

Otmar Wagner im Interview mit Ulrike Kuner

UK: Während der Vorbereitung war interessant zu erkennen, dass es gar nicht so viel Material über Dich gibt. Für mich bist Du ein bisschen wie ein Schatz, der noch nicht vom Veranstalter gehoben ist. Aber was bedeutet eigentlich Theater oder Performance für Dich? Wenn Du in ein paar Worten erklären müsstest, warum Du Performances machst, was würdest Du sagen?

OW: Ich glaube, dass ich tatsächlich nicht sehr präsent bin. Das liegt daran, dass ich keine Strategien entwickelt habe, was 'Aufmerksamkeitsökonomie' betrifft.

Ich kümmere mich sehr wenig um meine öffentliche Präsenz, um Selbstvermarktung, weil ich es zeitlich einfach nicht schaffe, und ehrlich gesagt interessiert es mich auch nicht sonderlich. Ich bin so jemand, der sich, was das betrifft, eher zurückzieht. Für mich ist die künstlerische Arbeit wesentlich, nicht die Dokumentation oder die Selbstrepräsentation.

Deshalb habe ich relativ wenig Bild- und Videomaterial, das gut verwertbar ist. Das hat aber auch mit meinem Selbstverständnis als Performancekünstler zu tun. Ich insistiere darauf, dass die performativen, theatral performativen Arbeiten,

was auch immer, im Hier und Jetzt stattfinden, und nicht im Hinblick auf eine mögliche mediale Weiterverwertung. Meine Projekte funktionieren atmosphärisch in spezifischen Raumsituationen, für das anwesende Publikum, aber nicht als Video.

Ich sage den Kuratoren immer, kommt nach Wien und schaut es euch an. Die kommen aber nicht, sondern wollen Videos haben, und das ist ein Problem.

Als ich noch in Berlin gearbeitet habe, war es so, dass sehr viele Künstlerkollegen immer wieder auf meine Arbeit rekurriert haben, auf welche Weise auch immer. Es gibt ja Künstler, die zwar wichtig sind für andere Künstler, diese auch teilweise beeinflussen, dabei aber eher im Hintergrund bleiben. Ich zähle mich zu dieser Kategorie.

UK: Interessant, weil ich einige Leute kenne, die durch Zufall auf Performances oder Produktionen von Dir gestoßen sind und meinten, sie hätten selten erlebt von einer dramaturgischen Handlung so mitgenommen zu werden. Und gleichzeitig sind Deine Arbeiten ja hochpolitisch. Woher kommt dieser politische Wille?





Das Verrückte daran ist ja, dass ich mich überhaupt nicht als politischen Künstler begreife. Es gibt diese Anekdote von Eduardo Galeano über den Maler Candido Portinari, der wegen seines politischen Engagements in der Kommunistischen Partei Brasiliens ins Exil gehen musste. Als er mal nach seiner Meinung zum sozialistischen Realismus gefragt wurde, meinte er: „Ich weiß nicht recht“. Und dann: „Ich weiß nur eins: Kunst ist Kunst oder sie ist scheiße“. Das ist der Punkt: wenn ich Kunst mache, mache ich Kunst und keine Politik, keine politische Agitation. Als Künstler ist der Wert, den ich schöpfen kann, der Eigensinn. In der Kunst habe ich den Freiraum, der es mir ermöglicht, über mein Sein in der Welt nachzudenken. Das heißt - da ich so oder so politisches Subjekt bin -, dass ich auch über Politik nachdenke, aber nicht als 'politischer Künstler'. Ich lasse mich durch nichts und niemanden vereinnahmen. Nur so kann ich mit politischen Themen in der eigensinnigen Art und Weise, wie ich das in meinen Arbeiten betreibe, umgehen. Vor ein paar Jahren hab ich das mal etwas provokanter formuliert, nämlich dass ich das Insistieren der Kunst auf ihren Kunstcharakter für politisch brisanter halte als eine Kunst, die sich bemüht als politische Kunst politisch zu sein.

Natürlich rege ich mich über bestimmte moralische, philosophische, soziologische Setzungen auf - und auch über politische. Das fließt direkt in die Arbeit mit ein. Ich habe mir eine Form geschaffen, in der das möglich ist: die Essay-Performance. Mit dieser Form und diesem Begriff experimentiere ich schon seit Jahren, auch bewusst in Abgrenzung zur sogenannten 'Lecture-Performance'.

UK: Kannst Du ganz kurz beschreiben, was Du unter Essay-Performance verstehst?

