen geht auf die Barrikaden	
Interview:	36
„Die Realität ist immer krasser“	
Der Aktivist Ruben Neugebauer zwischen Seenotrettung und Aktionskunst	

Für ein Theater der Zuflucht	40
andcompany & Co gründet in Düsseldorf ein Staatstheater für Staatenlose von Alexander Karschnia	
Theater trifft Flüchtling	42
Zum aktivistischen Engagement der Theater im „Jahr der Willkommenskultur“ von Sophie Diesselhorst	
Bislang spielen wir nur mit Blockflöten	45
Acht Thesen für eine Fusion von Journalismus und Theater von David Schraven	
Savoir Vivre?	49
Versuch der kollektiven Deep Attention im Raum der Hyper-Attention von Daniel Hengst und Malin Nagel	
Kunstskandal mit Schlag	51
Kaffeehaus-Event in einem Aufzug von Johannes Grenzfurthner	



Liebe Leser*innen,

es gibt fast immer gute Gründe für Widerstand und Protest, ob auf der Bühne oder auf der Straße. Oft handeln Künstler*innen und politische Aktivist*innen dort bereits gemeinsam, manchmal verschmelzen beide Rollen sogar in eine. Die aktuelle Zusammenarbeit der Aktivist*innen von Peng! Collective und dem Zentrum für Politische Schönheit mit den Künstler*innen des Schauspiel Dortmund war Anlass für uns, nach der zeitgenössischen Legierung von Theater und Aktion zu fragen.

Kann der geschlossene Theaterraum der richtige Ort für eine kraftvolle Verbindung beider Sphären sein? Müssen Aktivist*innen die Bretterbühne erobern, um neue Wirkmacht zu erlangen? Oder sollte der Schauspieler hinaus ins Offene, immer mit dem Risiko verbunden, die Spannung zwischen politischer und künstlerischer Praxis aushalten zu müssen?

Wie könnte das Theater unsere schleichende Abstumpfung durchbrechen, erzeugt von einer leichzeitigkeit verwirrender Krisenherde? Wie einen Impuls setzen, der trotz des digital vervielfachten Ereignisstakkatos auch jenseits des Zuschauerraums noch fortwirkt? Unter welchen Bedingungen vermag eine Fusion von Theater und Aktion zumindest das Denken, die Empfindungen, die Sichtweisen von Menschen zu verändern – also den Denk- und Gefühlsraum, aus dem politisches Handeln erst entsteht?

Die Neuen Sozialen Bewegungen und Aktionskollektive haben die Theaterkünstler als Mitdenker und schauspielerische Mittel als Verstärker für sich entdeckt und nutzen sie ungeniert, erfolgreich und effektiv. Doch laufen die Theater dabei nicht Gefahr, im Geiste des aktivistischen Imperativs „Empört Euch!“ einer vermeintlichen politischen Relevanz hinterherzulaufen, anstatt nach neuen Möglichkeitsräumen für eine tastende, reflexive Erforschung der Wirklichkeit zu suchen?

Am Rande der Dortmunder Premieren trafen sich unter der Überschrift „MOBILIZE! Theater trifft Aktion – Neue Bühnen der Subversion“ 30 Aktivist*innen, Theaterkünstler*innen, Journalist*innen und Kurator*innen zu einem Arbeitstreffen und suchten gemeinsam nach Antworten und Praktiken. Aus der Begegnung entstand dieses „Update zur Verbindung von politischem Aktivismus und Darstellender Kunst“.

Die Texte der zwölf Autor*innen, allesamt Teilnehmende des Dortmunder Treffens, spannen den Bogen von den Interventionen anlässlich der Pariser Klimakonferenz über die Seenotrettung vor Lesbos bis hin zum Odengesang am Staatstheater Mainz. Unser Update ist kein Manifest, sondern eine kritische Würdigung des laufenden Experiments: „Theater trifft Aktion“. Wir wünschen eine anregende Lektüre.

Christian Römer

Heinrich-Böll-Stiftung

Alexander Kerlin

Schauspiel Dortmund



**Mainz,
wie es singt und ...**

Mainz, wie es singt und ...

9 Punkte für eine wirkungsvolle Intervention

Was heißt es, auf politische Weise Theater zu machen? Und wie bringen wir politische Dimensionen in unsere ästhetische Praxis? Inhalte allein führen uns da nicht weiter, sondern es kommt auf das Verhältnis von Form, Darstellungsweise, auf Akteure, Räume, Zuschauer, die gesellschaftliche Situation und die Produktionsweise an. Aber lassen sich diese Momente des Politischen, in denen unsere normativen Ordnungen ins Wanken kommen, tatsächlich vorhersehen und kalkulieren?

Seit einem halben Jahr arbeite ich in Mainz – an dem Theater, das vor ein paar Wochen europaweit in die Schlagzeilen geriet. Der Grund: 120 Mitarbeiter*innen sangen im Foyer des Staatstheaters bei geöffnetem Fenster Beethovens „Ode an die Freude“, während die Partei „Alternative für Deutschland“ vor der Haustüre eine Kundgebung unter dem Motto „Gegen das Asylchaos“ abhielt. Das Theater wurde deshalb gleich zweimal wegen „grober Störung einer genehmigten Versammlung“ angezeigt, zuerst von der Polizei, dann von der AfD. Den darauf folgenden überregionalen Medien-Hype hatten wir weder erwartet noch intendiert. Unsere Aktion war eine unmittelbare Reaktion auf lokale Geschehnisse. Wir, der „Chor“, wollten nicht akzeptieren, dass unser Theater kommentarlos zur Fassade für rechtspopulistische Parolen würde. Meine Reflexion dieser Aktion habe ich in 9 Punkte gefasst, als Überlegungen zur politischen Intervention aus einer Theaterinstitution.

Die interne Kommunikation

Die Aktion von Beginn an im Haus zu kommunizieren, vielleicht sogar auf einer Mitarbeiterversammlung, ist die unverzichtbare Grundlage für ihr Gelingen. Die Kernziele inklusive Folgenabschätzung müssen von Anfang an für alle Beteiligten klar definiert sein. Erst dann lässt sich ein wirksames Konzept entwickeln, das von einem kleinen, aktiven Team umgesetzt werden sollte.

Der Ort

Mit der Aktion durchbrachen wir die von der Polizei organisierte Aufteilung des öffentlichen Raums grundsätzlicher, als wir gehnt hatten. Wir irritierten das Verhältnis von Kunstfreiheit und Versammlungsrecht und verunsicherten das Zusammenspiel des Privaten und des Öffentlichen. Die freistehende Lage des Staatstheaters am zentralsten Platz der Stadt erlaubte es uns, außerhalb der organisierten Commons zu agieren. Während sich etwa 300 AfD-Anhänger*innen auf dem Gutenbergplatz versammelten und an seinen Zugängen zur rechten und linken Seite, abgeschildert durch die Polizei, sich etwa 1000 Gegendemonstrierende positionierten, war unser Chor „dazwischen“ – im Balkonfoyer des Theaters – und so von der polizeilichen Aufteilung des Ortes nicht erfasst.

Der Raum

Der lokale Stadtraum ist nur ein Vorzimmer mit Trigger-Funktion für einen globalen, digitalen Raum, bestimmt von Kommentaren, Likes und Shares in den sozialen Netzwerken. Das Gefühl mit fremdgesteuerten medialen Kräften umgehen zu müssen, begleitete diese Aktion und verstärkte sich durch den folgenden Social Media-Shitstorm gegen das Staatstheater. Erst durch die massiven Bewegungen im Netz wurde unser Odengesang von den überregionalen Berichtersteller*innen wahrgenommen. Aus dem lokal gedachten Zeichen wurde eine global wahrgenommene Intervention. Nur in Kombination mit einer antizipierenden, strategischen Betrachtung des digitalen Raums können Kunst und Aktivismus eine aufklärerische Wirkung entfalten.

Die Form

Die Aktion sollte die angemeldete Kundgebung nicht verhindern, sondern angemessen unsere Haltung vermitteln und dabei die Meinungsfreiheit respektieren. Sie sollte sich mit unserer inhaltlichen Arbeit verknüpfen und von nicht erprobten Aktivisten, nämlich den Mitarbeiter*innen des Theaters, persönlich getragen werden können. Inhalt und Rezeptionsgeschichte der „Ode an die Freude“ sprachen dafür, gemeinsam diese Hymne auf Versöhnung zu singen. Wir probten gerade „Nathan der Weise“, jenes Stück, das mit seiner Schlusszene den Pathos einer in Menschheitsverbrüderung gipfelnden Humanisierung gewissermaßen vorwegnimmt. Über die „Ode an die Freude“ sprachen wir intern nicht erst im Zusammenhang mit der Aktion gegen die AfD. Auf einem Banner am Theater prangte das Lessing-Zitat: „Es eifre jeder seiner unbestochnen, von Vorurteilen freien Liebe nach!“

Die Strukturierung der Zeit

Die Kundgebung „Gegen das Asylchaos“ war von 18:00 Uhr bis 19:00 Uhr angekündigt. Um 17:30 Uhr trafen sich alle freiwilligen Sänger*innen und Musiker*innen zu einer kurzen Probe. Um 18:00 Uhr fand die erste von insgesamt fünf geplanten Interventionen statt, jede Viertelstunde war dreimal „Ode singen“ geplant. Während des Gesangs öffneten wir die Fenster und traten auf die Balkone, bis wir von der Polizei abgemahnt wurden. Das Haus, das sich die restliche Zeit über in Dunkelheit hüllte, erleuchtete sich nur dann, wenn wir sangen. Nach dem ersten Durchlauf versuchte die AfD, unsere Aktion für sich

zu vereinnahmen und bedankte sich für die musikalische Untermalung mit deutschem Kulturgut. Erst die regelmäßige Wiederholung des Gesangs und seine Lautstärke änderte diese Wahrnehmung. Die Polizei akzeptierte zwei der Interventionen und ermahnte lediglich via Lautsprecher („Achtung, hier spricht die Polizei. Hören Sie auf zu singen!“). Erst während des dritten Durchgangs um 18:30 Uhr erschienen die Beamten im Foyer und forderten uns auf, die Fenster zu schließen und mit dem Singen aufzuhören. Wir schlossen daraufhin die Fenster und sangen drinnen im Beisein der Polizeibeamten weiter.

Die Rahmung

Kern der freiheitlichen Demokratie ist das Recht auf Opposition. Dazu gehört auch das Recht auf oppositionelle Versammlungen. Aber es gibt auch ein Grundrecht auf Kunstfreiheit, ein Privileg des Theaters. Das Bewusstsein, sich mit einer politischen Intervention in einer rechtlichen Grauzone zu bewegen, verlangt eine eindeutige, ästhetische Rahmung. Wir brauchten dafür die Kenntnis des Demonstrationsrechts und des Rechts auf Kunstfreiheit – und mussten zwischen diesen beiden Grundrechten nach einer angemessenen Narration suchen. Wir kamen also für eine Probe im Foyer zusammen, um dessen akustische Möglichkeiten zu testen. Wegen der großen Beteiligung waren in regelmäßigen Abständen Stoßlüftungen notwendig.

Die Verantwortlichkeiten

Die politische Positionierung des Hauses kann nur glaubhaft und nachhaltig sein, wenn sie von einer Mehrheit aller Mitarbeiter*innen unterstützt wird. Abweichende Meinungen dürfen dabei nicht denunziert, sondern müssen respektiert werden. Die Teilnahme an der Aktion kann deshalb nur freiwillig geschehen (bis zuletzt wussten wir nicht, wie viele Kolleg*innen kommen würden). Am Samstag Abend versammelten sich im Foyer des Theaters Mitarbeiter*innen der Kasse, der Verwaltung, Schauspieler*innen, Musiker*innen, Tänzer*innen und Chormitglieder, Mitarbeiter*innen der Öffentlichkeitsarbeit und der Dramaturgie, mitgebrachte Kinder und Angehörige. Die Mehrheit der Kolleg*innen war das nicht, aber sofort war zu spüren, dass die Anwesenden aus persönlichen Beweggründen gekommen waren. Für das Stadttheater kann eine politische Intervention jedoch nur relevant werden, wenn die Leitung, in diesem Fall der Intendant, die volle Verantwortung dafür übernimmt. Diese Notwendigkeit wurde in Mainz durch die Strafanzeigen besonders deutlich. Mit seinem Bekenntnis band der Intendant die Aktion an die Institution zurück und schützte so einzelne Mitarbeiter*innen vor möglichen Strafanzeigen.

Die Sprachregelungen

Die Planung umfasst auch, gemeinsame Sprach- und Verhaltenscodes für die Aktion festzulegen, um die Zielrichtung der Aktion intern und extern zu schärfen, Inhalte und Intention zu vermitteln und daraus angemessene Reaktionen und Handlungen abzuleiten. Gerade im Falle eines gesteigerten medialen Interesses sind gemeinsame Sprachregelungen hilfreich, entlasten von subjektiver, intuitiver Reaktion und beugen Missverständnissen vor.

Die Weiterführung

Hat sich ein Theater mit einer politischen Intervention hervorgetan, weckt das Erwartungen nach weiteren Handlungen. Damit die Positionierung für Weltoffenheit und Toleranz sich im Nachgang nicht zur Blase oder leeren PR-Aktion transformiert, muss sich auch im Inneren des Hauses, auf den Bühnen des Theaters und in der Spielplangestaltung die Haltung, die der gemeinsame Oden-Gesang vermittelte, niederschlagen. Dabei zeigt sich die politische Dimension von Theater dort, wo es langfristig das „Innen“ und das „Außen“ zusammendenkt. Auf dem Gutenbergplatz wurden an diesem Tag gesellschaftliche Grenzen und Positionen sichtbar, von denen das Theater eine behauptete, ohne dass ein Streit tatsächlich ausgetragen wurde. Das Potential eines tatsächlichen Widerstreits, der Normen und Strukturen nachhaltig beeinträchtigen könnte, war zumindest deutlich spürbar an diesem Abend in Mainz.

Malin Nagel ist Dramaturgin am Staatstheater Mainz und entwickelt Konferenzkonzepte und Stadtraumprojekte zu Fragen der zukünftigen Gesellschaft (u.a. „Masters of Disaster“, Deutsches Theater Berlin; „In Zukunft: Mainz“, Staatsattheater Mainz). Gemeinsam mit Daniel Hengst hat sie in Berlin die interdisziplinäre Forschungsreihe „Savoir Vivre“ initiiert, die sich mit Möglichkeiten der Verknüpfung von analogen und digitalen Räumen auseinandersetzt und nach einer sinnvollen Verbindung von Theater und Aktion sucht.

Vergesst die kulturelle Bildung nicht!



**Alle müssen
was tun**

Alle müssen was tun

Der aktivistische Imperativ und sein künstlerischer Konsum

Unter deutschen Kulturschaffenden begegnet mir oft eine eigentümliche Romantisierung der Figur des „Aktivisten“. Möglicherweise speist sie sich aus dem schlechten Gewissen derjenigen, die zwar gerne gesellschaftliche Relevanz reklamieren und behaupten, ihre Arbeit wäre irgendwie politisch, aber doch wissen, dass sie die damit verbundenen Wirksamkeitsforderungen nur selten erfüllen können.

