

Otmar Wagner

Die Grenzfrequenz des Denkens

Über meine Arbeit

(...) ich bin ständig wandelbar und kann kein System aufbauen.
Ein System duldet das Gegensätzliche nicht. (...) darum
schreibe ich Fragmente, um mich widersprechen zu können.
(E.M. Cioran)

Vorab: Ein Blick zurück auf Gießen

Vor 20 Jahren schloss ich meine Diplomarbeit am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen¹ mit einem Zitat von Stephan Schmidt-Wulffen ab: »Das Außergewöhnliche der Kunst ist, dass sie in so eigenartiger Weise nachdenkt. Die Werke eines Künstlers drücken eine Haltung zur Wirklichkeit und Welt aus, aber sie bringen sie nicht auf den Begriff (...)«.²

Darin deutet sich das grundsätzlich problematische Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wissenschaft und Kunst an. Wenn es im Gießener Studienmodell darum geht, Theorie und Praxis miteinander zu verzahnen und in eine permanente Rückkopplung zu bringen, dann eben genau darum, aus diesem problematischen Verhältnis heraus neue Qualitäten sowohl für die Wissenschaft, als auch für die künstlerische Praxis zu evozieren.

¹ Damals schrieb ich (eine schöne Parallele zu diesem Aufsatz hier) auf Anraten von Andrzej Wirth über bestimmte Aspekte einiger meiner eigenen künstlerischen Arbeiten.

² Schmidt-Wulffen, Stephan (1987): *Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst*, Köln: DuMont, S.12.

Das Gießener Modell ist für mich bis heute relevant geblieben, weil es mir nicht nur das Handwerkszeug lieferte, mit dem ich die eigenen künstlerischen Arbeiten kritisch zu reflektieren gelernt habe, sondern weil diese Verzahnung meine Arbeitsweise und damit die Arbeiten selbst entscheidend mitgeprägt hat.³

Während meiner Studienzeit (1986 bis 1992) bei Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann und später auch Christel Weiler ging es nicht darum, die Studenten auf einen bestimmten ästhetischen Kurs zu trimmen, sondern die heterogenen ästhetischen Auseinandersetzungen der Studenten zu begleiten und zu forcieren. Insofern ist es meiner Meinung nach irreführend, von einer »Gießener Schule«⁴ zu sprechen: Das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft ist keine Schule, an der eine bestimmte Ästhetik gelehrt wird, sondern ein Auseinandersetzungsfeld, in dem versucht wird, den »Eigensinn« jedes einzelnen Studenten vor dem Hintergrund zeitgenössischer Ästhetiken zu schärfen und voranzutreiben.

Das interdisziplinäre Studium mit zahlreichen Baustein-fächern und exzessiver Praxis auf der Probephühne und an »site specific«-Orten führt zu einem »Universalismus«, den man abschätzig als »Dilettantismus«⁵ werten kann, dessen Qualität allerdings zum einen darin liegt, sich nicht der linearen Perfektionierung einer angeeigneten Kunstfertigkeit widmen zu müssen, sondern sich aus einem multiperspektivischen Blick Klarheit über grundsätzliche eigene künstlerische Inter-

³ Vielleicht am deutlichsten ersichtlich in den verschiedenen Formen meiner Lecture- und Essay-Performances; siehe auch Abschnitt »Essay-Performances: Delirische Assoziationsstrips«.

⁴ Eine ursprünglich von ehemaligen Studenten in die Welt gesetzte Etikettierung, die vermutlich dem Feuilleton und marktstrategischen Überlegungen geschuldet war.

⁵ ... weil man angeblich »nichts richtig« lernt. Siehe dazu meine Ausführungen zum »Professionellen Dilettantismus« im Abschnitt »Konzert-Performances: Songstrukturen & Konzertdramaturgie«.

essen⁶ zu verschaffen. Zum anderen liegt sie in der Ausbildung einer gewissen Flexibilität, Neugier und der Fähigkeit, sich unterschiedlichste Kunstfertigkeiten dann anzueignen, wenn man sie wirklich braucht. Vermutlich nur deshalb konnten in Gießen experimentelle Formen des Theaters und der Performancekunst entwickelt werden, die interessant und professionell genug waren, um frischen Wind in die deutsche und internationale Theater- und Performanceszene zu bringen. Dass dem Institut in diesem Zusammenhang ein ›elitäres Avantgarde-(Selbst-)Verständnis‹ zugeschrieben oder als ›Schmiede der Theater-Avantgarde‹ bezeichnet wurde, unterminiert den tatsächlichen Grad der dort praktizierten Auseinandersetzung – auch der Begriff der ›Avantgarde‹ selbst wurde dementsprechend zur Disposition gestellt. Das hat etwa die *Wagner-Feigl-Forschung/Festspiele*⁷ unter anderem in ihren Lecture-Performances *Warum wir so gute Performances machen* (1998) und *Die Enzyklopädie der Performancekunst* (work-in-progress; seit 2002) eindrücklich dargelegt.⁸

In Gießen wurde mir klar, dass die Erfassung und Analyse der Eigendynamik künstlerischer Schaffensprozesse nur in einer vollkommen anders gedachten theoretischen Aufarbeitung Sinn machen: Der Theoretiker muss nicht mehr der Wissenschaftler sein, der die Vorgänge von außen analysiert, also sich durch den Mythos der ›objektiven‹ Beobachtung von außen legitimiert. Denn diese angebliche Objektivität ist geprägt von einem Bild von Kunst, das niemals objektiv sein konnte, weil es sich immer schon auf subjektive ästhetische Geschmacksurteile gestützt hat.

6 Siehe meine Ausführungen zu ›Inter-Esse‹ im Abschnitt ›Territorien, die gesungen werden müssen‹

7 Die *Wagner-Feigl-Forschung/Festspiele* wurde 1996 von Florian Feigl und mir gegründet. 2007 erhielt sie den 1. Preis des performing science Wettbewerbs des ZMI Gießen für ›Die Enzyklopädie der Performancekunst‹.

8 Wem allerdings eine differenzierte Analyse, sowie die gesellschaftliche, historische und politische Verortung eigensinniger künstlerischer Arbeit fehlt, dem bleibt, dem Mythos und Druck des immer ›Neuen‹ ausgeliefert, nur der Avantgardebegriff.

In meiner folgenden theoretischen Aufarbeitung geht es mir, die Problematiken mitreflektierend, die im Schreiben über die eigene Arbeit und in Fest-Schreibungen liegen, um den Versuch eines skizzenhaften, fragilen, vielleicht widersprüchlichen Konglomerats aus der Beschreibung meiner künstlerischen Ansätze und einem Nach-Denken über die unterschiedlichen Prozesse und Auseinandersetzungen meiner künstlerischen Biografie.

Polymorphes Selbst

Meine künstlerische Arbeit verläuft stringent, aber alles andere als linear. Sie zirkuliert konsequent zwischen Performancekunst, Theater für Kleinkinder, Body-Art, Justizvollzugsanstaltprojekten, Konzerten, Bühnenbildarbeiten, Lehraufträgen, Objekttheaterinszenierungen, Installations- und Aktionskunst. Deswegen lässt sie sich ästhetisch zwar sehr wohl, aber doch nur sehr mühsam an meinen einzelnen unterschiedlichen Projekten und Arbeitszusammenhängen verorten, eher schon an meiner Person als einem ›polymorphen Selbst‹.