OW: Den Begriff hab ich von Chris Marker, dem Begründer des "Essayfilms" auf den Performancebereich übertragen. Ich war schwer beeindruckt von so Filmen wie 'Sans Soleil', weil solche filmischen Erzählungen eine ganz eigene Logik und Poesie ins Spiel bringen. Sloterdijk hat mal gesagt, dass der Essayist ein Navigator in unsicherem Gewässer sei, und der Essay eine seitliche Suchbewegung, und ich versuche diese seitlichen Such- oder Denkbewegungen zu machen, und zwar extrem assoziativ.

Das ist auch der Unterschied zur 'Lecture-Performance', die ja mit dem Habitus des 'Vortragenden', des 'Besserwissenden' spielt. Ich versuche mit meinen Assoziations-Trips, dem Publikum eher Angebote zu machen, Denk- und Assoziationsangebote, ich will sie mitnehmen auf diese Trips. Der große Vorteil der Essay-Performance ist, dass sie mir erlaubt, ziemlich frei zu denken und zusammenzudenken, was scheinbar nicht zusammengehört. Sie erlaubt mir Gedanken-Sprünge. Ich kann vom Hölzchen zum Stöckchen kommen und wieder zurück. Ich kann Banalitäten des Alltags mit großen philosophischen Themen verknüpfen, den Kotzhügel des Münchner Oktoberfestes mit der Systemtheorie von Niklas Luhmann, den Selfie-Toaster mit der Selbstausbeutung im Spätkapitalismus, das 'Nick-Negerle' mit 'Fremde sind wir uns selbst' von Julia Kristeva, die Karl-May-Festspiele in Bad Segeberg mit dem 'Frikadellenkrieg' in Dänemark. Das sind aber jetzt nur stark vereinfachte Beispiele.

Vor ein paar Tagen lese ich in der österreichischen Presse die Schlagzeile: "Rechts abbiegen bei Rot: Hofer startet Pilotversuch". Dazu ein Bild, Hofer mit erhobenem Zeigefinger und mit Pfeilschild nach rechts. Natürlich ist das verkehrstechnisch totaler Unsinn, genauso wie 140 km/h auf der Autobahn statt 130 km/h, das braucht kein Mensch. Aber dabei geht es ja nicht um verkehrspolitische Konzepte, sondern um Symbolpolitik: Abbiegen bei Rot und zwar ganz schnell nach rechts, das ist eine politische Botschaft. So banales Zeug sammel ich dann, und vielleicht fließt es in diesem Fall in meine nächste Essay-Performance über Rechtsradikalismus ein.

UK: Kommt in Deinem Verständnis der Begriff der Dramaturgie noch vor, wenn Du Deine Performances entwickelst?

OW: Unbedingt. Im Groben gibt es zwei Phasen: In der ersten Phase, der Recherche, ergibt sich eine unglaubliche Anhäufung von Material. Auf meinen assoziativen Streifzügen und seitlichen Suchbewegungen lasse ich erstmal so wenig wie möglich aus. Wenn ich z. B. im Netz oder in der Bibliothek nach Sachen recherchiere und dabei zufällig, das ist ja der 'Serendipity-Effekt', auf etwas stoße, was eigentlich Quatsch ist, thematisch gesehen, dramaturgisch gesehen, aber mich

trotzdem gefühlsmäßig in dem Zusammenhang interessiert, ohne dass ich in dem Moment eigentlich benennen könnte, warum, dann heb ich das auf.

Das hat vielleicht damit zu tun, dass ich im Grunde genommen ein 'Bastler' bin. Claude Lévi-Strauss hat das in 'Das wilde Denken' sehr schön beschrieben: im Gegensatz zum Ingenieur, der konstruiert, spricht dramaturgisch das Gerüst baut, ist der Bastler jemand, der nach dem Prinzip 'das kann man immer noch brauchen' erstmal sammelt und aufhebt.

Manchmal verfluche ich das auch, und am Ende wird dann eh nur ein Bruchteil davon gebraucht.

In der zweiten Phase beginnt die Mühsal, das ganze Material und das ganze assoziative Geflecht, das sich darin aufspannt, in eine dramaturgische Struktur zu bringen. Im Detail ist das extrem schwierig, da muss ich mir dann immer so große Papierboards machen, wo ich alles in verschiedenen Varianten miteinander in Beziehung bringe, denn es gibt ja unendlich viele unterschiedliche Anschlüsse. Inzwischen vertraue ich da aber meinem Gespür für dramaturgisch sinnvolle Assoziationsketten und eine innere Logik. Wobei ich sagen muss, dass ich da auch bestimmte Instrumentarien entwickelt habe, sozusagen Kompositionsverfahren, wie z.B. motivische Wiederholungen und Spiegelungen. Die Themen werden nicht sukzessive abgehandelt, sondern in kurzen und langen Bögen miteinander verschränkt. Damit das nicht außer Kontrolle gerät, entwerfe ich immer einen klaren 'Überbau', eine sehr strenge Gesamtstruktur.