Dabei sind – lässt man die Beförderer des Bestehenden beiseite – die seit einiger Zeit wirkmächtigsten Aktivist*innen in Deutschland und Europa genau jene identitären Kulturlisten, Nationalkonservativen und Faschisten, die man gerne aus den eigenen Zirkeln verbannt sehen möchte. „Taten statt Worte“, das Grundprinzip des Aktivismus, war nicht umsonst auch das Motto des NSU. Wie lässt sich die emphatische Bejahung des widerständig engagierten Staatsbürgers derart problemlos durchhalten? Kollektive Verdrängung unbequemer Wirklichkeit? Weder politisches Handeln noch „das Politische“ an sich haben einen Wert ohne das zugehörige Referenzsystem, das Ziele festlegt, Gut und Schlecht bestimmt und dadurch die Klassifikation von Freund und Feind ermöglicht. Dass sich in den diskursmächtigen Teilen der Kunst- und Kulturszene das Adjektiv „politisch“ erfolgreich zu einer Art moralischem Gütesiegel entwickeln konnte, zeigt, wie lang und weit solch ein Referenzsystem implizit vorausgesetzt wurde. Dabei musste ihm gar keine konkrete Praxis jenseits von strukturell wirksam werdenden In- und Exklusionsmechanismen entsprechen. Ein paar Marker für die eigene „kritische“ Haltung im Kunstprodukt oder im Gespräch waren lange Zeit ausreichend – vor allem in jenen Punkten, in denen sowieso die Zustimmung aller Beteiligten zu erwarten war. Entscheidend waren Distinktion und Zugehörigkeit innerhalb der peer group. Teilweise erhebliche konkrete politische Differenzen spielten nur eine geringe Rolle, erleichterten allenfalls die Vereinnahmung linker Diskurselemente für bürgerliche Standbein-Spielbein-Darstellungen.

Empört Euch!

Doch diese Zeit könnte vorbei sein. Der europäische Rechtsruck hat auch Deutschland erfasst und dürfte in den nächsten Jahren hier sein Machtzentrum finden. Für Kulturlinke wird es zunehmend unbequem werden, wenn das Bekennen von politischer Haltung nicht mehr nur Imagepolitik ist. Dies spiegelt freilich nur die größeren Verwerfungen unter den Bewohnern der Mitte der Gesellschaft wider. Während staatstragender Humanismus, der die Probleme am liebsten anderswo sieht und den Standort-Deutschen ihre Moral zurückbeschafft, auf Distanz zu explizit linkem Interventionismus geht, schlägt die Privatisierung des Politischen als individueller Terror zurück in die „Öffentlichkeit“: Mehr als 800 Angriffe auf Geflüchtete und Flüchtlingsunterkünfte im vergangenen Jahr sprechen eine deutliche Sprache. Noch war unter den attackierten Orten keines jener Theater, die sich im Laufe des Jahres mehr oder weniger PR-trächtig als Zufluchtsort oder Integrationshelfer anboten. Doch wie wird es werden? Security Checks in den Theaterhäusern? Politische Zensur von Stücken oder Künstlerinnen? Angst vor Trollen in partizipativen Formaten? Zielgruppenbestimmung und öffentliche Förderung nach ideologischen Kriterien? Die Zukunft ist eine Kolonie der Gegenwart, sie hat sich vom offen Kommenden zur Drohkulisse verwandelt, mit der heute Politik gemacht werden kann, überzuckert mit dem Versprechen von neuen Möglichkeiten im Rahmen des Bestehenden.

Jetzt aktiv werden!

Eine dieser Möglichkeiten ist die Integration von spektakulärem Aktivismus in den bürgerlichen Spielplan. Tatsächlich befriedigt dieser besser als nicht-intervenierende Theaterformen ein neues Grundbedürfnis: die Sehnsucht nach einem Gewissen. Mit der Wertschätzung einer „geilen Aktion“ organisiere ich mir mit dem guten Erlebnis, ein schlechtes Gewissen gehabt zu haben, zugleich die interpassive Absolution meiner eigenen Untätigkeit. Jemand hat etwas getan, und das finde ich gut. Jemand erhebt die Stimme, und das finde ich gut. Der zu Grunde liegende Deal ist mehr als Fair Trade, denn er schließt Zeichen aktiven Widerstands mit ein, die das Bewusstsein der eigenen Korruptiertheit mildern. Dem gesellschaftlichen Konsum-Standort entsprechend ist mit solchem Aktivismus dabei nicht die mühevolltägliche Arbeit zivilpolitischer Organisation gemeint. Auch nicht der konkrete Kampf etwa einer radikalen antifaschistischen Linken, die derzeit mit dem Rücken zur Wand versucht, der rechten Reconquista auf der Straße die Stirn zu bieten, und von dem wir humanistischen Zivilgesellschaftler uns immer schnell dann distanzieren, wenn statt eines Flüchtlingsheimes mal ein paar Mülltonnen brennen – alle Staatsgewalt gehe eben vom Staate aus. Geschätzt werden vielmehr Aktionen, die primär auf der Ebene des Diskursiven und der Bildproduktion wirksam werden und das Zeug zu „großem Kino“ haben. Die repräsentative Wirksamkeit solcher Aktionen überdeckt ihren realen politischen Effekt (oder seine Abwesenheit). Diese Ähnlichkeit zur Kunstproduktion, bei der jenseits ökonomischer Kennziffern in der Regel auch schwer zu sagen ist, zu was sie jeweils gut gewesen sein könnte, erlaubt einerseits erst die spektakuläre Verwertung. Andererseits lässt sich der Überschuss des Symbolischen durch das Phantasma der Mobilisierung kompensieren: Die Leute könnten ja, vom ansprechenden Aktionsdesign inspiriert, beginnen, selbst „aktiv“ zu werden. Doch an diesem Punkt, wo das alte und neue Motiv des erwachenden

Volkes sich durchaus zu Hause fühlen darf, wird die Emphase des „Was tun!“ fahrlässig. Nicht nur, weil sie Öl in ein Feuer gießt, das bereits brennt, sondern weil sie zudem diesen Brand potentiell umdeutet, ohne den Widerspruch zwischen künstlerischer und politischer Bedeutungsproduktion vermitteln zu können.

Mobilize!

In einem kurzen Text mit dem Titel „Ein altes Blatt“ beschrieb Franz Kafka vor knapp 100 Jahren die unfreiwillige Mobilisierung bürgerlicher Gesellschaft angesichts einer Invasion von Nomaden. Die einleitenden Sätze sind Präambel eines Manifests besorgter Bürger: „Es ist, als wäre viel vernachlässigt worden in der Verteidigung unseres Vaterlandes. Wir haben uns bisher nicht darum gekümmert und sind unserer Arbeit nachgegangen; die Ereignisse der letzten Zeit machen uns aber Sorgen.“ Der Einbruch des Fremden in Gestalt blutrünstiger, die althergebrachten Regeln des Eigentums missachtenden, sich in einer Art Vogelsprache miteinander verständigenden Nomaden zerstört nicht nur das geordnete Leben der um den zentralen Marktplatz ansässigen Bürger, sondern auch ihre Zukunft: „»Wie wird es werden?«, fragen wir uns alle. »Wie lange werden wir diese Last und Qual ertragen? Der kaiserliche Palast hat die Nomaden angelockt, versteht es aber nicht, sie wieder zu vertreiben. (...) Uns Handwerkern und Geschäftsleuten ist die Rettung des Vaterlandes anvertraut; wir sind aber einer solchen Aufgabe nicht gewachsen; haben uns doch auch nie gerühmt, dessen fähig zu sein. Ein Mißverständnis ist es; und wir gehen daran zugrunde.«“

Das Politische ist privat!

Die im Text durch einen Schuster vorgenommene Schilderung kulturfremder Invasion erfasst nicht nur jenen kollektiven Wahn, der die aktuelle politische Dynamik in Europa mitsamt ihren Erscheinungen des Terrors und der Hysterie stimuliert und begleitet. In veränderter historischer Situation skizziert sie auch die emotionalen Begleiterscheinungen der Privatisierung des Politischen in einer nach kybernetischen Prinzipien umgestalteten Herrschaft. Auf dem Marktplatz, der sein Arbeitsplatz und seine Wohnung ist, begegnet das bürgerliche Subjekt sich selbst und versteht vor Angst kein Wort. Nur eines ist ihm klar: Gehandelt muss werden. Der Rückzug des Staates in Überwachungs- und Steuerungsmechanismen hat den Weg frei gemacht in eine Zukunft,

in der politisches Engagement – ob mehr oder weniger radikal, aber immer als Lifestyle – nicht unterscheidbar sein wird von der zwanghaften individuellen Identitätsproduktion der Einzelnen. Die unpolitischsten Leute werden dann die Politiker*innen sein. Was jedoch Aktivismus und was Extremismus, was Terror und was Gegenterror genannt wird, bestimmt die Dynamik eines moralischen Kapitalmarktes, in dem sich Diskurs, Propaganda und Aktion gegenseitig regulieren. Je mehr die für diesen Markt Aktivierte das dortige Geschehen als ein identitäres wahrnehmen – eines, in dem „ich“ und „wir“ und „die“ ihre Rollen spielen –, desto leichter wird die gesamtgesellschaftliche Regulation ihrer Affekte und Aktivitäten fallen. Unser deutsches Theaterwesen mag hier eine Steuerungsfunktion erhalten, weil es strukturell Wahrnehmungen befördert, die gesellschaftliche Realität auf Individuelles bezieht – sei es nun positiv oder negativ. Jenseits von Urteilen über diesen

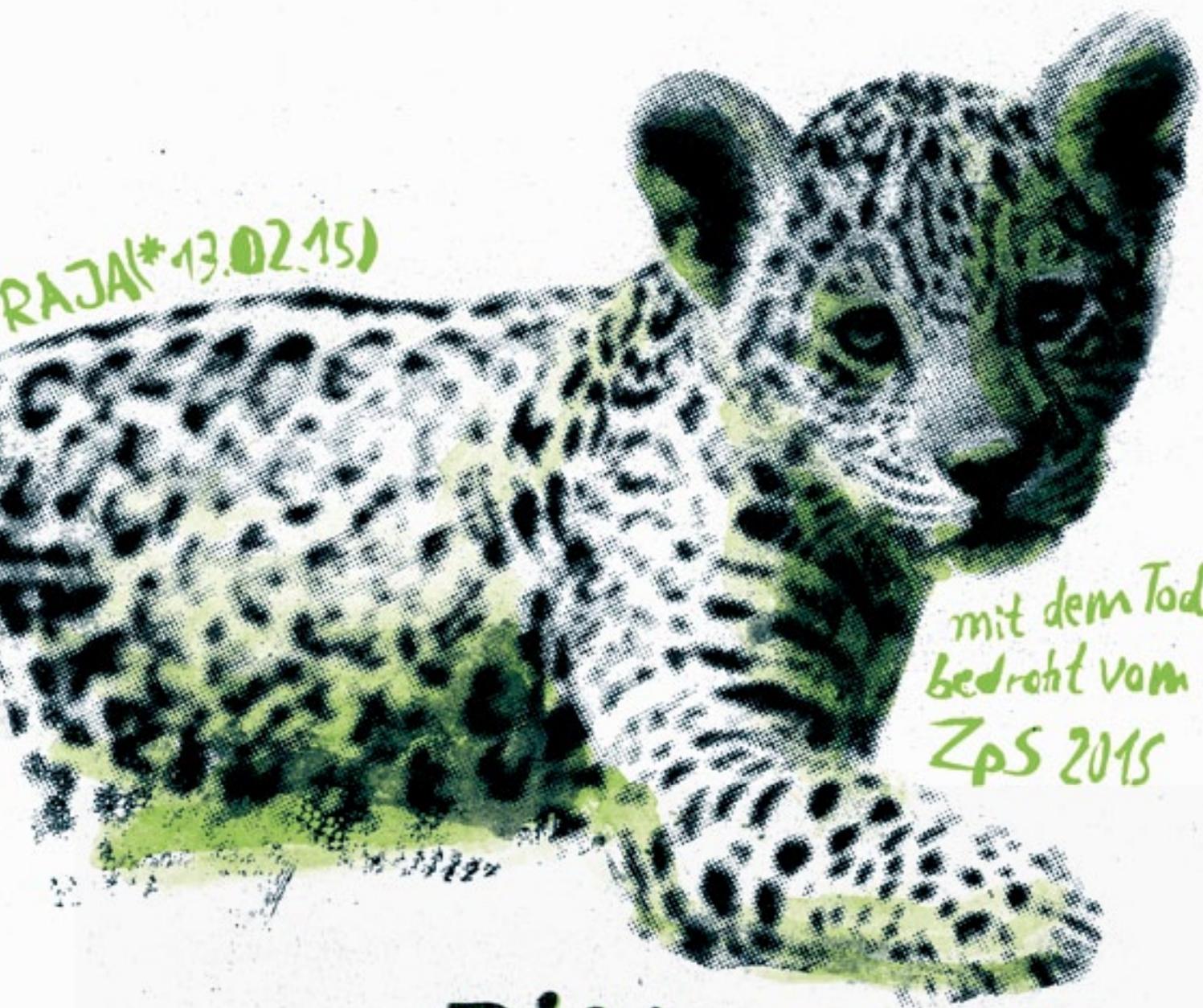
Bezug, seinen Realismus oder sein utopisches Potential wäre es wünschenswert, wenn sich die Theater-Produzierenden dieses Kontextes und der ideologischen Funktionen ihrer Produktion bewusst wären.

Wer, wenn nicht wir!

In Dortmund fiel mir Kafkas „Altes Blatt“ während der Publikumsdiskussion nach der Aufführung von „2099“ des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS) wieder ein, als eine junge Zuschauerin jenes im Text beschriebene und vom Stück forcierte Missverständnis emotional berührt so beschrieb: Sie wisse auch nicht, was sie tun könne, aber am kommenden Morgen müsse sie sich beim Blick in den Badezimmerspiegel schon die Frage stellen, ob sie ihren Alltag noch so weiterführen könne wie bisher. Das ist der Sound aktivistischer Moral, die die deutschen Individuen ergreift, und niemand dokumentiert ihn derzeit umfassender als das ZpS. Ob dem deutschen Publikum bei „2099“ im Staccato moralischer Schnappatmung das relativierende Geschenk gemacht wird, es werde in der näheren Zukunft noch viel schlimmere „Holocausts“ geben, wofür dann z.B. ein Chinese verantwortlich wäre (Schuld ist immer der große Diktator), ob den beflissen Bewegten auf dem Weg zum Grenzzaun-Zerschneiden („1. Europäischer Mauerfall“) oder („Die Toten kommen“) die gemeinte Praxis mittels ikeahafter Schritt-für-Schritt-Anleitung näher gebracht wird - immer wird die mit der Sehnsucht nach dem guten Gewissen einhergehende Hilf- und Trostlosigkeit präzise vergrößert und zurückgespiegelt. Die Kombination aus hochtouriger Werbetechnik, Kompensation deutscher na(r)zis(s)tischer Kränkung und tatsächlicher politischer Kläglichkeit macht die künstlerische Qualität dieses Theaters aus. Wir wären gut beraten, es als solches auch ernst zu nehmen: Es verrät, was kommt.

Arne Vogelgesang: Geboren 1977 in Berlin. Studium der Kulturwissenschaft, Soziologie und Europäische Ethnologie in Berlin, Regieausbildung am Max-Reinhardt-Seminar Wien. 2005 Gründer des Theaterlabels internil, seitdem unter diesem Namen freie Theater- und Performanceprojekte in Wien, Leipzig und Berlin, zuletzt vor allem mit Internet- und Software-Material. Außerdem freie Arbeit als Videomacher. Stipendien, Preise, pipapo.

RAJA (*13.02.15)



mit dem Tode
bedroht vom
ZPS 2015

**Bitte
Abstand halten!**

von Alexander Kerlin

Bitte Abstand halten!

Von der Notwendigkeit, Kritik zu üben

Das Schauspiel Dortmund kooperiert in dieser Spielzeit mit den Aktionskünstler*innen vom Zentrum für Politische Schönheit und dem Peng! Collective.
Versuch eines Zwischenfazits.