Das ursprüngliche Modell der Angewandten Theaterwissenschaft, wie auch meine spätere Arbeit habe ich immer als permanentes, radikal-experimentelles Versuchsfeld begriffen, das ich mir in alle möglichen Richtungen hin offen halte. Das ist natürlich kaum label- und vermarktbar und hat dazu geführt, dass meine Arbeiten zwar von zahlreichen Künstlerkollegen goutiert, im internationalen Kuratoren- und Kunst-Vermittler-Kontext jedoch nur peripher und punktuell wahrgenommen werden und ab und an auch zu Irritationen führen.⁹

9 So kommt es gelegentlich vor, dass meine Arbeiten etwa in der Old-School-Performance-Art-Szene als zu theatral, oder in Theaterkontexten als zu performativ angesehen werden. Dabei ist es genau dieser möglichst fremde Blick auf den jeweiligen Kontext, der mich interessiert – nämlich die jeweils inhärenten, als selbstverständlich hingegenommenen Bedingun-

Mein künstlerisches Selbstverständnis orientiert sich nicht an Genres und ihren Grenzen, die zu überschreiten wären. Es geht nicht mehr um die Suche nach Schnittstellen zwischen den Künsten – aus meiner Arbeits- und Lebenserfahrung heraus arbeite ich selbstverständlich intermedial und performativ. Die Frage nach den Crossovers stellt sich mir nicht mehr. Meine unter anderem in Gießen geschärfte Auffassung von künstlerischer Arbeit hat eine Haltung evoziert, die als Bewusstseinsnomadismus auf der formalästhetischen Ebene mit Stilfragen jongliert, Stile und Genres ›aufs Spiel setzt‹. Vor dem Hintergrund eines Rückkopplungsgeflechts zwischen Theorie und Praxis arbeite ich selbstverständlich als Performer, Bildender Künstler, Theaterregisseur, Bühnenbildner, Hörspielautor, Dozent usw.

In den letzten 25 Jahren hat sich generell, aus gänzlich unterschiedlichen Kontexten kommend, eine Generation von Künstlern herausgebildet, die sich nicht mehr an den Berührungspunkten zwischen Bildender Kunst, Musik, Theater, Tanz abarbeiten, die nicht mehr um Positionen, ihre Überschreitungen und Auflösungen kämpfen.¹⁰ Sie haben sich vielmehr alle möglichen und unmöglichen Formen der künstlerischen Arbeit spielerisch und experimentell, theoretisch und praktisch angeeignet.

Vor diesem Hintergrund führte meine künstlerische Arbeit natürlich zu zahlreichen Kollaborationen¹¹, ihr Schwerpunkt liegt aber

gen und Sprachen zur Disposition zu stellen bzw. ›ins Spiel zu bringen‹.

¹⁰ Wobei etwa in der Tanztheorie und -praxis – mir vollkommen unverständlich – immer noch ein großes Brimborium um die Erweiterung / Grenzüberschreitung / Auflösung des Genres und seiner Mittel betrieben wird.

¹¹ Gemeinsam mit Helgard Haug realisierte ich bildnerische Installationen, mit Tone Avenstroup Duo-Performances. Mit Florian Feigl gründete ich das bis heute agierende Duo der *Wagner-Feigl-Forschung / Festspiele*, mit Winfried Tobias inszenierte ich Theater-Performances an Stadttheatern, mit Rike Reiniger experimentelles Theater für Kleinkinder. Als Gast-Performer und Bühnenbildner arbeitete ich mit Gruppen wie toxic dreams

nach wie vor auf der (Solo-)Performance. In ihr habe ich vor allem zwei Formate, oder besser: Strukturen der Auseinandersetzung entwickelt, an denen ich mich gegenwärtig hauptsächlich abarbeite. Ich nenne sie ›Essay-Performances‹ und ›Konzert-Performances‹. Dazwischen liegen die ›Territorien, die gesungen werden müssen‹.

Essay-Performances: Delirische Assoziationsstrips

Ich setze mich mit der Frage der persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Positionierung des Körpers als schizophrene Projektions- und Ablagerungsfläche auseinander: Ja, ja, ja – ich performe die Politik der Gefühle im enthemmten Raum von Atopia, in dem sich das Nirgendwo zum Irgendwo steigert.
(Otmar Wagner)

Der Begriff der Essay-Performance mag etwas irreführend wirken, wenn ich ihn auf Projekte wie *OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VODOO* (2010), *PURGATORIUM oder Die Wut in der Warteschleife / SYSTEME*, *BIER UND SCHNAPS* (2009/2010) oder *ORGIE EUROPA ...* (2003–2006)¹² anwende. Formal handelt es sich bei diesen Projekten eher um szenische Kreuzungen,

und norton.commander.productions. Daneben gab und gibt es kontinuierliche Zusammenarbeiten unter anderem mit Dariusz Kostyra, Thomas Martius, Henrik V. Pedersen, Irene Coticchio, Armin Chodzinski und Noah Holtwiesche, mit dem ich vor kurzem »PAN – Performance Art Network Vienna« gründete.

¹² Das Projekt selbst wurde in unterschiedlichen Varianten mit unterschiedlichen Untertiteln für die jeweils spezifischen Aufführungsorte (Zeche Zollern Dortmund, Bremer Theater, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Black Box Oslo, Bit-Teatergarasjen Bergen, Tanz-Biennale Venedig u. a.) modifiziert und um ›side specific‹-Elemente und Special Guests erweitert.

z. B. zwischen Erzählung, Lecture, Show und Konzert, in die performative Aktionen einschneiden.

So ist etwa in *OBSZÖN...* schon vom Setting her eine starke Gewichtung auf das Show-Format gelegt – mit einem ›Side Kick‹ (Noah Holtwiesche), einer Pianistin (Stefania Amisano), die die rudimentäre Version einer Showband darstellt und den Auftritten zweier Special Guests (Armin Chodzinski und Lena Wicke-Aengenheyster). Ich selbst führe durch die ›Show‹, indem ich auf unterschiedlichen Ebenen als Erzähler, Vortragender, Moderator, Performer agiere. Der Begriff des Obszönen wird auf den unterschiedlichsten Ebenen verhandelt und umkreist: So gibt es unter anderem eine Art dialogischer Erzählung mit dem Side Kick, einen musikalisch komplexen 12-minütigen Block, in dem ich einen Text von Jean Baudrillard¹³ singe, begleitet und gleichzeitig stimmmoduliert von der Musikerin am Keyboard¹⁴; es gibt ein ›Medien-Märchen‹, ein längeres Hör-Stück zu einem Tableaux Vivant, eine Passage der Entrüstung, die zu einer Body Art Aktion führt¹⁵ usw.