Der Applaus nach der Premiere von „2099“ war gerade erst verklungen, die Zuschauer*innen versammelten sich im Foyer, und im linksliberalen Teil des Publikums – Künstler*innen, Kritiker*innen, Gelehrte – kursierte bereits ein Diskurs der Ablehnung. „Belehrend“, „eindimensional“, „nicht einmal dialektisch“ – das Mindeste, was man erwarten könne–, und daher „einfältig, unendlich dumm“, ja, „gefährlich“.

Das Skandalon der Inszenierung verdankte sich weder der drastischen Aufnahmen syrischer Fassbomben-Opfer (die ohnehin längst im Bilder-Archiv des informierten Bürgertums abgelegt sind) noch der Kleider-Spenden für Geflüchtete, die den im Parkett sitzenden Protagonist*innen der Dortmunder Willkommens-Kultur von der Rampe aus um die Ohren gehauen wurden. Nein, der Skandal war ein anderer: Da hat sich das Zentrum für Politische Schönheit (ob aus Kalkül, Unerfahrenheit oder Unfähigkeit, darüber mögen sich jene streiten, die Freude an solch personalisierter Debatte haben) an eine grundsätzliche Regel des Kunstschaffens nicht gehalten.

Was ist Kritik? Wer in der Sphäre der schönen Künste etwas auf sich hält, wird unter „Kritik“ nicht das Aufzeigen von Mängeln und Schwächen an dieser oder jenen Position verstehen (das wäre traditionell vielleicht eher der Auftrag an den Journalismus oder die Politik), sondern eine „Praxis, die das Urteil aussetzt“, wie Judith Butler das einmal im Rückgriff auf Michel Foucault genannt hat – eine Praxis, die aus der unendlichen Aufschiebung des letzten Urteils selbst „neue Werte eröffnet“. Ein Kunstwerk, das sich in Kritik üben will, ist zu stolz, um sich auf die eine Botschaft, auf Moral, auf irgendein Urteil reduzieren zu lassen. Heiner Müllers Wort vom Theater als „Stellplatz der Widersprüche“ ist common sense.

Das ist zugleich die Möglichkeitsbedingung für die Praxis des Interpretierens, wörtlich „Dazwischentretens“, mit der sich die Kunst der Kritik vom Fundamentalismus des Wortwörtlichen emanzipiert: Das Offene Zwischen den Zeichen und Denk-Vorschlägen, die ein Kunstwerk produziert, bedingt die Unabschließbarkeit der nachfolgenden Debatte, die sich zumindest der Theorie nach niemals zu einer Wahrheit radikalisiert wird – die dann wiederum anderen, ihr widersprechenden Wahrheiten den Krieg erklären könnte.

Die Inszenierung „2099“ nun ist eine Praxis, die das Urteil nicht aussetzt, sondern fällt – und zwar über jene, die es gewohnt sind, nach eigenen Maßgaben dazwischen treten zu dürfen. Das Urteil über die Theater-Zuschauer*innen lautet: Eure Untätigkeit, ja euer Schauen selbst macht euch schuldig (in diesem Fall an nichts weniger als der faschistischen Übernahme eines ganzen Jahrhunderts, des 21.) – and that’s that. Da gibt es nichts mehr zu interpretieren. Die Kritik beschränkt sich auf ein kaiserliches „Daumen runter“. Die Inszenierung pflanzt mittels dieses Kunstgriffs einen Keim der Aktivierung im Publikum, ohne freilich einen Vorschlag zu unterbreiten, wozu diese Aktivierung gut sein und worin ein anderes Tun bestehen könnte. Man möchte sogar vermuten, dass die Bedingung für eine solche Aktivierung ohne Richtung die Abschaffung des Offenen im Kunstwerk selbst ist.

Und das ist in der Tat eine Provokation in Richtung der schönen Künste, selbst vielleicht als aktivistische Setzung lesbar: Denn Aktivist*innen sind der Form nach Expert*innen darin, der strukturellen Überheblichkeit der Theorie mit einem Sprung in die Praxis zu antworten, mit einem Ich-mach-das-jetzt-so, das jede Komplexität in der Dingwelt mit einer subjektiven Setzung pariert. Es ist ihre Stärke und Schwäche zugleich, nicht so sehr auf die Anerkennung durch das Feuilleton zu schießen als auf die Verunsicherung der politischen Debatte.

Wie soll man nun die Nachricht einordnen, dass sich die Kunst plötzlich an der Ein-Eindeutigkeit der Aktion messen lassen soll – und umgekehrt Aktivist*innen Theaterräume bespielen, die ihren Botschaften eine Rahmung des „als-ob“ verpassen?

Ich glaube, es ist kein Zufall, dass „2099“ zu einem Zeitpunkt auf die Bretter kommt, an dem die hoch differenzierten und selbstreflexiven Bühnendarstellungen der sogenannten Postmoderne „angesichts der Krisenherde dieser Welt“ (wie es in unserer Dramaturgie-Sprache so unschön heißt) wieder zunehmend gescholten werden für ihre „homöopathischen Dosen des Politischen“ (Florian Malzacher). Zwischen Differenziertheit und Relativismus ist in der Tat nur eine Armlänge Platz. Aber ist das Argument genug, dass die Darstellende Kunst jetzt wieder „really useful“ sein soll?

Derzeit entsteht fast schon ein Fetisch um die Möglichkeiten ihrer Wirksamkeit – wobei im Ungewissen bleibt, worin diese Wirksamkeit eigentlich bestehen sollte, für welches Gut sie sich entfalten und wie man sie messen könnte. An die Stelle eines fehlenden positiven Guten tritt in humanistisch gefärbter Rede höchstens ein Gutes-to-go aus der Mottenkiste der Moral, irgendwo zwischen Toleranz-Diskurs und Kapitalismus-Kritik, ein Gutes, das letztlich aber gegenüber einer Katastrophe wie dem Syrien-Krieg sprachlos bleibt und auch kaum dazu taugt, einen Gegendiskurs zur Mobilmachung von rechts zu begründen, der diesen Namen auch verdient.

Das ist die Rahmung, innerhalb derer die Annäherung von Theater und Aktion derzeit auf vielen Podien und Festivals diskutiert und kritisiert wird. Erstens: der erneut ausgerufenen Kampf der bürgerlichen Bühnen um ihre realpolitische Bedeutung. Und zweitens: der Aufbau einer neuen, mit allen ästhetischen und aktivistischen Wassern gewaschenen politischen Guerilla-Truppe für alle Zwecke.

Jedoch sind Kommunikation und Vernetzung keine Werte an sich, und wir sollten uns davor hüten, Imperativen zur Amalgamierung traditionell getrennter Sphären blind zu vertrauen. Während der Vorbereitung zu der Eröffnungsparty von „Die Populistinnen – Agentur für Zivilgesellschaft“ im November 2015 beschlich mich nicht selten ein Unbehagen, wenn ich diese autonomen Denker*innen vom Peng! Collective durch die Abteilungen scheuchte, damit sie dies und das noch klären können im Schichtbetrieb des Stadttheaters. Es geht schneller als man denkt, und eine Geste des Protests wird zum Standortfaktor für die Kreativwirtschaft – und das Theater könnte in dieser Resozialisierung des im besten Sinne Asozialen eine mehr als unglückliche Rolle spielen. Die aktionistische Frage danach, was als nächstes zu tun sei („was tun. politisches handeln jetzt.“ heißt das aufgeregte Motto der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft 2016), sollte also immer flankiert sein von der Frage: Was lassen?

Aber verwechseln wir nicht eine Taktik mit der Strategie. Kritik will geübt sein. Die Form der Kritik selbst als Gegenstand der Kritik zu erkennen – dafür könnte es sich lohnen, die praktischen und diskursiven Felder von Theater, Aktivismus, Aktionskunst und engagiertem Journalismus miteinander in Kontakt zu halten. Bei einer respektvollen Wahrung der Abstände, auch in der Begriffsbildung.

Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß hat schon vor Jahren auf den Umstand einer grundsätzlich veränderten Medienlandschaft hingewiesen, in der die Abstände zwischen Ereignis und (journalistischer) Narration vernichtet sind. Das Phänomen des embedded journalist, die 24h-Berichterstattung und das atemberaubende Tempo der klein-klein Kommunikationen in den Sozialen Netzwerken haben unendliche Ströme medialen Sprechens katalysiert, mit denen „zu streiten unmöglich (ist), es gibt ihnen gegenüber kein letztes Wort. Es gibt hier überhaupt kein Gegenüber, sondern nur ein Inmitten.“ Dieses „Inmitten“ ist die Schwundstufe von Öffentlichkeit, die geblieben ist. Tun wir nicht so, als würde das Theater aus sich selbst heraus ein anderes Sprechen, eine Außenperspektive ermöglichen – einfach nur weil es so da ist, wie es ist. Vielleicht könnte das Theater von der Aktion lernen, wie wir, notfalls brachial, Abstand gewinnen können – einen Abstand, der wenigstens auf Zeit einen Blick darauf frei gibt, worin wir uns befinden und welche Rolle wir darin spielen.

Alexander Kerlin ist Dramaturg am Schauspiel Dortmund und betreut dort unter anderem die auf zwei Jahre angelegte Kooperation mit den Aktionskünstlern vom Peng! Collective, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes im „Fonds Doppelpass“.



Der Kummer um die Wahrheit

Der Kummer um die Wahrheit

Zwischen Vereinnahmung und Kritik:
Welche Rolle spielt der Qualitätsjournalismus
in der Aktionskunst?

Furchtbar, diese Aktionskunst. Sie macht immer auf Aufklärung, vereinnahmt allzu gerne Journalist*innen und zählt sich dennoch stets zu den Gewinnern. Was heißt das für Journalist*innen und ihre Leser*innen?

Es gibt einen Journalisten namens Tom Kummer, nach dem bis heute kein Journalistenpreis benannt ist, zu Unrecht. Dieser Journalist log wie gedruckt, vier Jahre lang. Also wörtlich: All seine Lügen, es waren viele, wurden gedruckt. Später, das ist die traurige Geschichte dieses Entrepreneurs, musste er sich als Tennistrainer in Los Angeles verdingen, verstoßen von seinem Metier, weil niemand mehr seine Interviews verbreiten wollte. Dabei hatte er doch nur serviert, was bestellt war: großartige Geschichten, gute Unterhaltung. Kummer war ein Held des avancierten Unterhaltungsgenres, das sich mit einfachen Antworten nie zufrieden gab.

Es war in den 90er Jahren, als in den Gesellschaftsressorts der großen Magazine in Deutschland klar wurde, dass all die Society-Interviews mit ihren Stars sich kaum befreien ließen von den oberflächlichen Attitüden und nichtssagenden Floskeln, die prominente Schauspieler*innen so gewohnheits- wie geschäftsmäßig absonderten oder deren PR-Berater im Nachhinein in die geführten Interviews hineinredigierten, um die wenigen authentischen Momente echter Gespräche auch noch zu zerstören. Der Gesellschaftsjournalismus drohte an die Nadel zu geraten: Abhängig von einem auf Verkauf optimierten Hollywoodimperium, das sich nicht mehr darauf beschränkte, die Welt innerhalb von Filmen zu erzählen, sondern dies auch außerhalb ihrer Filme tat: Plattitüdenhafte Interviews, die keine Fragen beantworteten. Schattenleben. Das war ein stolzer Höhepunkt der Lügenpresse.

Tom Kummer bekämpfte diese Lügenpresse mit der Lügenpresse. Er bekämpfte die Inszenierung mit einer eigenen Inszenierung, die der Realität näher kam als es vor ihm der Fall war. Und so erfand dieser Mann Interviews mit all den großen Celebrities – und alle mussten einräumen: Diese Interviews vermittelten plötzlich Bilder davon, dass auch Sharon Stone und Mike Tyson womöglich nur Menschen waren, mit Brüchen und Bedürfnissen, Sehnsüchten und Fehlern.

Sharon Stone erzählte von ihren lesbischen Phantasien. Und Mike Tyson, der Beißer aus dem Boxring, antwortete Kummer, poetisch wie ein junger Dichter: Es möge sein, dass er für viele nur ein Monster sei. „Aber ein Monster, für das Kämpfen so viel bedeutet, wie für Einstein das Denken oder für Hemingway die Wörter. Erst über das Kämpfen kann ich den Wert meiner Existenz entdecken. In dieser Beziehung bin ich etwas romantisch.“

Später, nachdem Kummer aufgefliegen war mit seinen frei erfundenen Interviews, die in großen Magazinen gedruckt worden waren, sagte er mal: „Es ist wahnsinnig lustig, solche Sachen zu schreiben.“ Wer will abstreiten, dass er damit Recht hatte?

Journalist*innen, das sind jene, die Realitäten beschreiben, Analysen liefern und die dunklen Räume der Gesellschaft beleuchten. Natürlich wurde Kummer zur verstoßenen Person, zum Tennistrainer, weil sich die Riege derer, die zuvor belustigt schien, plötzlich verraten fühlte. Da hatte jemand gegen die grundsätzlichste Ehre des Journalismus verstoßen und die Literatur im Feld der Journaille platziert. Da war einer zum Erfinder geworden. Wie unaufrichtig. Das einfachste in dieser Situation war, Kummer, diesen Lügner, zu feuern. Seine Literatur hatte an Wert verloren: Sie ließ sich nur verkaufen, solange ihre Produktionsbedingungen nicht offen lagen.

Die Rolle des aufklärerischen Journalisten – ist sie mehr, als Collageur zu sein? Und lässt sich von diesem Journalismus mehr erwarten, als – nun gut: aufrichtig, ehrlich, faktenbezogen – Befunde des Lebens zu veräußern? Analysen, die berühren, erklären, erleuchten? Das ist doch die nobelste Aufgabe des aufklärerischen Journalismus: Dass er seine Adressaten klüger macht und weltgewandter, ohne sie zu missionieren.

Ganz gleiches gilt für die Rolle des Journalismus in der Aktionskunst, die einen gefährlichen Raum für Journalist*innen begründet, weil sie stets versucht, zu vereinnahmen und auch zu missionieren: Dort, im Dickicht des Aktivistischen, und umso mehr hinter den Kulissen des Performativen, versuchen die Performer*innen dann, moralische Knoten zu knüpfen zwischen ihnen und den Berichterstatern, im Sinne der Aufklärung, versteht sich. Doch ebenso unelegant, wie die Banalitäten unserer Societyprominenz niederzubeten, ebenso gefährlich, anders gefährlich, ist es natürlich aus journalistischer Perspektive, sich bei den Weltrettern unterzuhaken.

Was war es für ein Fest zu beobachten, mit welcher Akribie Journalist*innen etwa beim Zentrum für Politische Schönheit immer wieder naiv fragten und fragten, ob sich im Sarg, der im Rahmen der Kampagne „Die Toten kommen“ an jenem Sommermorgen 2015 in Berlin-Gatow ins Grab gelassen wurde, ob sich darin also, ehrlich, eine echte Flüchtlingsleiche verbarg. Diese Frage nach dem Fakt verdeutlichte die tatsächliche, dilemmatische Verlorenheit eines Journalismus an der Seite der Aktionskunst, der natürlich nach den Fakten fragen muss – aber in der Inszenierung der Welt plötzlich unsicher wird, wo er diese Fakten nicht erfährt.

Es gab viele Möglichkeiten, über diese Beerdigung zu berichten. Denn anders als angesichts der Problematik, mit der Kummer bei seinen Stars konfrontiert war – die Langeweile – bietet die Aktionskunst für gewöhnlich genau das Gegenteil: Sie ist überausgestattet

mit Erzählbarem und deshalb ist es nicht minder gefährlich, auf sie hineinzufallen. Häufig folgen die Erzählungen der Aktionskunst einfachen, leicht verspielten, mehr oder weniger gewitzten, vor allem aber Aufmerksamkeit erheischenden Sirenenmomenten. Sie unterhalten, womit wir bei Kummer wären, gut.

Ein Beispiel aus Dortmund: Um die Premiere des Stückes „2099“ am Schauspiel Dortmund zu bewerben, hatte das Zentrum für Politische Schönheit also angekündigt, angeblich das Jaguarbaby Raja zu ermorden. Ein billiger Trick: Tiere, Zoo, Stadtgesellschaft – moralische Empörbarkeit. Ergänzend dazu servierte das Schauspiel selbst kurz vor der Premiere einen weiteren Trick: Künstliche Empörung der Intendanz. Angeblich, hieß es in einer vermeintlich eilig herausgegebenen Pressemitteilung, stünde der Bruch mit den Aktivist*innen bevor, wenn nun also wirklich Tiere – ach, Sie wissen schon. Es war ein einfaches Requisit aus der Technikabteilung der Trickserieen und nun fragen wir also: Wohin geht ein gescheiter Journalist mit einer solchen Pressemitteilung?

Es gibt zwei Pole, zwischen denen er sich entscheiden darf. Die Reproduktion des Erregungsmomentes ist einer dieser Pole. Es spricht viel dafür, diesen Moment zunächst zu reproduzieren, die Empörung, den Streit, den Trash ein wenig großzufahren, als handle es sich dabei um eine Nachricht. Es ließe sich dies sogar tun mit Verweis auf das größte Heiligtum des Journalismus: den Fakt. Da gibt es nun also eine Gruppe, die behauptet dies, und einen Intendanten, der behauptet das, und wir bräsigen Journalist*innen als Mittler zwischen Sender und Empfänger schreiben dann also faktengebunden auf, dass es Streit gibt und dass nur diese Premiere Antwort auf all die offenen Fragen gibt.

Kurz: Wir machen uns zum Teil dieser Inszenierung. Vielleicht ist diese Inszenierung, das kommt auf den Kontext an und auf die jeweilige Stadtgesellschaft, sogar aufklärerisch.

Es gibt natürlich auch jenen anderen Pol. Das ist die abgeklärte, eigentlich elitäre Zurückweisung, die, so viel muss man sagen, hier durchaus angebracht gewesen wäre: Da wollen nun also welche mit einem Übermaß an Propagandatricks ihr eigenes Stück bewerben – ist das wirklich aufklärerisch? Ist es mehr, als eine erzählerische Form von Sirene? Oder sollte es nicht einfach ignoriert werden?

Zwischen diesen beiden Polen liegt die Kampfarena des Qualitätsjournalisten. Sie erkennen diesen Journalisten nicht daran, ob er ein Regelwerk gefressen hat und zitieren kann, sondern daran, ob er umfällt, wenn Sie ihn schubsen oder wenn Sie ihm, was auch passiert, Verheißungen ins Ohrchen flüstern, wenn Sie also etwas stöhnen und am Ohrläppchen knabbern, wie vielleicht Sharon Stone es tat bei ihren Lesben, wenn sie es denn tat.

Martin Kaul, 34, ist Redakteur für soziale Bewegungen bei der Tageszeitung taz in Berlin. Er beschäftigt sich seit Jahren mit Straßenprotesten, Kommunikationsguerilla und dem Wandel der Protestkultur in Deutschland.



„Sie ... Künstler!“ (Wiener Dame bei Christoph Schlingensiefels „Bitte liebt Österreich!“)

**Probiert mal, was passiert,
wenn ihr Gleichheit genießt**

Probiert mal, was passiert, wenn ihr Gleichheit genießt

Theater, Banausie, Politisierung

Keynote gehalten bei „MOBILIZE! Theater trifft Aktion. Neue Bühnen der Subversion“ im Schauspiel Dortmund am 7. November 2015. Gekürzte und überarbeitete Fassung

1.

Man kann die Frage stellen, ob Kunst sozial, politisch engagiert sein oder einem als zweckfrei behaupteten Ästhetischen die Treue halten soll. Ich argwöhne jedoch, dass im Bann dieses Entweder-Oder Debatten weder zu mehr Qualität nach den Kriterien des Engagierten führen noch nach denen des Ästhetischen, und werde daher diese Frage durch eine andere ersetzen: Wie kann und soll Kunst mit dem Genießen umgehen, das Konzepte des Ästhetischen in eine bestimmte Form gebracht sehen wollen, das aber auch in partizipatorischen und interventionistischen künstlerischen Arbeiten ja keineswegs formlos bleibt?

Kunst-Machen, Kunst-Rezipieren, An-Kunst-Partizipieren oder In-Kunst-verwickelt-Werden sind alle daran beteiligt, ein Genießen zu organisieren. Und statt der Behauptung zu vertrauen, irgendwer von uns könne per Dekret Zweckdienlichkeit oder -freiheit über das Beziehungsgeflecht namens Kunst verhängen, sollten wir uns eher für die Effektivität dieses Genießens interessieren. Denn was immer jemand von irgendeiner der Positionen – des Machenden, Rezipierenden, Partizipierenden oder Verwickelten – aus tut oder lässt, wird nie mehr als eine Wendung innerhalb einer kollektiv bestimmten Dynamik ergeben.

Um zu erfahren, wie Effekte des Genießens, das Kunst organisiert, das Soziale und Politische erreichen, braucht es zunächst Anerkennung für die zerstreute Vielheit dessen, was angelegentlich von Kunstveranstaltungen passiert: Kann sein, dass ein Rezipient den Duft, der ihn aus einem Werk anweht, für die Blume nimmt. Die Wiener Dame, die Christoph Schlingensiefel bei seiner Container-Aktion „Bitte liebt Österreich!“ auf dem Höhepunkt ihrer Wut mit überschnappender Stimme „Sie ... Künstler!“ titulierte, vergaß zwar genau das, was das Herausgebrüllte benannte: dass das Schild auf dem Containerdach mit der Parole „Ausländer raus!“ die Arbeit eines Künstlers war und eine angemessene Rezeption womöglich in einem Reflexionsprozess über die Dialektik einer Kunst bestanden hätte, die den Zynismus dessen wiederholen muss, was zu erfolgreich und darin zugleich zu unerträglich ist, um ihm mit sachlichem Widerspruch zu begegnen. Doch ihre Banausie leuchtet

bis heute, und was sie uns zu sagen hat, hängt davon ab, welche Achtung wir haben für die irregulären Übersetzungen entlang der Grenze zwischen ästhetischem Genießen und dem Genuss, den wir aus sozialen und politischen Handlungen ziehen.

Anstatt Leute notorisch dafür zu schmähen, dass sie Fiktion mit Realität, Indirektes mit Direktem, Zeigen mit Vollziehen verwechseln, sollten wir Kriterien zu einer Differenzierung dieses Verwechselns entwickeln – Kriterien, um eine Banausie, in der ein Subjekt sich verschließt und verhärtet, von einer Banausie zu unterscheiden, die öffnet, etwas auslöst, Subjektivität investiert.

Ein Reflexionsprozess kommt niemals von sich aus zum Abschluss; das einzige Einverständnis der Reflexion mit dem Endlichen ist die Erschöpfung. Strategien des Handelns enthalten stets Techniken, aus dieser Unabschließbarkeit sich ins Aktuelle von Praxis sozusagen fallen zu lassen. Mit aktiver Banausie geht es darum, das Außerordentliche eines Genießens, das eine gewisse Gleichgültigkeit gegen seinen Gegenstand bewahrt, der bürgerlichen Gesellschaftsordnung zu entwenden, die der Kunst als Preis für ihren besonderen Wert einen abgesonderten Platz anweist. Darum, diesen Mehrwert des Ästhetischen – der, wie Diedrich Diederichsen mal treffend gesagt hat, kein „surplus value“ ist, sondern „added value“, ein supplementärer Wert, der ökonomische und soziale Werte umwertet – für etwas weniger Gediegenes als subjektive Bereicherung durch Erfahrung zu verwenden.

2.

Und vielleicht geht es sogar darum, im Herzen der Sensibilisierung, die Kunst schon dadurch befördert, dass man sich überhaupt mit ihr abgibt, etwas von jener Gleichgültigkeit, jener Ignoranz, jenem Unwissen freizusetzen, das die Angehörigen der herrschenden Schichten denen voraushaben, die sie beherrschen. Die wildeste Aktionskunst schafft nicht den Moment aus der Welt, in dem ich zwischen all den Brüllenden, Rennenden, Machenden dastehe wie jemand, der „I don't give a fuck“ sagen könnte – es aber nicht sagen muss, denn die Situation enthält bereits eine Anerkennung für diesen Moment, für diese Abwendung vom Objekt einer dringlichen Sorge. Meine Wendung ins Subjektive (oder durchs Subjektive woandershin) ist hier nichts, was mich von allen anderen abtrennt. Eher kann ich davon ausgehen, dass die anderen und ich nicht zuletzt dank dieser Gleichgültigkeit eine Art von Zusammen unterhalten haben werden.

Politischer Aktivismus könnte von oder besser mit Kunst lernen, an vorderster Front, da, wo die Überzeugung, genau das tun zu müssen, sich zu unbestreitbarer Gewissheit verdichtet, jene Langeweile zu empfinden, von der Walter Benjamin einmal sagt, sie sei die Schwelle zu großen Taten. Ihr Unbesorgtes markiert die Schwelle zu etwas, dessen Größe die Notwendigkeit des aktuell Getanen befragt: Stellen der empathische Reflex oder dessen Resonanzen in Wut über Ungerechtigkeit gute politische Motive dar, um aktiv zu werden? Und sind sie als Motive auch formende Kräfte, die meine Aktivität und die vieler anderer so zu organisieren vermögen, dass sie gut zusammenwirken?

Ich habe letztes Jahr im September an einem Treffen in Hamburg auf Kampnagel teilgenommen, das unter dem Titel „The Art of Being Many“ vier Tage lang Künstler*innen und politische Aktivist*innen zusammenbrachte. Das Konzept unterstellte, Leute, die politisch(e) Kunst machen, und Leute, die sich in politischen Bewegungen engagieren, hätten ein gemeinsames Anliegen, das „Wie“ ihres Vorgehens zu erörtern und experimentell Optionen zu erkunden, wie man sich zu kollektiven Aktionszusammenhängen koordiniert. Die Initiatorin Sibylle Peters hielt es für hilfreich, diesen Experimenten einen Theaterraum zur Verfügung zu stellen. Denn auf einer von allen betretenen Bühne würde – so die Annahme – das ‚als ob‘ des Spielens eine geschützte Raumzeit aufspannen. Das überließ es den Teilnehmenden, nach Belieben Themen einzusetzen, in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf die Form zu lenken.

Eben an diesem Punkt schieden sich aber die Gemüter. Die auf einmal eindeutig zu ‚Aktivisten‘ Gewordenen hielten den Organisatoren und ihren ‚Künstler‘-Partnern in den Panels beharrlich vor, ohne einen urgent cause sei das Versammeln sinnlos, alles Gesagte und Getane bloß Fake. Es gelang bis zum Schluss keine Verständigung darüber, inwiefern das ‚als ob‘ etwas anderes meinen kann als das Faken einer Realität. Im Grunde hätte dort etwas umgekehrt Entsprechendes zu jener Abkürzung der Kunsterfahrung ins Wirkliche passieren sollen, als die ich die Banausie bezeichnet habe: ein Umweg der politischen Aktion durch die Kunst. Doch bietet das Theater einer solchen Erörterung einen geeigneten Ort?

Das Theater ist, in baulicher und institutioneller Massivität, vor allem ein abgesonderter Ort. Darin koinzidieren sein Vermögen und sein Unvermögen. Die Zuschauenden kehren, wie Canetti in „Masse und Macht“ schreibt, der Polis den Rücken zu, und diese Abkehr ist die Bedingung ihrer Versammlung zum Publikum. Politisch ambitionierte Theatermacher unternehmen immer wieder Anstrengungen, im Bereich ihres ummauerten und institutionalisierten ‚als ob‘ die Dringlichkeit des urgent cause zu rekonstruieren. Theater lehnt sich damit quasi gegen seine eigene Disposition auf, es faket die Dringlichkeit eines aktivistischen Verhältnisses zur Sache. Letztlich verzichtet es damit auf das Beste, das Kunst dem Aktivismus mitzuteilen wüsste: eine Freiheit, die aus der Form kommt. Der Umweg über ein ‚als ob‘ vermittelt einen Zugang zum Agieren, der, obwohl Agieren Reagieren heißt, sich die Form des Agierens nicht aufdrängen lässt von den Umständen, die drängen – und in deren Drängen meist bereits Kalküle einer Ausbeutung dessen mitwirken, was zu unternehmen wäre, um Abhilfe zu schaffen.

Sofern draußen politische Veränderungen geschehen oder geschehen können, befindet Theater sich in einer misslichen Position, und das eben deshalb, weil es nie gelungen ist, dem Theater die Macht des Abgesonderten auszutreiben und die durch Jahrtausende mitgeschleifte Heiligkeit loszuwerden. Theaterbetrieb versucht sich ins Politische einzukaufen, mittels einer manchmal schon verzweifelt anmutenden Rhetorik, wenn man etwa lauthals versichert, „eine Debatte anstoßen“ zu wollen, aber zu den Debatten, die über die besagte Sache längst vielerorts stattfinden, nichts Eigenes beizutragen hat. Die Botschaft lautet: Macht es doch hier bei uns, im Theater! Darauf gilt es zurückzufragen: Warum ausgerechnet dort? Falls Theater Aktion treffen soll, müsste es auf diese Frage überzeugende Antworten geben.

3.

Der abgesonderte Ort des Theaters könnte indes gelegen kommen in einem Moment, da ‚draußen‘ nicht klar ist, was in einer Sache ein politisches Handeln wäre. Nach einer Phase, in der mit dem Arabischen Frühling, den Occupy-Protesten und Anti-Austeritäts-Bewegungen sich der Aufbruch in eine wiedergefundene Entschiedenheit politischen Kämpfens abzeichnen schien, erfasst meine Aufmerksamkeit gegenwärtig eine Situation, die geprägt ist durch immer verwickeltere Kriege und Bürgerkriege, durch Allianzen, die beinahe noch grässlicher sind als die Verfeindungen, durch Verbrechen und Grausamkeiten bis zum Völkermord und durch Fluchtbewegungen, die den Widerstand nationalstaatlicher Gewalt zur Abschottung von Grenzen unter großem Leid überwinden.

Es erscheint mir schwierig, diese Gegenwart des vielen gleichzeitig Passierenden, überwiegend Schlimmen zu politisieren. Das Politische wird aufgesogen vom Diplomatischen, von einer staatsstrategischen Vernunft des ‚Ohne einen Deal mit Putin, der Assad kurzfristig im Amt lässt, wird es keine Beendigung des Krieges in Syrien geben‘ und dergleichen. Oder man konstruiert eine vereinseitigte Sicht, die Parteinahme erlaubt um den Preis einer Ausblendung von unpassenden Informationen oder der Leugnung ihrer Wahrheit.

Was ich hier bloß sehr grob umreißer, unterrichtet davon, dass Sachverhalte nicht an sich politisch sind. Politisch, das meint eine Form, in die Sachverhalte insofern eingehen, als bestimmte Haltungen möglich sind und dabei die Perspektive eines Handelns aufscheint, das um seiner selbst willen vorzuziehen wäre – für das ich mich entscheide, nicht weil es bestimmte Resultate garantiert, sondern weil ich dieses Handeln als solches für richtig halte. Und indem ich meine Entscheidung in der wie immer schwankenden Überzeugung treffe, mich für ein Richtiges zu entscheiden, verbindet sich mit dem Entscheiden selbst und dem so entschiedenen Handeln ein Genießen, ein Glück. Etwas zu politisieren findet an der informatorischen Situation immer auch einen Widerstand, und im guten Falle wächst die Differenziertheit der Haltungen und die Trefflichkeit der Entscheidungen durch die Auseinandersetzung mit dem, was in ihnen schief bleibt.