Der Begriff der Essay-Performance bezieht sich dabei primär auf die Erzählebene und dem mit ihm verknüpften Bild-, Video- und Tonmaterial, sowie auf die grundsätzliche dramaturgische Herangehensweise und die Methoden der Erarbeitung.

Ist der Essayist – nach Peter Sloterdijk – ein Navigator in unsicherem Gewässer, der seitliche Suchbewegungen mit der Arbeit an einer fortlaufenden These zum Ausgleich zu bringen sucht, so versuche ich in der Erarbeitung erst gar nicht, eine These herauszudestillieren. Das Abarbeiten an Begriffen wie Obszön/Kapital

¹³ Es handelt sich dabei um Auszüge aus seinem Essay »Die Szene und das Obszöne«, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.279–297.

¹⁴ Diese Sequenz ist ein gutes Beispiel für meine Arbeit an »Territorien, die gesungen werden müssen«; näheres dazu im gleichnamigen Abschnitt.

¹⁵ Näheres dazu im Abschnitt ›Body Art als Schnittstelle‹.

oder Haus/Körper/Europa führt vielmehr zu essayistischen Streifzügen, bei denen im besten Fall eine mögliche These abhandeln

STRATEGIEN DER EINVERLEIBUNG UND AFFIRMATION

Künstlerische Aneignung nicht über die Grundannahme des Besser-Wissens, sondern über den fremden Blick – durch gnadenlose (strategische, nicht stilistische) Ästhetisierung, eine Art säkularisierter Synkretismus und gleichzeitig Exorzismus politischer, ökonomischer, sozialer und privater Wissensschichtungen und Erfahrungen.

Ich arbeite an unterschiedlichen Formen des SYNKRETISMUS und der EINVERLEIBUNG (eine Art immaterieller Kannibalismus) als künstlerisches Verfahren – deshalb die Auseinandersetzung mit Voodookulten, den Ritualen der mexikanischen Indigos, dem brasilianischen Konzept der Antropofagia (wiederum veräußert als katholischer EXORZISMUS).

Säkular gesprochen speist sich meine performative Haltung aus dem perfiden Witz und der seltsamen Komik, die im Synkretismus, in der radikalen Einverleibung und im Exorzismus sozialer, politischer und ökonomischer Realitäten liegen.

Damit werde ich als Performer zum Extrem-Rekonstrukteur und Durchlauferhitzer von Realitätserfahrungen, ein ›Meister des Wahnsinns‹¹⁶. Ich sehe das als eine künstlerische Strategie der Affirmation¹⁷, die nicht auf direkte Positionierungen und eindeutige Statements, sondern auf Ambivalenz zielt.

¹⁶ Ich spiele hier auf die Filmdokumentation von Jean Rouch: *Le Maitres Fous* von 1954 an, in dem Hauka-Priester in Trance die britische Kolonialisierung re-inszenieren.

¹⁷ Die Auseinandersetzung mit Strategien der Affirmation / Ambivalenz verdanke ich Bazon Brock und Stephan Schmidt-Wulffen. Bazon Brock schreibt: »Affirmation ist nicht Zustimmung als sich unterwerfende Anerkennung, sondern Radikalisierung eines Zustimmung fordernden Anspruchs – bis der aus sich selbst heraus zusammenbricht.«

kommt zugunsten immer wieder überraschender Assoziationsketten – in denen zusammengedacht und zusammengebracht wird, was scheinbar nicht zusammengehört.¹⁸

Dabei würde ich meine Art der Materialrecherche grundsätzlich als barock-exzessiv beschreiben, mehr assoziativ als analytisch¹⁹. Aus diesem Verfahren ergeben sich Zusammenhänge, die konzeptionell nur schwer konstruierbar sind.²⁰

Das Grundsetting von ›OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VOO-DOO‹ kreist das Publikum ein, während Wagner den Begriff des ›Obszönen‹ und seine schwer zu fassende Ambivalenz zwischen Entblößung und Verheimlichung mit essayistischen Streifzügen, Soundscapes und Songs einkreist. Es geht um Humankapital und sexuelle Konnotationen ökonomischer Wachstumsbegriffe vor der Folie okzidentaler Globalisierungsmythen, um das Körperkapital des Performancekünstlers, um Wiens 2. Bezirk, um Johann Baptist Homanns Schlaraffenland-Kartografie und Oyvind Fahlströms ›World Map‹, um Ekel-Theater und Einheitsbühnenbilder und um die Philosophie des Obszönen...

Mit seinen Special Guests redet Wagner über die Burka, über Firmenhymnen und business punk. Von da aus verhandelt Wagner in delirischen Assoziationsketten Google Street View und die Obszönität der Oberfläche, schlägt vom honiggelben Teppich des Settings die Brücke zu Joseph Beuys und einer Leberwurst, schwenkt um zu einem Urinator und zu einem Vergaser-Werbeschild, was ihn direkt ins Reich der obszönen Gesten führt. Es geht um mediengeile Schwachsinnige und den Schwachsinn geiler Medien. Es geht um die Obszönität der Sinn-Gebung, wo es keinen gibt.

18 Ich sehe hier bezüglich des Ansatzes eine zumindest entfernte Verwandtschaft zu den filmischen Essays von Chris Marker.

19 Sozusagen ›künstlerischer Katholizismus‹. Deshalb arbeite ich vermutlich auch gerne mit Armin Chodzinski, dem protestantisch-analytischen Antipoden, zusammen.

20 Dazu gehört auch das sich Einlassen auf und Nutzen von ›Serendipity-Effekten‹.

Kennzeichnend für viele meiner Essay-Performances sind harte dramaturgische Wechsel und extremes Aufeinanderprallen verschiedener Ebenen in der Erzählung, in und mit den Bildern und Aktionen. Einerseits stelle ich damit eine Welt der Splitter, Fragmente zur Disposition, die wesentlich durch den Performer und seine Wahrnehmung zusammengehalten wird²¹, andererseits definieren sich die so entstehenden Assoziationsräume als Angebot an die Zuschauer – ihnen wird ein möglichst großer Freiraum für eigene Lesarten zugemutet.²²

Territorien, die gesungen werden müssen

Karl Marx sagt: »Die Philosophen haben die Welt verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern«.

Ich sage: »Die Philosophen wurden genügend interpretiert, es kommt darauf an, sie zu singen«.

(Otmar Wagner)

Vor wenigen Jahren habe ich innerhalb meiner performativen Arbeiten begonnen, songfremde Texte zu erschließen bzw. zu verarbeiten, indem ich sie singe. In diesem Zusammenhang hat mich vor allem Bruce Chatwins Schilderung über die Aborigines und ihre ›Songlines‹ weiter inspiriert – er beschreibt, dass die Aborigines ihre physikalischen Territorien durch Gesang abstecken, was immer das heißen mag.

Daraus hat sich mein Konzept von ›Territorien, die gesungen werden müssen‹, entwickelt: Meine Territorien sind Texte, The-

21 ... vielleicht meine Form dessen, was Andrzej Wirth als den ›multikaleidoskopischen Diskurs des Performers‹ bezeichnet hat.

22 Ich gehe davon aus, dass ›die wahren Abenteuer‹ letztendlich nicht auf der Bühne, sondern in den Köpfen der Betrachter stattfinden.

men und utopische Kartographien, durch die ich mich hindurchdenke oder durch die hindurch ich mich denkend bewege. Es sind keine physikalischen Räume, sondern Denk-Räume, »virtuelle« Räume. Ich stecke sie ab oder besser: verleibe sie mir ein, indem ich sie singe oder besser: singend exorziere.

Einerseits habe ich innerhalb meiner Performances und Konzert-Performances immer wieder philosophische Texte »exorziert«, unter anderem von Martin Heidegger, Donna Haraway, Slavoj Žižek, Ludwig Feuerbach, Peter Sloterdijk, Jean Baudrillard,

INTER-ESSE DENKEN/SPRECHEN-ÜBER-DENKEN-SINGEN

Im Mai 1952 hielt Martin Heidegger im Bayrischen Rundfunk einen Vortrag mit dem Titel »Was heißt Denken?«²³

Das Interessante an diesem Vortrag, von dem ich behaupte, dass es sich bei mir unter ständigem An-Hören in Inter-esse umgeschlagen hat, liegt in der eigensinnigen Schichtung und Verdichtung mehrerer Ebenen:

Die sich aus teils ziemlich kryptischen Denkvorgängen herauschälenden sprachlichen Wendungen, in denen für Momente ins Alltägliche transformierbare Erkenntnis aufzublitzen scheint: »*Man hält die Betroffenheit durch das Wirkliche gern für das, was die Wirklichkeit des Wirklichen ausmacht*« (Heidegger). Der Sound des Vortrags: die Stimme Heideggers, ihr Rhythmus, ihre Melodie, die gebrochene Klangfarbe, die Zäsuren. Das Spiel mit Spruch und Widerspruch. Das etymologische sich Versenken und Verbohren.

»*Doch gibt es heute noch etwas, wofür der Mensch sich nicht interessiert, in der Weise nämlich, wie er das »interessieren« versteht? Inter-esse heißt: unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben. Allein für das heutige In-*

²³ Es handelt sich dabei in gewisser Weise um eine Essenz (stark gestraffte und leicht abgewandelte Exzerpte) von Vorlesungen unter dem gleichen Titel, die Martin Heidegger im Wintersemester 1951/52 und im Sommersemester 1952 an der Universität Freiburg hielt und die erstmals 1954 im Verlag Max Niemeyer, Tübingen erschienen sind.

teresse gilt nur das Interessante. Das ist solches, was erlaubt, im nächsten Augenblick schon gleichgültig zu sein und durch anderes abgelöst zu werden, was einen dann ebenso wenig angeht wie das Vorige.« (Heidegger)

Das Interessante an Heidegger ist mein Inter-esse. In einer Sache stehen heißt, dass ich sie mir einverleibe. Ein Paradox. Ich stehe in einer Sache, weil sie mich ausfüllt und zugleich einhüllt. Das heißt auch: Sie geht mich an, weil sie mich anmacht.

Mein Zugang zu Heideggers Vortrag ist keine intellektuelle Pflichtübung, es gibt im Moment auch keinen triftigen und trendigen Grund in diesem »*bedenklichen Weltzustand*« (Heidegger)²⁴, der sich für gewöhnlich in zyklisch wiederkehrenden Krisen zeigt²⁵. Heideggers Vortrag springt mich an als ein in meine Realität einbrechendes Abstraktum, fordert mich heraus, ich sauge seinen Rhythmus auf, seine Melodie, seine Klangfarbe, die Worte in ihren Bedeutungsschichten und Assoziationsfeldern, seine Flucht in die Sprache als Haus des Seins, seine Ignoranz gegenüber dem Trend, seine Ignoranz auch gegenüber der politischen Realität jenseits der Sprache, und die ihr implizite Gefahr des politischen Irrsinns. Das alles ist womöglich genau deshalb nicht zu verstehen, weil man es ständig zu erklären versucht.

Es geht mir, wenn ich in einer Sache stehe, also Inter-esse bin, um *meine Werkzeuge* des Verstehens. »Was heißt Denken?« ist ein Monolith, ein 53-minütiger Sprechtext, dessen Diktion die Grundlage eines Versuchs bilden könnte, diesen Monolith, diese Text-/Sprach-Skulptur singend umzuformen, aufzuweichen, zu »verrücken«. Ich sage: Das Denken über das Denken muss schwingen, um vielleicht eine andere Möglichkeit, das Denken zu denken, und vielleicht überhaupt erst denken zu können, aufzutun.

²⁴ Wann ist der Weltzustand nicht bedenklich?

²⁵ Krisen, die für gewöhnlich durch Trend-Künstler in zyklisch wiederkehrenden pawlowschen Reflexen begleitet werden. Künstler, die als Lieferanten eines politischen Gegen-Aktionismus zur Tagespolitik en vogue sind, wollen oder müssen sich sowieso gefallen lassen, dass man sie gerne als systemstabilisierende kritische Masse funktionalisiert.

andererseits habe ich die ›Denkfelder‹ um ökonomische, politische, soziologische, militärische und poetische erweitert²⁶.

Es geht nicht um Singen, sondern um Transformation, um gnadenlose Einverleibung und Ästhetisierung, und damit auch um eine grundsätzliche künstlerische Haltung: um eine Strategie des ›EIGENSINNS‹²⁷, die ich derzeit politisch für brisanter halte, als eine Kunst, die sich ausdrücklich politisiert.

ICH BIN DOCH NICHT DIE REFLEXZONE AUF RITA SÜSSMUTH!
...vielleicht aber ihr Zombie.

Die freiwillige Vergatterung der Kunst ins Territorium des Politischen hat Konjunktur. Wenn ich, wie kürzlich im Rahmen eines Festivals, als Künstler gefragt werde, was die politischen Aufgaben der Zukunft seien, dann sage ich: ICH BIN NICHT DIE REFLEXZONE, UND AUCH KEIN PAWLOWSCHER HUND. OBWOHL MIR RITA SÜSSMUTH AUCH NICHT GANZ UND GAR EGAL IST. Und trotzdem: Worum geht es (auch in Zukunft) in der Kunst? Es geht um Kunst.

²⁶ Ich habe den Arbeitsanarchisten Bob Black, die frühere Bundestagsabgeordnete Angela Merkel, den Soziologen Alexander Schuller, die Infobroschüre der Stadt Braunschweig, Rainer Maria Rilke, eine dpa-Meldung über das Wirtschaftswachstum 2007, die Pornoautorin M.A. Manhraj, Sonette von Shakespeare, die Verteidigungspolitischen Richtlinien der Bundeswehr, das Differentielle Prinzip Schleiermachers, Pressemitteilungen der Deutschen Autoindustrie und anderes gesungen.