Demokratische Politik ist immer Politik mit schlechter Haltung. Als politisch Entscheidender und Handelnder stehe ich niemals ganz gerade und aufrecht, komme nirgends kosmisch ausbalanciert mit meiner Mitte zur Deckung. In dem Maße, wie ich empfindlich bleibe für die Torsionen, die Drehungen und Wendungen der Vorgänge in dieser Welt, brauche ich eine gewisse Geschmeidigkeit – die der Lässigkeit (das Wort gesagt in Nähe auch zu: Nachlässigkeit) näher steht als dem, was uns eine überkommene Rhetorik immer noch als das Feste, Standhafte, Charakterstarke präsentiert, als ginge es vor allem darum, sämtlichen Verlockungen des Falschen zu widerstehen. Die für politisches Handeln wichtige Differenz liegt heute keineswegs zwischen den starken, opferbereiten Charakteren und den Weichen, Schwächlichen, den vom Mainstream-Kulturpessimismus so gern gegeißelten Egoisten und Narzissten. Sie liegt zwischen denen, die das Schiefe ihrer Haltungen bloß wie eine Krankheit erleiden, und denen, die gelernt haben, dieses Schiefe für das Handeln zu verwenden.

Mein Vorschlag lautet, in einer zeitgemäßen Wiederaufnahme von Brechts Lehrstück-Experimenten Theater zu Ausbildungsstätten einer solchen Geschmeidigkeit zu machen, zu Instituten, an denen Menschen sich in Politisierung üben: darin, an einem einstweilen abgesonderten Ort dem, was drum herum passiert, eine Form zu geben, die etwas um seiner selbst willen Vorzuziehendes und d.h. als Entscheidung und als Handlung zu Genießendes ermittelt.

Um es auf eine knappe, halbwegs konkrete Empfehlung zusammenzuziehen: Statt den Terror der täglichen Nachrichten auf der Bühne zu verdoppeln, könnte Theater etwas dafür tun, Frieden genießbar zu machen. Während staatliche Diplomatie und NGO-Initiativen darin übereinkommen, in Frieden bloß die Abwesenheit von allzu viel Krieg im Land zu sehen, bleibt die Genießbarkeit von Frieden für uns, die wir in einer der sogenannten friedlichen Zonen des Planeten leben, weithin erst zu entdecken.

Statt die vielen Ungleichheiten einer in der Tat in Vielem ungleichen Gesellschaft anzuprangern und kurzatmige imaginäre Gemeinschaften moralischer Empörung zu fabrizieren, könnte Theater mit uns üben, wie man Gleichheit genießt. Das können wir nämlich ebenfalls kaum. Wir genießen – als Staatsbürger und als Zuschauer oder Partizipierende der meisten Kunstveranstaltungen – Ungleichheit in ihren zahlreichen schillernden Facetten. Wir genießen das eigene Unterworfensein, die Beweglichkeit desjenigen, der die Verantwortung des Herren los ist. Wir genießen das unverdiente Privileg derjenigen, denen es besser geht, gewürzt durch das schlechte Gewissen deshalb. Wir genießen, dass gemäß unbefragten Kriterien immer nur sehr Wenige in etwas sehr gut sind – und wir sofort aufhören, es sehr gut zu nennen, sobald Viele es hinkriegen.

Wie aber genießen wir Gleichheit?

Wenn ich von Geschmeidigkeit spreche, dann auch um anzudeuten, dass es mir dabei nicht um Umerzierung zu tun ist. Dafür, die Menschen erst zu optimieren, ist es in jeder politischen Gegenwart zu spät. Die Kunst des Kollektiven, von der ich etwas halte, operiert mit einer Umstülpung des Prothetischen. Sie stellt Hände bereit, Interfaces zwischen Subjekt und Welt, die jedoch nicht dazu dienen, Subjektivität nach außen zu verlängern.

Umgekehrt tragen sie Formen des Handelns an das Subjekt heran und sagen:

Probier mal, was passiert, wenn du das hier genießt!

Kai van Eikels ist Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler. Er lehrt und forscht am Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin und publizierte u.a. „Die Kunst des Kollektiven – Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“ (Wilhelm Fink Verlag, 2013).

Die vollständige Rede finden Sie unter <https://vimeo.com/146176031>.

Mehr Texte von Kai van Eikels: www.kunstdeskollektiven.wordpress.com



La Barricade - Fabriqué à Paris

La Barricade - Fabriqué à Paris

Der bildende Künstler Artúr van Balen geht auf die Barrikaden

Artúr van Balen ist Gründer der Gruppe „Tools for Action“, die seit 2010 aufblasbare Objekte für Demonstrationen und Proteste entwirft und in kollektiven Arbeitsprozessen herstellt. Sein Aktionsradius ist global, von Mexiko bis Indien, von Budapest bis Sarajevo. Zuletzt hat er bei der UN-Klimakonferenz 2015 in Paris mit aufblasbaren Barrikaden experimentiert. Ein Gespräch über das Ästhetische im Protest und das Ziehen und Auflösen von Grenzen.

Definierst Du Dich selbst als Aktivist, als Künstler oder als Aktionskünstler? Oder ist das unerheblich?

Ich verstehe mich als Künstler und realisiere Projekte, die sich zwischen Kunst und Aktivismus bewegen. Den Kunstanteil an meiner Arbeit nehme ich immer ernster.

Warum?

Das Ästhetische im Protest ist wichtig, um ein Gefühl der Wunderlichkeit, des Surrealen einzuziehen. Für die UN-Klimakonferenz in Paris haben wir ein neues Werkzeug entwickelt: 1,50m x 1,50m große Würfel, wir nennen sie „aufblasbare Pflastersteine“, die mittels Klettverschluss miteinander verbunden werden. Am 12. Dezember 2015 haben wir damit erstmals große Straßen blockiert, z.B. die Avenue de La Grande Armée beim Arc de Triomphe, mit einem Team von siebzig Leuten. Auf ein Zeichen haben wir die Würfel in die Luft geworfen. Es entwickelte sich eine Eigendynamik in der Menschenmenge, eine Art ungeplante Choreografie. Die Würfel verhielten sich wie ein Schwarm, der sich über die Köpfe von Tausenden hinweg fortbewegte. Am selben Tag haben wir die laufende Barrikade erfunden: Fünfzig Aktivist*innen, die mit einer 25 Meter breiten und 3 Meter hohen Wand durch die Stadt spazierten. Solche Situationen der Ausnahme und des Spiels reizen mich. Sie können die Stimmung bei einer Demonstration erheblich beeinflussen.

Wie können solche Ereignisse mit Narrativen verbunden werden, d.h. wie verknüpft ihr das sinnliche Erlebnis mit einer Botschaft?

In Paris hatten 130 NGOs zum Abschluss der Konferenz zu einem Tag des zivilen Ungehorsams aufgerufen. Das Motto hieß „Red lines are not for crossing“. Wir wollten sagen: Das Konferenz-Abkommen geht in eine gute Richtung, aber es reicht noch nicht. Unsere Würfel haben wir mit roten Streifen versehen, die sich auf der Barrikade zu einer langen Linie verbunden haben – eine symbolische Grenzziehung: keine globale Erwärmung über 1,5°C, ausreichend Geldtransfer von den Hauptverursachern zu den Hauptleidtragenden des Klimawandels usw. Ursprünglich hatte die Koalition zur Besetzung der Eingänge zum Veranstaltungsort in Le Bourget aufgerufen. Das wäre interessant geworden, weil sich zum ersten Mal viele große NGOs zu so einer Aktion zusammengeschlossen haben: Greenpeace, Avaaz, Attac, WWF, 350.org.

Aber die Sicherheitsmaßnahmen nach den Anschlägen vom 13. November kamen Euch dazwischen?

Die französische Regierung nutzte den Ausnahmezustand dazu, viele der Organisator*innen unter Hausarrest zu stellen. Demonstrationen von mehr als zwei Personen wurden untersagt. Die Repression war stark zu spüren, an geheim geplante Aktionen war nicht zu denken. In einer trauernden Stadt war es ohnehin schwer, über Klimagerechtigkeit zu sprechen. Wir haben kurzerhand umgedacht und angefangen, frisch gebaute Würfel mit dem Label „Fabriqué à Paris“ zu versehen und per Post an Aktivist*innen in New York, London und Portland zu schicken. In New York kamen sie z.B. bei einer Blockade-Aktion gegen Fracking zum Einsatz. Wir haben die Würfel zu den Protagonisten ihrer eigenen Geschichten gemacht. Sie kommen aus der „verbotenen Stadt“.

Eine schöne Geste, denn die Barrikade ist doch ohnehin, wie auch die Revolution, ein Pariser Exportschlager?

Historisch wurden Barrikaden das erste Mal am 12. Mai 1588 erwähnt. Etymologisch leitet sich das Wort vom französischen „la barrique“ her: „das Fass“. Leere Holzfässer wurden auf die Straße gerollt, mit Ketten gesichert und Steinen beschwert. Mit der Französischen Revolution hat sich die Barrikaden-Taktik dann in der Tat über ganz Europa verbreitet. Sie ist ein ur-französisches Phänomen, das fest im Nationalstolz verankert ist. Unsere Skulptur knüpft an diese Tradition an.

Wobei sie für den ursprünglichen Zweck unbrauchbar ist, nämlich einem Feind den Durchgang zu verwehren und mich zugleich vor ihm zu schützen.

Da würde ich widersprechen. Unsere Würfel sind zwar aus Folie hergestellt und mit Luft gefüllt, aber sie sind sehr stabil und versperren die Sicht. Das Effektive an unserer Taktik ist die Unschuld des Mediums. Niemand kann etwas gegen Luftballons haben, und doch kennen wir Situationen, in denen Polizist*innen die Würfel regelrecht attackieren. Dem Bild des Steine schmeißenden Demonstrierenden stellen wir das Bild des humorlosen, ungeschickten Polizisten entgegen, der Luftballons kaputt macht. Die Barrikade ist auch historisch nie einfach nur ein physisches Hindernis gewesen. Sie konnte nur dann erfolg-

reich sein, wenn sie neue Sympathien in der Bevölkerung ausgelöst hat, weil man moralisch im Recht war und dies der Gegenseite auch klar machen konnte. Man hat die Soldaten, die den Aufstand niederschlagen sollten, in ein Problem verwickelt.

Wie das?

Die Soldaten mussten sich der Barrikade nähern. Plötzlich stehen sich zwei Seiten gegenüber, und im Idealfall schafft die Barrikade einen temporären Ort für Diplomatie und es wird verhandelt. Wenn die Aufständischen erfolgreich waren, dann sind die Soldaten übergelaufen. Mit unseren aufblasbaren Pflastersteinen ziehen wir Grenzen, kreieren ein physisches Statement, und im selben Atemzug können wir sie auflösen und woanders aufbauen. Das ist ganz elegant, und deshalb sehe ich darin mehr als nur ein postmodernes Re-enactment von Revolution. Ich möchte andere Taktiken in die Protestkultur einführen. Frankreich hat eine interessante Kultur des Widerstands. Es wird unheimlich viel Theorie gelesen, und dann gehen sie raus und machen einen Krawall.

Wir zeigen praktische Alternativen.

Du schaffst also Soziale Plastiken, bildende Kunst. Referenzen reichen von Warhols „Silver Clouds“ bis zu Christos „Land-Art Projekten“. Du planst gerade eine Zusammenarbeit mit einem Theater. Wozu?

Dem Einsatz der Skulpturen im Stadtraum gehen wochenlange Arbeiten in einer Werkstatt voraus. Wir geben Workshops, in denen wir zeigen, wie man die Objekte preiswert baut. Momentan können zwei Menschen in ca. vier Stunden einen Würfel bauen. Diese Workshops sind für mich fast der wichtigste Teil des Kunstwerks: die kollektive Arbeit von Menschen, die sich darüber zusammenschließen und austauschen. Das kann auch in sozialen Zentren oder Galerien stattfinden. Die Arbeit am Theater fühlt sich aber sehr folgerichtig an, wahrscheinlich weil unsere „Auftritte“ einen temporären, performativen Charakter haben. Und Theater können durch ihren seriösen Ruf verschiedene soziale Gruppen und Institutionen integrieren, die sonst nie miteinander arbeiten würden. Der Absender „Theater“ bürgt für das Prädikat Kunst - was dann wichtig wird, wenn ein Vorhaben etwas gewagter ist.

Was ist denn geplant?

Was ich jetzt schon sagen darf: Wir werden die Würfel aus Paris benutzen, dazu hoffentlich ein paar hundert neue bauen und mit Spiegelfolie bekleben. Die Barrikade wird mit Hilfe von hunderten Menschen als riesenhafter Spiegel für eine Umzingelung eingesetzt. Auf Dauer möchte ich eine große Sammlung von Würfeln haben und sie um die Welt reisen lassen, wo sie zu unterschiedlichen Anlässen auftreten sollen. Sie werden Spuren davontragen und Geschichten erzählen. Auf keinen Fall sollen sie Objekte für's Museum werden. Sie sind „Tools for Action“.

Mehr Infos: www.toolsforaction.net



„Die Realität
ist immer krasser“

„Die Realität ist immer krasser“

Der Aktivist Ruben Neugebauer zwischen Seenotrettung und Aktionskunst

Ruben Neugebauer ist Aktivist und festes Mitglied der Gruppe Peng! Collective. Zwischen 2013 und 2015 hat er mehrere Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS) maßgeblich mitorganisiert. Selbst würde er sich aber nicht als Künstler bezeichnen. Er bevorzugt das direkte Engagement: Auf dem durch Spenden finanzierten Rettungsschiff „Sea-Watch“ hat er mit seinen Mitstreiter*innen im Sommer 2015 vor der libyschen Küste über 2.000 Geflüchteten aus Afrika das Leben gerettet. Wir haben mit ihm über seine jüngsten Erfahrungen bei der Seenotrettung vor der griechischen Insel Lesbos gesprochen – und über den Sinn und Unsinn von Aktionskunst und Theater in Zeiten massenhaften Sterbens.

Du kommst gerade aus Lesbos zurück, wie ist es Dir ergangen?

Auf Lesbos haben wir weniger technische Probleme als bei unserem Einsatz mit der „Sea-Watch“ vor der libyschen Küste. Wir besitzen ein wendiges Schnellboot und die Situation ist berechenbarer. Täglich im Morgengrauen kommen die ersten Boote an, oft zehn gleichzeitig, man kann die Uhr nach ihnen stellen. Und im Herbst waren die Wetterbedingungen gut. Seit dem Abkommen der EU mit der Türkei, gegen Geld die Ablege-Strände dicht zu machen, hat sich die Situation für die Flüchtenden verschärft. Bis dahin kannten wir die Route, die sie einschlugen. Jetzt sind sie gezwungen, längere Überfahrten und mehr Seegang in Kauf zu nehmen und Nachtfahrten zu riskieren. Die Sterberate geht wieder in die Höhe.

Eine politische Entscheidung, die sich in der Realität von Tausenden umgehend konkretisiert.

Ja. Die Geschichte lehrt aber, dass sich Migration nicht aufhalten lässt. Unsere Seenotrettung hat meine Einschätzung der Lage der Geflüchteten bestätigt. Man muss sich nur die Boote anschauen, wie schlecht die zum großen Teil sind. Niemand würde da einsteigen, der nicht wirklich in Not wäre. Jeder Europäer müsste sich das mal aus nächster Nähe ansehen.

Aber das Internet ist voll mit Fotos. Jeder kennt die schockierenden Bilder.