²⁷ Dieses Insistieren auf den künstlerischen ›Eigensinn‹ mit all seinen unbequemen Konsequenzen halte ich auch deshalb für nötig, weil derzeit zu beobachten ist, dass zunehmend künstlerisch ambitionierte Kuratoren primär singuläre Produkte künstlerischer Arbeit abschöpfen und als Füllmaterial für ihre Veranstaltungs-Formate missbrauchen. Durch die Fokus- und Bedeutungsverlagerung auf kuratorische Konzepte wird indirekt natürlich auch versucht, künstlerische Arbeitsweisen und Arbeitsinhalte zu diktieren.

Eduardo Galeano überliefert die Anekdote, dass der brasilianische Maler Cândido Portinari²⁸ auf die Frage nach seiner Meinung zum ›Sozialistischen Realismus‹ antwortete: »Ich weiß nicht recht«. Und dann sagte er: »Ich weiß nur eins: Kunst ist Kunst, oder sie ist scheiße.« Darin genau liegt die Utopie des Politischen in der Kunst: indem sie sich dem Leviathan der politischen Diskurs-Maschinerie entzieht. Deshalb halte ich das Insistieren der Kunst auf ihren Kunstcharakter²⁹ meist für politisch brisanter als eine Kunst, die sich bemüht, als ›Politische Kunst‹ politisch zu sein.

Konzert-Performances: Songstrukturen & Konzertdramaturgie

Wenn ich in Strukturen des Songs oder des Konzerts denkend arbeite, so tue ich das nicht als Musiker, der ich nicht bin. Ich bin ein raumplastisch begreifender Mensch. Ich erwische mich nicht selten dabei, wie ich einen Song, den ich höre, vor meinem inneren Auge als skulpturale Ausfaltung in der Zeit sehe. Insofern nehme ich ihn als eine bestimmte Form des performativen Akts wahr, vielleicht vorsichtig vergleichbar mit den ›Kleinen Ereignissen‹ Roman Signers oder Paul Cealis‘.

Insofern haben meine Songs zunächst weniger mit musikalisch-klanglicher Arbeit, sondern mit der Arbeit an einem plastischen Ereignis innerhalb einer kurzen Zeiteinheit zu tun. Die Kompositionselemente sind: Körper / Text / Objekte / Raum – weiterführend dann: Körperklang / Textklang / Objektklang / Raumklang. Diese Elemente sind zugleich Werkzeuge und Instrumentarien; zwischen ihnen definiert sich Bewegung, die Grenze der Bewegung wird durch einen relativ kurzen Zeit-Raum definiert. Wenn ich mehrere dieser Zeit-Räume hintereinander setze und

²⁸ Verfolgt wegen seines Engagements in der Kommunistischen Partei Brasiliens ging Portinari 1947 vorübergehend ins Exil nach Uruguay.

²⁹ Was im Übrigen die Einverleibung politischer Sujets nicht ausschließt.

in einer Einheit zusammenfasse, dann spreche ich von einer Konzert-Performance. Diese strukturellen Bedingungen haben Konsequenzen – es geht nämlich offensichtlich nicht um einen Theater- oder Performanceabend, der einer Geschichte, einem Thema oder einem roten Faden folgen muss, es führt mich aber auch nicht zwangsläufig zur Erfüllung konventioneller Muster von Songs und Konzertabenden, obwohl ich mich einiger ihrer Aspekte sehr wohl bediene.

In dramaturgischer Hinsicht erlaubt mir die Songstruktur / Konzertstruktur in kleinsten, in sich (ab-)geschlossenen Einheiten zu denken, sowohl inhaltlich, als auch formal. Bei jedem Song geht es mir um *Verdichtung* eines Themas, eines szenischen Moments, eines performativen Akts. Mich interessiert das Spannungsfeld zwischen den repetitiven Strukturen des Songs (Melodie, Refrain) und seinem dem ›Kleinen Ereignis‹ verwandten Komplementär: dem Kippmoment der Überraschung, der plötzlichen Wendung, des Um- Un- oder Aus-Falls.³⁰

PROFESSIONELLER DILETTANTISMUS³¹

Ich singe, obwohl ich kein Sänger bin. Ich mache Musik, obwohl ich kein Musiker bin. Ich spiele auf ›Instrumenten‹, obwohl ich als Kind und Jugendlicher der schlechteste Tenorhornspieler der dörflichen Blaskapelle und vermutlich auch nördlich der Alpen war. Das ist weder originell, noch liefert es irgendeinen Grund, Konzert-Performances zu machen. Es geht um etwas anderes, sowohl beim ›wie‹, als auch beim ›was‹: Grundsätzlich geht es mir nicht um das Vor-Führen oder Vor-Zeigen von Kunstfertigkeiten, die mich, in all ihren Varianten als artifi-

³⁰ Und zwar denkbar auf allen Ebenen: der Körperlichkeit, der Klangerzeugung, der Sprache, der Objekte, des Raums.

³¹ Nicht zu verwechseln mit dem oft zitierten ›Genialen Dilettantismus‹ – ein terminologisch letztes Aufbäumen des Geniegedankens in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, bevor er, zumindest in seriösen Kreisen, endgültig ad acta gelegt wurde.

zielle Manierismen (und dazu zähle ich – neben dem üblicherweise damit Assoziierten – auch bestimmte Tendenzen putzblanker Minimal- und klinischer Conceptual Art in der szenischen Kunst), langweilen. Die Illusion der Perfektion ist Aufgabe der Kulturindustrie, nicht der Kunst³².

Es geht mir darum, dass ich mich an meinen Themen, meinen Materialien, einer von mir gewählten Form ›abarbeite‹, und dass dieses sich ›Abarbeiten‹ sichtbar wird. Das heißt, im performativen Akt Raum zu schaffen für Offenheit, Brüchigkeit, Widersprüche.³³ Es ist nicht mehr vordergründig die Frage, ob ich gut oder schlecht singe, sondern ›was‹ dieses ›wie‹ sich abarbeitende Singen bei den Adressaten evoziert.

Das gleiche gilt in Bezug auf meine Instrumentarien, vor allem auf mein raumgreifendes ›Instrumentarium‹, das ich in doppeltem Sinn nicht ›spiele‹³⁴, sondern an dem ich mich ›abarbeite‹. Über im gesamten Raum sichtbar³⁵ angebrachte, midigesteuerte Auslöser – Schalter, Taster, Piezos – wird der Raum zur Tastatur, zum Instrument, an das der Körper und seine Bewegungen gekoppelt ist.³⁶

³² An der Spitze dieses Eisbergs produziert das ›Kraftwerk der Gefühle‹ (damit war einmal die Oper gemeint, jetzt ist es der Pop-Song / das Pop-Konzert) jene Energie, die Gefühle in Gefühlsduselei verwandelt, und jenen Dunst, der Herz und Verstand vernebelt. Als animateur, Regenerateur und Instrument der freien Marktwirtschaft produziert dieses Kraftwerk das, was der Kapitalismus braucht: Kauf-Kraft. Mit ihr heizt das Kraftwerk Konsum an.

³³ Dabei geht es mir ausdrücklich nicht um eine ›Ästhetik des Scheiterns‹, wie sie in vielen künstlerischen Konzepten als Anti-Modell propagiert wird, sondern um eine Auseinanderspaltung des Begriffs des Ästhetischen selbst – zugunsten eines produktiven Nach-Denkens zunächst über den performativen Akt, und, in Konsequenz dessen, über den performativen Akt der Gestaltung von Lebens- bzw. Alltagsrealitäten.

³⁴ Nicht als Musiker, der sein Instrument mehr oder weniger virtuos ›beherrscht‹, und nicht als Schauspieler, der mir etwas ›vor-spielt‹.

³⁵ Wichtig daran ist, dass das System transparent bleibt / reine Effektauberei vermieden wird.

³⁶ Bis hin zu Klangabnehmern, die direkt am Körper angebracht sind.

Damit schaffe ich mir ein Gefüge, in dem der Performer im performativen Akt zwischen Subjekt (Auslöser des Instrumentariums) und Objekt (Teilchen eines in bestimmten Teilen eigendynamischen Instrumentariums) changiert, in dem sich die Verhältnisse von Subjekt / Objekt und System permanent »verrücken«, und damit – wenn ich dieses formale System ins Inhaltliche stülpe – auch die evozierten Positionierungen und Behauptungen. Im besten Fall bedeutet das: genussvolle Arbeit auch für das Publikum. Und: dass die wahren (nämlich komplexen) Abenteuer nicht mehr als vorgeführte Kunstfertigkeiten auf der Bühne, sondern vor allem in den Köpfen der Zuschauer stattfinden.

Ist das Konzert die Summe seiner zunächst in sich (ab-)geschlossenen Songs, so unterwirft sich die Zusammenstellung meist einer inneren Logik, die sich z. B. aus den musikalischen Strukturen, szenischen Aktionen, möglichen thematischen Zusammenhängen usw. herausbildet und häufig intuitiv ergibt.

Mich interessiert daran vor allem der assoziative Brückenschlag zwischen den Einheiten, der in der hypothetisch angenommenen Konzertstruktur wesentlich freier und radikaler gedacht werden kann, als etwa in der Struktur eines Themenabends – dabei spielt sich in meinen Konzert-Performances häufig zwischen den Songs etwas ab (ein Text, eine Aktion etc.), was zunächst vielleicht als Brücke oder Exkurs erscheint, doch plötzlich selbst zum »Song« mutiert.

Wird der Sound meiner Konzert-Performances nachvollziehbar durch räumliche Aktionen generiert, also physisch erzeugt/verändert/manipuliert, so bleibt auch das Videosystem bzw. die Bildgenerierung durchschau- und nachvollziehbar. Während des Konzertes filme ich mit mehreren Live-Videokameras Objekte und Modelllandschaften ab, die in Bezug zu den »Territorien« bzw. Songs stehen. Die Bilder werden über Videomischpulteffekte live manipuliert; sie bilden die Rückprojektion der Konzert-Performances.

Projekte und Prozesse

Bei meinen Projekten handelt es sich in den seltensten Fällen um abgeschlossene Produktionen. Aufführungen sind meist nur ein »Innehalten« oder ein Zwischenstand eines längeren Prozesses, währenddessen sich das jeweilige Projekt weiterentwickelt, umformt, teils in einem mehrjährigen Prozess sowohl inhaltlich, als auch formal anreichert.³⁷

So rekurrierte die Essay-Performance *ORGIE EUROPA* ... auf eine Solo-Lecture-Performance mit dem Titel *Vom Atompilz zum Fußpilz* (2003) und führte zu zwei zusammen mit Irene Coticchio entwickelten, stärker theatraisierten, dramaturgisch und raumbildnerisch stark veränderten Varianten mit weiteren Gast-Akteuren: *Stuff the holes. yeah! / A Nasty Breeze is blowing through...* (2005).

Aus dem Solo-Projekt *PURGATORIUM oder Die Wut in der Warteschleife* entwickelte ich das Destillat *SYSTEME, BIER UND SCHNAPS*, während ich Aspekte seiner dramaturgischen und darstellerischen Struktur auf die wesentlich aufwendigere Essay-Performance mit mehreren Beteiligten, *OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VODOO* übertrug.

Ähnlich verhält es sich mit meinen sog. »Konzert-Performances«, auch sie sind einem permanenten Veränderungsprozess unterworfen, in dem sich sowohl Spuren meiner Essay-Performances anlagern, als auch die Verhältnisse der »Songs« und Text-bzw. Sound-»Territorien«, die ich ständig erweitere, immer wieder neu zueinander ausgelotet werden.

In den seltensten Fällen ist diese Prozesshaftigkeit meiner Arbeit konzeptuell oder programmatisch intendiert, mir wird sie oft erst im Rückblick klar. Ähnliches gilt für Elemente und Ausdrucksmittel, die ich in meinen Arbeiten als wiederkehrend entdecke –

³⁷ Was in einigen Fällen allerdings auch zu bewussten Reduktionen geführt hat.

zu ihnen gehören bestimmte Formen der ›Destruction‹ und der ›Body Art‹.

Destruction als gestaltende Umformung

In *IDENTITÄT.EXZESS.EUROPA. Eine globale Voodoo-Show* (2008) perforierte ich eine 495 x 880 cm große Videoleinwand aus Holz mit einer Kettensäge. Die Aktion war, wie natürlich auch der Sound der Kettensäge, Bestandteil eines Songs mit dem Titel *Loch im Leib*. Auf der Holzwand projizierte ich währenddessen eine live auf der Bühne abgefilmte urbane Modelllandschaft aus Hochhäusern. Diese wiederum sprengte ich im zweiten Teil des Songs mittels mehrerer pyrotechnischer Effekte. Das Bild der Auslöschung der urbanen Bauten vollzog sich doppelt – im Modell selbst und als Abbild auf dem im Vergleich dazu riesigen Screen. Parallel geschaltet mit der schrittweisen Sprengung des Modells – ich verwendete Zünder mit Rauchentwicklung – zündete ich hinter dem Screen ähnliche, aber um ein Vielfaches stärkere Pyroeffekte. Der Rauch trat also sukzessive durch die gesägten Löcher des projizierten Abbildes der realiter sukzessive zerstörten Modelllandschaft. Der Sound der Pyroeffekte wiederum war Teil der musikalisch-rhythmischen Struktur des zweiten Songteils. Dabei ging es mir nicht nur um die Verzahnung und Verdichtung klanglicher, visueller und aktionistischer Mittel, auch nicht nur um diese merkwürdigen bildnerischen Rückkopplungen zwischen den Bild- und Abbild-Metamorphosen, sondern auch darum, dass ich dem Trägermaterial des zweidimensionalen Abbildes eines raumplastischen Objektes, das normalerweise als funktionale Fläche sozusagen hinter der Projektion verschwindet, über die aktionistischen Eingriffe seine Dreidimensionalität zurückgebe, und darüber hinaus in einer überraschenden Wendung aus scheinbaren Akten der Zerstörung eine vollkommen neue Bild- und Raumdimension schaffe, die in der Ambivalenz zwischen Poesie und Ironie oszilliert.