Es ist ein Unterschied, ob du die Menschen vor Dir hast und ihre Angst spürst, siehst, wie sie dehydriert sind und dann mit ihnen acht Stunden ausharrst und auf Hilfe der Bundeswehr wartest – oder ob du das Medium dazwischen hast. Erst wenn man selbst Entscheidungen treffen muss, gibt es ein Verständnis davon, worum es hier geht. Nur ein Beispiel: Ich hatte die Einsatzleitung vor Lesbos und wir trafen auf ein Boot, das bereits sank. Sie hatten noch Fahrt, waren aber völlig überladen und mussten hinten schon schöpfen. Der Strand war noch ca. eine Meile entfernt und es waren viele Kinder an Bord. Ich musste innerhalb von Minuten entscheiden: Soll ich die Menschen an Bord nehmen? Gehe ich das Risiko einer Übergabe ein? Dabei kommt es häufig zu Unfällen, gerade wenn Panik ausbricht. Oder lasse ich sie weiterfahren, in der Hoffnung, dass sie die letzte Meile schon überstehen?

Schaust Du vom Strand von Lesbos, also vom äußersten Rand des Kontinents aus, anders auf Europa?

Ja. Man darf die Schuld nicht den Schleppern zuschieben, sondern in erster Linie der europäischen Politik der Abschottung. Die ganzen sogenannten Grundwerte können wir uns schon lange stecken. Sie werden täglich verraten. Und Seenotrettung ist natürlich nicht die Lösung. Wir doktern an Symptomen rum. Wir brauchen legale Einreisewege: Jeder der verfolgt wird und ein Grundrecht auf Asyl hat, sollte ein Flugticket bekommen. Eigentlich darf ein Asylsuchender auch ohne Visum nicht davon abgehalten werden, in ein Flugzeug nach Europa zu steigen. Aber es gibt eine EU-Direktive, dass die Fluggesellschaften und Fährbetreiber die Passagiere selber prüfen und später auch für die Abschiebekosten aufkommen müssen, wenn ein Asylgesuch doch abgelehnt wird. Das riskieren die natürlich nicht. Die Politiker*innen betreiben ein Outsourcing von Verantwortung. Haben die nicht mal auf die Verfassung geschworen? Letztendlich spielen wir in Europa Gott: Wir nehmen uns heraus zu entscheiden, wer ein Recht auf Leben hat, und wer nicht.

In Europa leben 750 Millionen Menschen. Es gibt nicht mehr als eine Handvoll Initiativen der privaten Seenotrettung. Ihr lebt vor, dass es nicht unmöglich ist. Interessiert Dich auch der Punkt der persönlichen Aktivierung?

Was wir tun, ist nur eine Möglichkeit der Hilfe. Andere Leute tun andere Dinge. Viele engagieren sich. Den Naziaufmärschen und Höckes dieser Welt steht eine große Gruppe ehrenamtlicher Helfer*innen gegenüber, die sich nicht beirren lassen. Aber natürlich stel-

len wir uns die Frage, warum gucken so viele andere weg? Alle wissen Bescheid. Aber es nur zu wissen reicht eben nicht.

Ihr habt ein Gummi-Boot in der Spree vor dem Reichstag zu Wasser gelassen und Bundestagsabgeordnete eingeladen, eine Runde darin zu drehen.

Diese Aktion wurde als Demonstration missverstanden. Wir hatten aber weder Banner noch irgendwelche konkreten Forderungen. Wir wollten, dass die Politiker*innen am eigenen Leib erfahren, was es heißt, mit 120 anderen zusammengepfercht auf einem Boot zu sein. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie dabei nicht ihr Leben riskieren. Es waren auch drei Geflüchtete mit auf der Spree, die in einem ähnlichen Boot das Mittelmeer überquert haben. Die Abgeordneten sollten diese Enge spüren, wir wollten einen Kontakt erzwingen. Eine Dame von den Grünen hat weinend das Boot verlassen. Aber natürlich erreichst du mit einer Inszenierung nie die Realität. Die ist immer krasser. Das Schauspielhaus Bochum hat im September letzten Jahres eine Art Re-Enactment versucht: Passanten konnten sich in einen Lastwagen einsperren lassen - exakt dasselbe Modell wie bei der Tragödie in Österreich, als 71 Geflüchtete erstickten. Es hat dafür auch viel Kritik gehagelt, man hörte etwa den Vorwurf falscher Empathie. Ich fand die Aktion super. Wer sich da aus dem Fenster lehnt und pöbelt, soll mir erstmal zeigen, was richtige Empathie ist. Er oder sie soll Aktionen machen, damit überhaupt niemand mehr in so einen LKW rein muss.

Ist es nicht trotzdem ein zweifelhaftes Einfühlungstheater, das da gespielt wird?

Der Unterschied zu unserer Aktion in Berlin ist vielleicht, dass wir uns durch unsere Arbeit auf hoher See eine Street-Credibility erarbeitet haben, die Theaterleute vielleicht so nicht mitbringen. Aber wer bin ich, das zu beurteilen? Wir haben natürlich auch Schelte bekommen, ein FDP-Europaabgeordneter hat uns Zynismus vorgeworfen. Ausgerechnet. Als ob diese Partei nicht an den Fluchtursachen eine Mitschuld tragen würde.

Du begrüßt Aktionen, die Aufmerksamkeit generieren und die die Vorstellungskraft beflügeln. Sind das die beiden Felder, in den ihr mit dem Peng! Collective unterwegs seit?

Unsere Arbeit mit der „Sea-Watch“ auf dem Mittelmeer dient der Beruhigung unseres Gewissens. Jeder, der durch uns überlebt ist ein Erfolg, klar. Aber es sind ja konkrete Gesetze und Direktiven, die verändert werden müssen, damit die Seenotrettung über kurz oder lang überflüssig wird. Dafür braucht es eine politische Willensbildung, eine Sensibilisierung und Aktivierung. Das ist das Arbeitsfeld von Peng!

Außerdem ist Aktionskunst Depressionsprophylaxe. Sie bedeutet Spaß und Genuss. Ich tendiere außerdem zum Optimismus. „Wir schaffen das!“

Peng! Collective sucht nach Möglichkeiten, seine Aktionen langfristig zu finanzieren. Die erste wirklich stattliche Summe von insgesamt 180.000,- Euro kommt jetzt nicht von NGOs oder einer politischen Stiftung, sondern von der Kulturstiftung des Bundes als Kunstförderung und einem Stadttheater. Irritiert Dich das?

Die Eröffnungs-Performance im Schauspielhaus Dortmund fühlte sich für mich an wie eine Zwangsheirat, ohne sich vorher ausreichend kennenzulernen. Als Aktionskünstler*innen bzw. Aktivist*innen haben wir versucht, eine Theaterbühne zu bespielen. Aber es gibt einen Grund, warum es Leute gibt, die das gelernt haben. Ich tue ja auch nicht, so als könnte ich plötzlich ein vier Sterne-Menü zaubern. Ich glaube dennoch, dass die Kooperation für uns wertvoll sein wird. Das Schauspielhaus hat Ressourcen und verkörpert eine Haltung, die uns politisch nahe ist. Ich freue mich darauf, Aktionen zu planen und das auch mit Schauspieler*innen und anderen Expert*innen aus dem Ensemble. Bei unserer Aktion „Vattenfake“ (2015) habe ich mich beim Spielen vor laufender Kamera nicht gut gefühlt, das hätte bestimmt ein Profi besser hinbekommen. Aber auch ein Profi muss die Zeit haben, sich das Hintergrundwissen anzueignen. Beim „Europäischen Mauerfall“ mit dem ZPS haben Schauspieler*innen Interviews gegeben, ohne von uns ausreichend vorbereitet worden zu sein. Das ist nach hinten losgegangen.

Man braucht für solche Aktionen Probenzeiten mit den Schauspieler*innen wie zu einer Bühnenszenierung, damit letztendlich alle an einem gemeinsamen Strang ziehen. Sie müssen die Freiheit und Zeit haben, eine Eigenmotivation für die Aktion zu entwickeln.

Im Theater gibt es alle sechs Wochen für das Ensemble ein neues Thema, und es ist wichtig für die Premiere eine gute Stilnote zu bekommen. Wir Aktivist*innen versuchen immer erst, das Inhaltliche perfekt hinzukriegen. Wir schreiben ausgefuchste Reden, organisieren dann aber eine furchtbar langweilige Latschdemo und tragen die Texte grauenhaft vor. Wenn man bedenkt, dass die Bewertung der Qualität einer Rede zu 90% von dem „Wie“ der Performance bestimmt wird, dann sollten auch Aktivist*innen sich um ihre Stilnote mehr Gedanken machen.

Mehr Infos: www.sea-watch.org

von Alexander Karschnia

Für ein Theater der Zuflucht

andcompany&Co. gründet mit dem Jungen
Schauspielhaus Düsseldorf ein Staatstheater für
Staatenlose

„Der moderne Zuschauer kommt ins Theater als Kunde, aber auch wie ein Flüchtling“, schrieb Bertolt Brecht 1936 in einem Text über experimentelles Theater. Da war er selbst schon drei Jahre auf der Flucht. Was sagt dieser Satz achtzig Jahre später noch aus? In einer Situation, in der sich im ganzen Land Theater für Geflüchtete geöffnet haben? Ist das Theater auch für seine regulären Besucherinnen und Besucher, seine „Kunden“, ein Ort der Zuflucht? Und kann man sie als „Flüchtlinge“ bezeichnen so wie der Flüchtling B.B.? Wohl kaum, zu groß ist der Unterschied zwischen Menschen mit angeborenen Rechten und solchen, die ihre Rechte verloren haben, indem sie das Land, in das sie geboren wurden, verlassen haben.

Man kann nicht, wie Brecht, „häufiger die Länder als die Schuhe“ wechseln und dabei seine Rechte mitnehmen wie seine Schuhe. Ist doch auch heute noch das Recht, Rechte zu haben, gebunden an den Boden, den Ort der Geburt, an die „Nation“ – nichts anderes besagt das Wort „Nation“:

Die Gruppe der in einem bestimmten Gebiet Gebürtigen sind die Bürger dieses Staates. Verlässt nun jemand sein Geburtsgebiet, weil sein Status des dort Gebürtig- und daher Zugehörigseins in Frage gestellt wird, dann gerät die ganze Ordnung von Geburtsorten und Rechtsgeltungen durcheinander. Diese Menschen, die ausgebürgert wurden, müssen also möglichst schnell wieder irgendwo eingebürgert werden – sonst bleiben sie bloß: Menschen.

Seit der Verkündigung der universalen Menschen- und Bürgerrechte vor 220 Jahren durch die französischen Revolutionäre haben wir dieses Problem, das Problem eines „und“, das eher trennt als verbindet. Nun sollte man meinen, dass es Rechte gäbe, die nur mit der Tatsache, dass man (wo-auch-immer) geboren wurde, gegeben sind: angeborene Rechte wie das Recht auf Leben, menschenwürdiges Dasein, Unversehrtheit usw.: Menschenrechte. Die sog. „Flüchtlingskrise“ zeigt in aller Deutlichkeit, dass das nicht so ist. Die gesamte Willkommenskultur übersieht diesen Punkt. Denn es geht nicht um die „neuen Bürger“, von denen die Kanzlerin spricht, sondern um – Menschen. Um Nicht-Bürger.

Auf der sich in Gründung befindlichen „Bürgerbühne“ in Düsseldorf wollen wir im Rahmen unseres Doppelpass-Projektes genau diese Frage stellen: Was kann „Bürger-Sein“ bedeuten jenseits von Staatsbürgerschaft? Und was kann bürgerschaftliches Engagement heute sein: Können Bürger für Nicht-Bürger bürgen? Sind Nicht-Bürger zukünftige Bürgerinnen und Bürger oder Bürgerinnen und Bürger zukünftige Nicht-Bürger? Wir wollen ein „Staatstheater für Staatenlose“ gründen – und meinen damit nicht nur die Geflüchteten. Unser Angebot ist ein Theater der Zuflucht.

Bürger, noch eine kleine Anstrengung, wenn ihr Menschen sein wollt...

Alexander Karschnia ist Theatermacher und Wissenschaftler, Performer und Autor. Gemeinsam mit Nicola Nord und Sascha Sulimma gründete er 2003 das internationale Künstlerkollektiv andcompany&Co (www.andco.de). Seine Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst.

Vollversion dieses Textes unter www.alextext.wordpress.com

von Sophie Diesselhorst

Theater trifft Flüchtling

Zum aktivistischen Engagement der Theater
im „Jahr der Willkommenskultur“

„BE hilft Flüchtlingen“ war eine Pressemitteilung von Claus Peymanns Berliner Ensemble im September 2015 überschrieben. Sie kündigte u.a. Theaterkarten für Geflüchtete und eine Auktion zugunsten von „Moabit hilft“ an. Derart apodiktisch hat kein anderes Theater seine Pressemitteilung überschrieben; aber Maßnahmen wie die, die das BE da verkündet, sind nach dem „Willkommenskultur-Sommer 2015“ im Theaterbetrieb die Regel geworden.

Siebenundsiebzig Einträge von Aalen bis Wuppertal hat die „#RefugeesWelcome“-Liste auf nachtkritik.de am 19. Dezember 2015, also nachdem sie drei Monate lang geführt worden ist. Am häufigsten sind Spendensammlungen nach den Vorstellungen oder Benefizveranstaltungen. Viele Theater verschenken außerdem Freikarten an Geflüchtete. Oft entstehen diese Einladungen aus einer Zusammenarbeit mit Schulen, richten sich also in erster Linie an Kinder und Jugendliche und beinhalten zusätzlich theaterpädagogische Workshops.

Einige Theater geben das Engagement ihrer Mitarbeiter*innen in Unterkünften für Geflüchtete bekannt (z.B. in Form von Deutschunterricht); u.a. das Schauspiel Köln institutionalisiert es, indem es eine langfristige Patenschaft für zwei Flüchtlingsunterkünfte in Köln-Mülheim übernommen hat, woraus (nach Information des Theaters) „dauerhafte und langfristige Engagements wie Hausaufgabenbetreuung, Bastelgruppen, Laufgruppen, Gartenumgestaltung etc.“ resultieren.

In spontan anberaumten Informations- und Diskussionsveranstaltungen werden die Herausforderungen der neuen Einwanderungsgesellschaft verhandelt; manchmal mit konkretem Anlass, so wie in Meiningen, wo das Südthüringische Staatstheater am 6. Dezember zum „1. Bürgersalon, in dem Bürgerinnen und Bürger die Möglichkeit haben, über das Flüchtlingsthema zu sprechen“, einlud – in Reaktion auf fremdenfeindliche Kommentare auf Bildern seiner Solidaritätsbanner für Geflüchtete auf seiner Facebookseite. Es gibt „Welcome Dinners“ und Lange Nächte der Begegnung; auch diese Art von Austausch wird mancherorts institutionalisiert, so wie zum Beispiel vom Staatsschauspiel Dresden, das in seinem „Montagscafé“ „Geflüchtete und Dresdner*innen in diversen Veranstaltungen, Workshops, Filmvorführungen, Diskussions- und Kennenlernrunden“ zusammenbringt.

Und es gibt schließlich, als Ausnahmeerscheinung, das Theater als Unterkunft: Pionierin ist Kampnagel-Leiterin Amelie Deuffhard, die bereits im Dezember 2014 eine „Eco-Favela“ auf ihrem Gelände installierte, die ihr eine Anzeige von der AfD Hamburg wegen „Beihilfe zum Verstoß gegen das Aufenthaltsrecht für Ausländer“ einbrachte. Auch das Festspielhaus Hellerau in Dresden bringt Geflüchtete unter. Die Initiative von Intendant Dieter Jaenicke hat – anders als Kampnagel – alle offiziell notwendigen Zertifizierungseremonien durchlaufen. Als Notunterkünfte öffneten das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg und das Deutsche Theater Berlin spontan ihre Türen.