Es geht dabei auch um das Verschwinden der zuvor in meinen Assoziationstrips häufig exzessiv ausgebreiteten zweidimensionalen Bild- und Videowelten im performativen Akt. In *PURGATORIUM oder Die Wut in der Warteschleife* zerstörte ich die drei den Aktionsraum abschließenden, aus Styroportteilen zusammengefügt Videoscreens zunächst mit Hilfe eines als Wurfstein verwendeten Buches eines zeitgenössischen Philosophen³⁸, dann unter Einsatz meines Körpers. Einerseits legte ich damit die Konstruktion des Settings und den gesamten Raum in seiner ganzen Trostlosigkeit offen, andererseits kam dadurch ein riesiges, frei im Raum hängendes Brathuhn zum Vorschein, das mir später dann als Körperkostüm während eines Tanzes zu einem Text von Erich Fromm zu ›Überfluss und Überdruß‹ diente.

Bei solchen Kipp- bzw. Umschlagsmomenten, erzeugt durch radikale bzw. brachiale technische und aktionistische Mittel, interessiert mich der Akt der Zerstörung als solcher – obwohl er ein wichtiger »exciting moment« darstellt – nicht so sehr wie die durch ihn erzeugte, plötzliche Transformation bzw. Metamorphose in ein kontrapunktisches, eigenartig-komisches oder poetisches oder ironisch-pathetisches Bild bzw. einen entsprechend komplett veränderten Raumzustand.

Ähnlich verhält es sich mit meinen Body Art Aktionen.

Body Art als Schnittstelle

Body Art heißt, den eigenen Körper als Material³⁹ zu begreifen, wobei der Akt des Eingriffs in den eigenen Körper selbst bzw.

³⁸ Es handelte sich dabei um eine noch verschweißte Hardcover-Ausgabe von Peter Sloterdijks »Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik«, Suhrkamp, 2009.

³⁹ Oder, wie Franko B sagt: ›body as canvas‹.

der damit einhergehenden ›Selbstverletzung‹⁴⁰ als Akt der Gestaltung⁴¹ begriffen wird. Dieser Akt ist bei den ›klassischen‹ Body Art Künstlern bereits die künstlerische Aktion an sich oder zumindest ihr Zentrum.⁴² Für mich ist Body Art eines unter vielen wichtigen künstlerischen Ausdrucksmitteln.

Beispiel 1: Am Ende einer ca. 60-minütigen Essay-Performance entledige ich mich meiner Kleider, bemale meinen Körper blau und stecke mir 12 goldene Sheriff-Sterne, gruppiert um meinen Nabel, in die Haut meiner Bauchdecke. Im Anschluss daran sprengte ich die 4 Raum-Lautsprecher einzeln, sie fallen, der Sound wird gecuttet. Ich steige auf eine Podesterie, positioniere mich auf Knien und Hände und stecke mir Sprühfontänen in After und Mund. Während eine Kamera von unten meine Bauchdecke abfilmt und auf eine dahinterliegende Leinwand projiziert – zu sehen ist damit eine sich durch die Atmung bewegende menschliche Europafahne – zündet ein Mitarbeiter die Sprühfontänen an. Ein Bild voller Pathos und voller Ironie in der Selbstfeier als perforierter ›Körper Europa‹ – eines sowohl privaten, als auch politischen Körpers, »burning at both ends«. Dieses Bild ist das Finale von *ORGIE EUROPA – nomadisierende Körper, extreme Phänomene*.

In ›ORGIE EUROPA...‹ wird ein gedanklicher Assoziationstrip inszeniert, eine essayistische Reise, die in einem »kleinen Häuschen auf einem Fels inmitten von Europa« beginnt. Das Haus ist Bild für Heimat, Sesshaftigkeit, Identität; es ist das Nationalwohnzimmer, das Wohn- und Konferenzzimmer der demokratischen Völker, in dem

40 Ein für Body-Artisten problematischer Begriff, weil er moralische, juristische und psychopathologische Wertungen impliziert, die nicht unbedingt ihren Sichtweisen entsprechen.

41 Und darüber hinaus bei einigen als Akt der Erfahrung: des Schmerzes, der Transzendenz.

42 ... unabhängig davon, welche Zeichen- oder Bedeutungsebenen in den Arbeiten geschaffen werden.

es schon ziemlich unangenehm zieht, wie Peter Sloterdijk sagt. Es zieht im Haus von allen Seiten, die Orkane der Medien sausen hindurch, schreibt Vilém Flusser. Denn das Haus wird durchlöchert. DIESES HÄUSCHEN IST UNSER KÖRPER, die Wände sind die Haut, die Haut wird durchlöchert, durch die Löcher bläst der Wind, der Wind der Totalvernetzung, der Globalisierung – das bedeutet: Identitätsverlust und Desorientierung des eigenen Körpers als intimer, gesellschaftlicher und politischer Raum.

Was passiert also mit dem Körper, wenn ihm die Winde derart unter die Haut fahren und er gleichzeitig aus dieser Haut herauschlüpft und zu nomadisieren beginnt? Wenn er also derart außer Kontrolle gerät? Soll der Körper wieder zurückerobert werden in Wellness- und Anti-Aging-Programmen und angesiedelt in einer neuen Ästhetik der Existenz? Soll er neu geschaffen werden, indem er unter der Haut ausgehöhlt und technologisch ersetzt bzw. perfektioniert wird, wie in der Ideenwelt der Transhumanisten? Soll er endlich wieder gespürt werden durch die Haut hindurch, durch suspension, skin-stretching, piercing, bondage, s/m? Die Löcher wollen aufgerissen und wieder gestopft werden am ground zero der Identität, in delirischen Orgien der Körperlichkeit...

DAS HÄUSCHEN IST UNSER KÖRPER, DER KÖRPER IST EUROPA, 1537 in einer Prager Buchillustration erstmals als menschliche Karte in Form einer liegenden Jungfrau dargestellt, im 19. Jahrhundert »as a puzzle of different bodies meshed together« – consensus in dissent, im 21. Jahrhundert als politischer Traumkörper mit Geschwüren und von fremden Viren befallener Haut – und die Viren versuchen durch die Löcher in dieser Haut in den Körper einzudringen und ihn zu infizieren ...

Beispiel 2: Am Ende einer ca. 100-minütigen Essay-Performance entledige ich mich der Kleidung meines Unterkörpers und stecke mir mit Sicherheitsnadeln jeweils fünf Gänsefedern an die Flanken meiner Beine. Daraufhin begeben sich in einen Kopfstand auf einer Mini-Drehscheibe, die Federn klappen horizontal aus, die Scheibe dreht sich. Während eine Soundcollage läuft, steht dieses Tableaux vivant des sich drehenden, federnbestückten

Körpers für mehrere Minuten. Eine scheinbar autoaggressive und gleichzeitig rituelle performative Obszönität mündet in ein ambivalentes poetisches Bild. Dieses Bild ist das Ende von *OBSZÖN oder OKZIDENT KAPITAL VODOO*.