Was bedeutet und bringt das alles? Genauer gefragt: Sind die Theater lediglich auf der gesamtgesellschaftlichen Willkommenskultur-Welle mitgesurft und haben sich das in ihren Zuschriften für unsere Liste stolz ans Revers geheftet? Oder haben ihre Aktionen tatsächlich transformatorisches Potential, haben sie sich als (dringend benötigte) Vermittler in Stellung gebracht?

Es ist in der Diskussion um diese Fragen immer wieder das vermeintliche Gegensatz-Paar „Kunst/Sozialarbeit“ beschworen worden; jüngst von dem Regisseur Michael Thalheimer, der sich in einem Interview darüber beklagte, dass es im Theater Mode geworden sei, Aufgaben zu übernehmen, für die andere zuständig seien. „Theater verliebt sich dann in diese sozialen Projekte, die nichts anderes sind als eitle Pose. (...) Damit schafft sich das Theater ab.“ Thalheimer sieht also in der Politisierung des Theaters eine Bedrohung seiner künstlerischen Autonomie. Nützlich dürfte ihm die sich derzeit ausbreitende Katerstimmung nach dem #RefugeesWelcome-Rausch sein; die Frage „Wie geht es jetzt weiter?“ ist ja auch alles andere als einfach. Zudem flaut der Willkommenskultur-Enthusiasmus auch außerhalb des Theaters deutlich ab, „Wir schaffen das!“ zum Trotz. Es nähert sich also der neuralgische Punkt, an dem sich die Häuser – unter diesen rauen und zudem sehr unterschiedlichen lokalen Umständen – entscheiden müssen, ob sie sich in dieser Sache die neue (!) Rolle des avantgardistischen Players zutrauen.

Die Themen Flucht und Asyl/Einwanderungsgesellschaft könnten nun jenseits der kurzfristigen, prekär finanzierten Extra-Planung in die langfristige Planung mit Budget und Arbeitskraft einfließen und verändern, was regulär auf den Spielplänen passiert; die Befragung des Kanons und der hergebrachten Formate könnte frischen Wind bekommen –

wenn die Theater sich entscheiden, den Herausforderungen der Einwanderungsgesellschaft, in der wir ja übrigens schon länger leben, die Türen zu öffnen und in ihren Fluren bisher unbekanntem Ästhetiken tatsächlich auf Augenhöhe zu begegnen, so wie es Shermin Langhoffs Maxim Gorki-Theater in Berlin schon seit längerem äußerst erfolgreich und überzeugend, dennoch als einsamer Vorreiter, tut.

Dienten zunächst fast ausschließlich Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ als Stück, an dem Regisseur*innen sich dazu abgearbeitet haben (übrigens: auch Thalheimer, am Burgtheater Wien), ist die nächste Stufe eine bereits sichtbare Masse von Dokumentartheaterprojekten mit Geflüchteten; zum Beispiel Gernot Grunewalds „'an,komen“ am Thalia Theater Hamburg, wo unbegleitete minderjährige Flüchtlinge ihre Geschichten erzählen, oder „Mannheim Arrival“ von Peter Michalzik am Deutschen Nationaltheater Mannheim, eher szenische Porträtserie als Stück. Was kommt danach? Ob sie nun Kunst oder Sozialarbeit oder möglicherweise untrennbar beides enthalten, die Spielpläne für die kommende Spielzeit werden es offenbaren. Und werden zeigen, wieviel Offenheit die Theater dem Publikum, also der Gesellschaft und sich selbst, zutrauen.

Sophie Diesselhorst, Jahrgang 1982, hat Philosophie und Kulturjournalismus studiert. Seit 2005 ist sie von Berlin aus als freie Autorin und Redakteurin für verschiedene Print- und Online-Medien tätig. Auf nachtkritik.de betreut sie aktuell die „#RefugeesWelcome“-Liste.

von David Schraven

Bislang spielen wir nur mit Blockflöten

Acht Thesen für eine Fusion
von Journalismus und Theater

Der Journalismus befindet sich in einer tiefen Krise, und einen Weg hinaus weist ihm die Kunst, das Theater, die Aktion. In den vergangenen Jahren bedingten und verstärkten sich zwei Entwicklungen: Auf der einen Seite leiden die Redaktionen der Medienkonzerne unter ökonomischem Druck. In wenigen Jahren verlor die Branche 25 Prozent ihrer Beschäftigten. Auf der anderen Seite müssen Reporter eine immer komplexere Welt immer besser erklären, um ihr kleiner werdendes Publikum nicht zu enttäuschen. Während Zeitungen eingestellt und Etats gekürzt werden, verlieren die reportierenden Welterklärer an Bedeutung. Leser und Lauscher suchen sich einfache Antworten auf Basis eines angenommenen gesunden Menschenverstandes, den Freunde von Freunden über Vertrauenskettens in sozialen Medien wie Facebook oder Twitter raunen. Die Wächterfunktion der Medien in der Gesellschaft ist akut bedroht.

1. These: Erkenne die Aufgabe.

Jedes Zeitalter hat seine eigenen Medien. Früher wurden Wände bemalt, Zeitungen gelesen, Radio gehört, Fernsehen geschaut und schließlich das Internet entdeckt. Es hilft nichts, sich gegen Entwicklungen zu stemmen. Die Medienmacher müssen ihre Plattformen mit der Mediennutzung wandeln. Grundsätzlich ändert sich ja nichts: Jeder Mensch will weiter gute Geschichten hören. Jeder Mensch braucht Inspiration, will lernen und verstehen. Geändert hat sich nur die Art und Weise, wie diese Geschichten aufgenommen werden. Um aus der Krise zu kommen, müssen wir den Journalismus wieder auf seinen Kern reduzieren: die Aufklärung an sich – das Beschaffen, Aufarbeiten und Verbreiten von tatsächlichen Informationen.

2. These: Spreng Deine Grenzen.

Haben wir erst den Kern des Journalismus – die Aufklärung – erkannt, folgt der nächste Schritt fast automatisch. Wir suchen nicht mehr bestehende Formate, die wir füllen müssen in den Zeitungen, Magazinen, Onlineseiten oder Sendern – und begreifen das als Journalismus. Wir versuchen stattdessen, Dingen auf den Grund zu gehen. Wir wollen sie nicht mehr in Stenzen pressen. Plötzlich sind wir bereit für die Reise ins Unbekannte, um von dort die Geschichten zu holen, die unsere Gesellschaft wandeln und verbessern können. Wir sind offen für die Aufklärung. Wir sind Sammler von Informationen.

3. These: Sei offen für Neues.

Wenn wir keine vorformatierten Hülsen mehr akzeptieren, können wir Pfadfinder dafür werden, wie wir die Aufklärung zu den Menschen bringen. Es geht uns nun nicht mehr darum, Dinge nur verstanden zu haben, wir wollen sie anderen erklären. Und zwar denen, die satt und faul sind. Denen, die nicht hören, lesen oder sprechen wollen. Wir suchen nach Inspirationen.

4. These: Das Gute ist überall.

Anregungen, die für Explosionen von Erkenntnis sorgen, finden wir überall. In allen Kunstformen, die sich der Vermittlung von Emotionen und Informationen widmen. Wir fusionieren die vielen Darstellungsformen der Kunst mit den tausenden wahren Geschichten der wirklichen Welt. Die größte Fusion von allen wird möglich, wenn sich die Kräfte der Aufklärung in der Kunst des alten Griechenland mit all ihren großen Geschichten und Traditionen vereinigen. Wenn Theater und Journalismus eins werden. Wenn die Geschichten des Theaters aktuell sind und Unbekanntes enthüllen. Denn was ist größer als die Wahrheit?

5. These: Die Urgewalt freilassen.

Die kommende Fusion von Theater und Journalismus ist in ihrer Stärke kaum vorstellbar. Alles Unsichtbare kann im Menschen sichtbar gemacht werden. Emotionen werden nicht beschrieben; sie werden gelebt. Reaktionen sind unmittelbar. Es gibt hunderte von Erzählebenen, die genutzt werden können, um die relevantesten Geschichten der Menschheit den Menschen nahe zu bringen.

In Zeit- und Raumkapseln über Kontinente hinweg. Das Instrumentarium ist gewaltig, es reicht für ein Sinfonieorchester. Bisher spielen wir nur mit Blockflöten. Dabei geht es nicht um Geschichten im einzelnen Menschen, um Bauchnabelbetrachtung und romantischen Einheitsbrei. Es geht um gesellschaftliche Geschichten von höchster Relevanz mit einem klaren Bezug zum Täter, zur Tat und deren Folgen. Es geht nicht um das Kommentierende, Einordnende alleine – es geht um das Beschreibende. Es geht darum, die Wirklichkeit verständlich zu machen.

6. These: Greife in das große Rad.

Wir dürfen keine Angst vor unserer eigenen Wirkung haben; keine Angst vor Risiko und Misserfolg. Wir müssen tapfer sein. Zum Lernen gehört unser Scheitern. Wir müssen uns

bemühen, laut zu sein. Wir müssen jeden Weg nutzen, unsere Geschichte zu verbreiten. Und das ist die größte Chance der Fusion. Wir können weiter lernen, von den Aktivisten, den Krachschlagern und Hedonisten. Wir können jeden denkbaren Kanal bespielen: den kleinen Saal, das große Haus und die Bühne der Nationen. Alles. Unsere Wirkung hängt alleine von unserer Kunst ab, wahre Geschichten mit echten Tätern in möglichst vielen Formen zu erzählen.

7. These: Akzeptiere keine Einschränkungen.

Wir haben die Grenzen der Welt nicht gesetzt. Warum sollen wir sie halten? Es gibt kein journalistisches Theater und keinen theatralen Journalismus. Es gibt nur die Aufklärung.

8. These: Alles wird gut.

Eine wilde, undurchsichtige Welt, die bedroht wird durch die größten denkbaren Katastrophen – Terror, Hass und Klimachaos – braucht eines: Menschen, die helfen, das Chaos zu ordnen. Das schaffen wir gemeinsam. Die Kunst kann das.

Nach Stationen bei der taz, der Süddeutschen Zeitung und der Welt-Gruppe leitet **David Schraven** heute das Recherchezentrum CORRECT!V als Publisher und inhaltlicher Geschäftsführer.

www.correctiv.org

Savoir Vivre?



von Malin Nagel und Daniel Hengst

Savoir Vivre

Versuch der kollektiven Deep Attention
im Raum der Hyper-Attention

Die notwendige Verbindung von analogen und virtuellen Räumen für eine gelungene Verknüpfung von Theater und Aktion war ein Anlass für uns, die Reihe „Savoir Vivre I-IV“ zu initiieren. Die daraus resultierenden Arbeits- und Produktions-weisen sperren sich jedoch gegen konventionelle Formen der Aufführung und der politischen Aktion. Um die Ergebnisse dieser Projektphasen in den institutionellen Kontext rückzubinden, braucht es ein Drittes: den Zwischenraum der künstlichen Deep Attention.

Es brummt in deiner Tasche: Eine Whats-App-Nachricht von deinem besten Freund. Gleichzeitig fallen dir die vielen Nachrichten der Gruppen auf, in denen du eigentlich schon lang nicht mehr mitliest. Währenddessen: Die automatische Ansage am Bahnhof, die du erst verstehst, als du die Kopfhörer aus den Ohren nimmst. Der Zug hat Verspätung und du wirst deinen Termin nicht erreichen. Während der Fahrt siehst du auf deinem Laptop einen Filmklassiker auf Netflix, dessen Einzeleinstellungen für dein Gefühl unangemessen lange sind. Wieder klopft eine Nachricht an. Deine Schwester meldet sich aus Buenos Aires: „Heute skypen?“

Dein Leben verläuft quer über die Grenzen von Staaten und Kontinenten, zusammengehalten durch Mails, Postings und Skypegespräche. Dein Ort der Produktivität war noch nie ein Büro oder eine Fabrik, sondern hat sich durch deine mobilen Geräte, in deine Wohnung und auf die Wege zwischen den Orten deiner Anwesenheit verlegt. Es ist nicht so, dass du in dieser Umgebung nicht klar kommst und sie ablehnst und zurückweist: Du verstehst es ganz gut, dich durch diese Umwelt zu bewegen und dabei Boden unter den Füßen zu behalten. Aber eine genaue Betrachtung deiner kognitiven Prozesse erlaubt einen Anflug von Unbehagen und Sorge. Zumindest fehlen dir manchmal Worte und Beschreibungen für die Zusammenhänge dieser Existenzform im Zustand der Hyper-Attention. Zumindest ist die Transformation, in der wir alle uns als Subjekte und Gesellschaft befinden, so schnell und umfassend, dass wir mit der Reflexion kaum hinterherkommen.

Du stellst fest, dass in dieser neuen Form von Anwesendsein sich das Verhältnis von Auf-dem-Weg-sein und das Abwesend-für-etwas-sein verändert, der Bereich des Privaten proletarisiert wird und zwar in etwa so, wie durch die Industrialisierung die Arbeit proletarisiert wurde. Dir ist auch bewusst, dass Netzwerke und programmierbare Medien neue Materialitäten von Körpern und Identitäten erzeugen. Aber was macht das alles mit dir? Wie genau wirkt sich der Zustand der Flexibilität und der schnelle Wechsel zwischen Informationskanälen auf die grundlegenden Fähigkeiten, die ein Subjekt ausmachen, aus? Wie verändert sich gerade unser aller Wahrnehmung, unsere Reaktionsfähigkeit, unsere kognitiven Werkzeuge für Erinnerung und Orientierung, wenn aus den Selbstbildern, Arbeits- und Lebensweisen der prä-digitalisierten Zeit jetzt Hypertextualitäten geworden sind?

Um Antworten auf diese grundlegenden Fragen zu bekommen, haben wir uns mit der Reihe „Savoir Vivre I-IV“ im Frühjahr 2015 gezielt vom Zustand der Hyper-Attention in den der Deep Attention versetzt. Deep Attention heißt, sich auf eine Sache mit dem kompletten sensomotorischen Apparat für eine längere Zeit zu konzentrieren. Kennzeichnend für unsere Arbeit waren vor allem drei Aspekte:

1. Die Vermutung, dass uns weder eine rein praktische Arbeit im Kontext des Theaters, noch eine theoretische Arbeit über diese Fragen erfüllen und weiterbringen würde.

Da es aber Theoretiker und Wissenschaftler gibt, die sich mit diesen Themen beschäftigen und da wir auf der Suche nach einer Praxis für diese Auseinandersetzung waren, haben wir uns in den Grenzbereich von Wissenschaft, Philosophie und Kunst begeben.

Das intraaktive Wirken zwischen diesen Bereichen war es, auf das wir abzielten.

2. Der Raum und die Struktur, in der wir uns selbst organisierten, schloss herkömmliche Arbeitsweisen der (Theater- und Wissenschafts-)Produktion absichtlich aus, da institutionalisierte Räume die Selbstständigkeit im Denken und Handeln durch feststehende Variablen entscheidend mitprägen. Marktorientierung und Aufgabe von Verantwortung sind dabei Faktoren, von denen wir uns so weit wie möglich loslösen wollten. Wir suchten nach Konditionen für Aufmerksamkeit und Zugehörigkeit, sowie Bedingungen für Produktivität. Herausforderung und Potential dieser Arbeitsweise war es, Distanz, unterschiedlich ausgeprägte Interessen und Leidenschaften, Gegensätze und Widersprüche auszuhalten, als

Genuss zu empfinden und genau darin das Potential von Gemeinschaft zu erkennen. Am jeweils letzten Tag der Arbeit luden wir eine kleine Öffentlichkeit ein und machten unsere Arbeit sichtbar. Dabei war uns wichtig, diesen Raum als einen jederzeit erweiterbaren Handlungsspielraum für Öffentlichkeit kenntlich zu machen.