Mit den Body Art Aktionen wird ein doppeltes Kipp- bzw. Umschlag-Moment erzeugt: Einerseits findet jener Switch in die Aktion, also jener performativen Tätigkeit der ›Selbstverletzung‹, die vom Publikum als schmerzhaft erfahren wird, kaum vermittelt und überraschend in Bezug auf das Vorhergehende statt. Andererseits wird die Body Art Aktion als solche wiederum gebrochen, indem sie ebenso überraschend in ein pathetisch-ironisches (Orgie Europa) oder poetisch-komisches (Obszön) Bild überführt.

Beide Beispiele verdeutlichen, dass die jeweilige Body Art Aktion lediglich Teil eines komplexeren Kontextes ist und damit weit weg vom klassischen Body Art Diskurs in einen völlig anderen Deutungsraum stößt. All die Aspekte der Body Art, die diese so scheinbar authentisch machen, sind hier bei aller Unmittelbarkeit bereits reflektiert – sowohl im direkten performativen, als auch im kunsthistorischen Kontext, und auch bezüglich der Frage, was der Rezeption des Publikums dahin gehend zuzumuten ist.⁴³

Am Ende: Eigen-Sinn

In den letzten Jahren ist der theoretische Diskurs über Theater und Performance geradezu explodiert, was sich schon am jähr-

⁴³ Allerdings muss ich mich, wenn ich das Mittel der Body Art als mir wichtige künstlerische Ausdrucksform betrachte, auch der Tatsache stellen, unter Umständen in einen Vergleich oder eine Nähe etwa zu Jackass & Co, zu transhumanistischen Körperkonzepten, zur Schönheitschirurgie, zum ›verrückten Künstler‹, zum psychopathologischen Symptom des Selbstverletzenden Verhaltens oder einfach nur zu Mutproben aller Art gebracht zu werden.

lichen Output an Publikationen zeigt. Gerade auch experimentelle Theater- und Performancekunst wird äußerst fruchtbar in (Denk-)Systeme gepackt, auf Begriffe gebracht und wieder in den praktischen Diskurs eingespeist. Ich sehe darin aber auch eine Gefahr: die der Spaltung, der Entkopplung einer fruchtbar balancierten Rückkopplung zwischen Theorie und Praxis – nämlich dann, wenn der Reiz und Freiraum für wissenschaftliche Theorieorgien umso größer wird, je simpler die künstlerische Idee, je schlagwortartiger die künstlerische Strategie, je linearer ästhetische Behauptungen von Seiten der Künstler formuliert und inszeniert werden. Und wenn dann dahinter das Eigentliche, nämlich der Diskurs, der in den künstlerischen Projekten (nicht über sie) geführt wird, aus der ästhetischen Wahrnehmung zu verschwinden droht.⁴⁴

Selbst dann bliebe dem nicht gänzlich ironiefreien Performancekünstler⁴⁵ immer noch der Eigen-Sinn, darauf zu insistieren, die Idee des Ephemereren, des flüchtenden Moments in Momente künstlerischer Praxis zu überführen, um nach wie vor Momente der Sprach-Losigkeit zu erzeugen.

⁴⁴ Es steht zu befürchten, dass das Zentrum der Aufmerksamkeit noch deutlicher von den Projekten weg auf das, was über sie geschrieben wird, gelenkt, und dass jenes, worüber nicht geschrieben wird, in die Inexistenz gedrängt wird.

⁴⁵ Der natürlich weiß, dass er in diesem nicht mehr nur hypothetischen Szenario lediglich als Füllmasse für wissenschaftliche und kuratorische Konzepte, die auch in Zukunft künstlerische Hoheitsgebiete definieren und sauberlich abstecken werden, herzuhalten hat.

zeichnen sich durch eine für den Zufall offene Dramaturgie aus. Die Performerinnen und Performer verschmelzen nicht mit einer Rolle, sie konstatieren eher mutig ein Beispiel für Identität als etwas zufällig Entstandenes und Entstehendes an sich selbst, einer Identität, auf die man sich als Strategie beziehen kann. *She She Pop* inszenieren sich und ihr Publikum im wechselseitigen Prozess zwischen Freiraum und Begrenzung im Spiel, zwischen Improvisation und Anpassung, zwischen Selbst-Entwurf und fremder Zuschreibung. Für ihre Inszenierung *Testament* wurden sie zum *Theatertreffen* 2011 eingeladen und erhielten den *Friedrich-Luft-Preis* und den Preis des Goethe-Instituts des Festivals *Impulse*. www.sheshepop.de

Gerald Siegmund

Prof. Dr. phil., Professur für Choreographie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus Liebig Universität Gießen. Studium der Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main, von 1998 bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen, wo er 1994 zum Thema *Theater als Gedächtnis* promovierte. Seine Habilitationsschrift ist unter dem Titel *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* (Bielefeld 2006) erschienen.

Veit Sprenger

(* 1967), Theatermacher, Autor und Musiker, studierte Musik in Hannover, Medizin in Frankfurt a.M. und *Angewandte Theaterwissenschaft* in Gießen. Er ist Gründungsmitglied der Theatergruppe *Showcase Beat Le Mot*, mit der er seit 1998 international Theaterstücke, Performances, Kunstaktionen und Musikvideos produziert. Er ist Mitinitiator zahlreicher Kunst-, Theater- und Musikprojekte in Deutschland und Europa. Er war im Leitungsteam des Festivals *artagenda* 2002 für junge Kunst im Ostseeraum und Mitglied meh-

rerer Auswahljürs, zuletzt für das Festival *Impulse* 2011. Er lehrt u. a. in Berlin, Hamburg, Lübeck, Gießen und Oslo. 2005 hat er sein Buch *Despoten auf der Bühne – Die Inszenierung von Macht und ihre Abstürze* veröffentlicht. Seit 2010 ist er Mitglied der *Writers Guild of America* und eines Autorentams, mit dem er Stoffe und Drehbücher für den Film entwickelt.

Otmar Wagner

studierte von 1986 bis 1992 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft und war dort anschließend mehrere Jahre auch als Lehrbeauftragter tätig. Seit 1992 arbeitet er als freischaffender Künstler und Utopie- und Sehnsuchtsforscher (*Was sind schon dreihundert Jahre? Das ist nicht viel.*). Neben zahlreichen Solo-Performances realisierte er Projekte u. a. mit den Gruppen *norton. commander.productions*, *Bilderwerfer* und *toxic dreams*, mit Tone Avenstroup (*AKT*), Winfried Tobias, Helgard Haug, Rike Reiniger, Henrik V. Pedersen, Irene Coticchio und Florian Feigl, mit dem er seit 1996 die *Wagner-Feigl-Forschung /Festspiele* betreibt. Mit Noah Holtwiesche gründete er 2010 das Performance-Netzwerk *PAN Vienna*.

Derzeit lebt er mit Frau und Sohn in Wien.

Christel Weiler

Dr. phil., Akademische Oberrätin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Mitarbeit im Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen*, seit August 2008 Programmdirektorin des Internationalen geisteswissenschaftlichen Forschungskollegs *Verflechtungen von Theaterkulturen*. Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Aufführungsanalyse und die Verflechtung von Theaterkulturen.

Isa Wortelkamp

Dr. phil., Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Nach dem Stu-