3. Basierend auf der Idee von Open-Source unternahmen wir den Versuch, uns von Grund auf darüber zu verständigen, inwieweit Wahrnehmung, Erinnerung und Orientierung durch Technologie beeinflusst werden. Der offene und nicht suggestionsgelenkte Umgang mit Technologien ermöglichte uns dabei eine multipersonale Autorenschaft (z.B. Textproduktion via Github) und eine nicht nur angenommene hypertextuelle Narration (nicht zu Repräsentationszwecken hergestellte lineare Form von Hypertextualität). Diese diente als Gegenpol zu alltäglichen kulturellen Riten, Gesten und Bräuchen, mit denen wir uns gewohnheitsgemäß Umwelt aneignen, uns verständigen und orientieren.

Mit „Savoir Vivre I-IV“ haben wir Werkzeuge entwickelt, mit denen sich die uns umgebenden Hypertextualitäten kenntlich und die Auseinandersetzung mit ihnen produktiv machen lassen. Wir haben uns für ein paar Monate aus unseren gewohnten Produktionszusammenhängen gezogen und uns diesen Raum für Vertiefung genommen. Im nächsten Schritt wollen wir diese erfolgreich erprobte Arbeitsweise in den institutionellen Kontext zurückbinden und dabei an folgende Fragen anknüpfen: Welche Konditionen für Aufmerksamkeit und Zugehörigkeit, welche Bedingungen für Produktivität und Verantwortung erfordert ein technologisch determinierter Lebensstil in translokalen Zusammenhängen? Wie kann der Zustand der Deep Attention dabei weiterhin gewahrt bleiben und genutzt werden? Und wie kann dennoch ein sichtbarer Handlungsraum für Öffentlichkeit und interdisziplinäres Arbeiten entstehen?, – Diesen und anderen Fragen werden wir uns in der zweiten Phase von „Savoir Vivre“ im Jahr 2016 stellen.

Malin Nagel ist Dramaturgin am Staatstheater Mainz und entwickelt Konferenzkonzepte und Stadtraumprojekte zu Fragen der zukünftigen Gesellschaft (u.a. „Masters of Disaster“, Deutsches Theater Berlin; „In Zukunft: Mainz“, Staatstheater Mainz). Gemeinsam mit Daniel Hengst hat sie in Berlin die interdisziplinäre Forschungsreihe „Savoir Vivre“ initiiert, die sich mit Möglichkeiten der Verknüpfung von analogen und digitalen Räumen auseinandersetzt und nach einer sinnvollen Verbindung von Theater und Aktion sucht.

Daniel Hengst ist freiberuflicher Medienkünstler u.a. am Schauspiel Dortmund und Deutschen Theater Berlin sowie bei Matthaei & Konsorten. Er entwickelt vorrangig Video- und Softwarekonzepte für die Bühne, die eine diskursive Auseinandersetzung mit einer technologisch determinierten Umgebung anregen und ermöglichen.



**Kunst-
skandal
mit Schlag**

Kunstskandal mit Schlag

Kaffeehaus-Event in einem Aufzug

IM CAFÉ.

Einmal Skandal, Herr Ober.

Gerne, gnädige Frau. Wir hätten einen Medikamentenskandal, einen Pflegeskandal oder einen Korruptionsskandal. Alles mit Schlag.

Gar keinen Kunstskandal?

Wir leben ja nicht mehr in den 1960ern, gnä' Frau.

Wir können Ihnen heutzutage ja kaan echten Kunstskandal mehr zubereiten.

In Salzburg hats doch erst vor a paar Jahren einen geben, den mit dem Plastilin-Penis!

Gnädige Frau: Die Haltbarkeit von einem solchen Skandal ist kleiner-gleich eine Twitter-Sekunde. Da kriegen wir Ärger mit dem Gesundheitsamt, wenn wir Ihnen so was vorsetzen.

Aber schauen Sie, ich bin vielleicht zum letzten Mal in meinem Leben in Wien und möchte daher jetzt meinen Kunstskandal ... wie früher ... 68 ... Uniferkelei ... Ich bin eine alte Dame und habe mich an gewisse künstlerische Extravaganzen gewöhnt!

Was gefällt gnädiger Frau denn an so einem Kunstskandal?

Aaah, schau'n's: Diese Beschwingtheit – sagenhaft ... diese herrlichen Empörungslandschaften ... also ... und dann diese Medien ... grad in Österreich. Man spürt sich selber auf einmal ... wie damals 1944 bei diesen Luftangriffen ...

Ich verstehe, ich verstehe ... aber ... Wann Sie so was wollen, müssen Sie in eine anständige Disziplinargesellschaft ... da sind sie bei uns herinnen falsch ... bloß, die meisten Disziplinargesellschaften sind jetzt eh schon um'baut ... hier drinnen in Wien zumindest. Sie könnten's vielleicht einmal draußen im Weinviertel probieren ... Es könnt' sein, dass Sie da so was noch entdecken.

T'schuldigung, aber das versteh ich jetzt nicht ...

Wissen Sie, die Kontrollgesellschaft is' ja des neiche Standardmodell, schon von wegen der Effizienz. Burli, hat meine Großmutter immer gesagt, tu nicht in einer Disziplinar-gesellschaft lernen, sondern schau gleich, dass du in so einer guten Kontrollgesellschaft unterkommst, weil das is' die Zukunft.

Und was ist da jetzt der Unterschied ...?

Des ist einfach: Unter dem Begriff „Kontrollgesellschaft“ fasst der Philosoph Gilles Deleuze Tendenzen der heutigen Gesellschaftsform zusammen, die er von der von Michel Foucault beschriebenen „Disziplinargesellschaft“ absetzt – gewissermaßen eine Analyse der Verschiebung der Machtmechanik.

Machtmechanik?

Was ist denn das bitteschön, ich kenn' nur einen herrschaftsfreien Diskurs...

Die Disziplinargesellschaft – aus der mittelalterlichen „Souveränitätsgesellschaft“ entstanden – ordnet Foucault dem 18. und 19. Jahrhundert zu und macht ihren Höhepunkt im 20. Jahrhundert aus. Der herrschaftsfreie Diskurs des is' was, woran nur die Piefke glauben ... Schaun's amal: Des Individuum wechselt in seinem Leben von einem Einschließungs- und Disziplinierungs-Milieu ins nächste: nach der Familie, wo es sich in die Familienordnung einfügen muss, wechselt's in die Schule, wo ihm gesagt wird, dass es hier „nicht Zuhause“ ist und sich also benehmen muass. Dann kommt es vielleicht in die Kaserne, wo ihm eingetrichtert wird, dass es nicht mehr in der Schule ist. Weiter geht es dann in die Fabrik und von Zeit zu Zeit in die Klinik. Alle diese Einschließungsmilieus haben die Funktion, das Individuum zu disziplinieren und unterzuordnen.

Ja, ja, Herr Ober. Ich begreif' des schon. Und was ist dann der kleinste gemeinsame Nenner zwischen die verschiedenen Gesellschaftsdings?

Da würd' ich direkt sagen wollen: Es geht um die Nutzbarmachung von Körpern, um ihre Anordnung in den Produktionsapparaten, um die Produktion von guten, gesunden und gelehrigen Körpern, um Fortpflanzung, Züchtung, Rassenhygiene und so weiter. Es geht um eine rationale Ökonomie der Körper, die des am Laufen halten, was sie am Laufen hält.

Des ist ja sehr wiff!

So könnt man das sagen, gnädige Frau, dass des wiff is'.

Die Institutionen in der Disziplinargesellschaft stützten sich auf zwaa Mittel, um die ihr Unterworfenen gefügig zu halten: Überwachen und Strafen. Beide san ja eh recht effektiv, aber sie erzeugen halt auch einen inneren Widerstand, und enthalten zugleich die Möglichkeit, ihnen zu entgehen.

Und wie soll des gehen mit dem Entgehen ...

Wo überwacht wird, da kann etwas der Überwachung – entschuldigen's, wenn ich mich jetzt ein bisschen rustikal ausdrück' – durchflutschen. Entsprechend hatten zum Beispiel die Arbeiter*innen im klassischen Betrieb meist eine entwickelte Technik, Überwachungs-

lücken aufzuspüren. Ja, sie ham ja bisweilen ganz sinnlose, aber voll Genugtuung verschaffende Subversionsrituale kultiviert. Lang aufs Häusl gehen oder das Malad-Sein faken. Sowas hoit.

Jetzt kommen Sie ja vom Hundertsten ins Tausendste! Was hat des alles mit meinem Kunstskandal zu tun?

Wo es also an festg'schriebenen Gesellschafts-Kodex gibt, da kann gegen diesen supra vorgegangen werden. Die Wiener Aktionisten wurden gerne einmal von der Exekutiven verhaftet. Erregung – a schönes Wort! – öffentlichen Ärgernisses. Es war halt a schöne katholische Gesellschaft bei uns in Österreich beieinander. Und es gab ja auch die ganze Verdrängung da, was die jüngere Geschichte betrifft. Da hat des schön z'ammpasst. Weil einen solchen Rahmen zu sprengen ... also des is' natürlich ka Kunst ... Aber heutzutage kann sich eine solche Performance – wenn Sie zum Beispiel a Sau schlachten wollen in einer Unibibliothek ... also da müssen's schon ins Burgenland, damit des noch wen stört, außer die Putzfrauen.

Des ist doch ka Ausrede, Herr Ober! ...

Weil, schauen Sie, wenn ich jetzt zu dem Herrn da hin geh, der wos da sei Gulaschsupp'n isst und ich würd ihm des Salzstangerl entwenden und würd's mir in meine Fut stecken, vor alle Leit', des wer doch schon was, wo ma sag'n könnt: a Transgression ...

Aber wo is' dann die Verbindlichkeit!? Des Ungooglebare ... Die Grenze, die Sie da überschreiten würden, die is' ja beliebig ... Und Österreich wär' des wurscht. Und außerdem befinden sich Gefängnis, Krankenhaus, Fabrik, Schule, Familie oder der Herr da drüben ja in einer Krise. Weil sich die Machtverhältnisse analog zur Entfaltung der Produktionsmittel verschoben haben. An die Stelle der Disziplinierung is' die Kontrolle getreten, die operiert subtiler und ist dennoch allgegenwärtig. Sie ist ka starre Form. Nix fix. Sie passt sich ständig an. Wie ein Quallerl. Beispiel: Früher hat noch der Wert des Goldes als Eichmaß für den Wert des Geldes herhalten müss'n. In den Kontrollgesellschaften wird da ein Verweis auf schwankende Wechselkurse draus.

Aber das Geld ist doch weiterhin der Motor ...

Aber selbstverständlich, gnä' Frau. Als Kontrollmechanismus der neuen, offenen Systeme fungiert weitgehend des Geld und als Ideologie des Marketing. Eine ähnliche Tendenz lässt sich auch bei den Bildungseinrichtungen beobachten: Dort wird die Schule tendenziell von einer permanenten Weiterbildung abgelöst – Stichwort „Lebenslanges Lernen“ ...

Ah so, des is „Lebenslanges Lernen“ ... davon hab'ich neulich was g'lesen ...

Und warum haben Sie davon was gelesen? Weil die immerwährende Kontrolle das Examen nämlich ersetzt hat in die Diskurse, die wos da zirkulieren. Und schauen Sie: Das Gefängnis verliert an Relevanz, während eine erhöhte Kontrolle des Individuums – also Personal Tracking oder stadtweite Videoüberwachung – die bisherige Einschließung

ersetzt. Und die Fabriken, die werden alle zu Unternehmen umdefiniert. Der Arbeiter wird a Angestellter – was aber net haasst, dass er mehr verdient, sondern dass er sich über seine Arbeitszeit hinaus mit der Corporate Identity des Unternehmens identifiziert. Er oder sie kriegt also einen Teil des Lohnes als Identität ausbezahlt. Weiters wird durch Heimarbeit die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit zunehmend schlabbriger ...

Ich bitte sie, Herr Ober! Ich hätt' jetzt gern a Fazit von dem allen ...

Des Fazit könnt' sein, dass die Kontrollgesellschaft die Kontrollfunktion ins Innere von die Subjekte verlegt hat. Und des is des blede. Wenn die Subjekte die Kontrolle zum Bestandteil ihres psychischen Apparates gemacht haben, dann wird die Kontrolle absolut. Der polizeiliche Blick in den Disziplinargesellschaften hat das Individuum erst sichtbar gemacht; es wurde von der Macht beleuchtet und jetzt wird es halt durchleuchtet.

Heißt dass, das es sozusagen keinen richtigen Kunstskandal mehr geben kann?

Ja. Bei einem Skandal handelt es sich um eine Entrüstung im Sinne eines moralischen Wallungswertes. Insofern lassen sich über Skandale Rückschlüsse auf die jeweiligen Norm- und Wertvorstellungen einer Gesellschaft ziehen.

Haast des jetzt: Unsere Gesellschaft ist viel zu fragmentiert, um gemeinsame Norm- und Wertvorstellungen zu haben?

Ich würd sagen „Jein!“ In einer Welt der Mikrogesellschaften und des Nischenkapitals is' es zusehends schwieriger geworden, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Und, gnädige Frau, da bin ich auch sehr froh darüber. Es gibt kaan richtigen Kunstskandal im Falschen. Wir leben in einer Gesellschaft des Antispektakel-Spektakels. Selbst die Yes Men waren doch schon 2005 auf der Titelseite des Hustler Magazine! Der Kunstskandal, dieses wunderbare Rudiment, dieser Wurmfortsatz bürgerliche Kunstmoral, hat ausgedient. Genauso wie das Bürgertum sich im neoliberalen Mahlstrom aufzulösen beginnt.

Aber Herr Ober ... das wäre ja schrecklich! Grad für mich ... als alte Frau ... Könnten Sie mir dann wenigstens des Rezept geben für einen echten Kunstskandal ... ich bin halt a nostalgischer Mensch ...

Tut mir leid, unser alter Koch is' vorletztes Jahr gestorben.

Aber ich könnt' ihnen a Event bringen, manche sagen, sie schmecken da kan Unterschied.

Johannes Grenzfurthner ist Gründer der Kunst- und Theoriegruppe monochrom.

Er leitet das Festival Arse Elektronika (Konferenz für Sex und Technologie) in San Francisco und ist Co-Organisator der Roboexotica (des Festivals für Cocktail-Robotik) in Wien. Grenzfurthner lehrt Kunsttheorie und künstler-ische Praxis an der FH Joanneum in Graz und hat einen Lehrauftrag für Kommunikationsguerilla an der Kunstuniversität Linz.

Impressum

Theater trifft Aktion
,Ein Update zum Verhältnis von Darstellender Kunst
und Aktivismus'

Herausgeber:
Theater Dortmund und Heinrich-Böll-Stiftung 2016

Konzept und Redaktion:
Alexander Kerlin und Christian Römer

Gestaltung:
sputnic visual arts (www.sputnic.tv)

Redaktionsschluss: 14. Januar 2016

Geschäftsführende Direktorin Theater Dortmund:
Bettina Pesch
Intendant des Schauspiels:
Kay Voges

Vorstand der Heinrich-Böll-Stiftung:
Ralf Fücks und Barbara Unmüßig
Abteilungsleiter Politische Bildung Inland:
Peter Siller

Bestelladresse:
Heinrich-Böll-Stiftung, Schumannstraße 8, 10117 Berlin
+49 3028534-0 | buchversand@boell.de

www.boell.de

www.theaterdo.de

Illustrationen: © sputnic visual arts

Texte: © Autorinnen und Autoren