UK: Wenn wir schon bei den Assoziationsräumen sind, dürfen wir noch einmal inhaltlich kurz zurück gehen zu „Wunde Welt“? Da beschäftigst Du Dich sehr mit den Fragen nach unserer Identität und unserer Herkunft. Ist es wichtig, dass sich das Theater mit solchen Themen auseinandersetzt? Du hast da ja auch einen sehr schönen griechischen Tempel gebaut, wobei da die Identität der Überbau ist. In Deinem Tempel kommen so Schlagworte vor wie Leiblichkeit, Karriere, Familie, Konsum, Heimat, Kultur, Selfie...

OW: Da hab ich auf ein Modell des Psychologen Hilarion Petzold, die '5 Säulen der Identität', zurückgegriffen. Bei mir

wurden daraus dann sieben Begriffs-Säulen... Natürlich gleiche ich meine Themen, in diesem Fall die Frage nach Heimat und Identität, sehr stark mit meinem Leben, meinen Erfahrungen ab. Aufgewachsen bin in einer extrem katholischen Dorfgemeinschaft, nördlich von Aschaffenburg, witzigerweise historisch gesehen Durchzugsgebiet und Grenzland. Die Verhältnisse waren extrem klar: Was wie zu sein hat, was man tut und was man lässt, und natürlich war ich Ministrant und in der Blaskapelle. In so einem Identitätsraum aufzuwachsen, in dem so gut wie gar nichts in Frage gestellt wurde, war für mich extrem schwierig, da musste ich raus. Dann rettet man sich in die Stadt und blöderweise in die experimentelle Kunst (Lachen), aber die Auseinandersetzung damit bleibt.

In meinen Arbeiten geht es mir aber überhaupt nicht um autobiographische Aspekte, sondern was sie mir über die Systemzusammenhänge erzählen. Zum Beispiel: mein Vater hat als Nebenerwerb eine Hühneraufzucht gehabt, Kleinstbetrieb, 6.000 Küken. Sie wurden aufgezogen, bis sie legereif wurden, dann wurden sie verkauft und in sogenannte 'Legebatterien' gestopft, und wir Kinder mussten da natürlich mithelfen. Jetzt kann ich natürlich sagen, oh je, das war alles so furchtbar, Massentierhaltung, Stall ausmisten ohne Atemschutz, Eltern missbrauchen ihre Kinder als Arbeitskräfte. Ich kann das zu einem persönlichen Problem machen - oder ich kann sagen: Natürlich war das ein Problem, aber das war ein gesellschaftliches Problem. Das sah so aus in den 70er Jahren auf dem Land. Da hat man das ganz selbstverständlich so gemacht, es gab auch keine Diskussion um Kinderarbeit, schon gar nicht bei den Bauern. Sich selber auch als kleines Teilchen dieser gesellschaftlichen Prozesse zu begreifen – das ist extrem wichtig. Ich meine damit kritische Distanz, auch zu sich selbst. Das erst ermöglicht Humor, sonst dreht man ja durch.

Mein Onkel hatte eine 'Äppelwoi'-Kelterei, Schnapsbrennerei und Gaststätte. Ich sollte das alle übernehmen. In diesem Karriereprogramm war auch die Heirat mit einer entfernten Cousine vorgesehen, mit Hotelfachschulabschluss. Als ich dann doch lieber studiert, Kunst gemacht und mich mit Gelegenheitsjobs durchgewurschtelt habe, meinte der Onkel mal beiläufig: „Aus dir wird nie mehr was“. Was der Onkel nicht wusste: auch das ist Karriere. Niklas Luhmann sagt: "Wenn wir heute überlegen, was eigentlich die Individuen mit der Gesellschaft verbindet, kommen wir meines Erachtens auf das Konzept der Karriere. Wir machen Karrieren, gute oder

schlechte, aufwärts oder abwärts, stagnierende, rasche... Und Karrieren sind immer so, dass das, was wir erreicht haben, bewertet wird in Bezug auf das, was wir damit anfangen können." Auch wenn wir nichts damit anfangen können.

UK: Ganz praktisch schließt sich an die Karriere die Frage zu Förderung, zu Projektanträgen an. Wie geht es Dir damit? Wir als IGFT arbeiten an diesem Thema ja schon länger. Warum muss man das Projekt so genau beschreiben? Man könnte ja auch mal Vertrauen haben...

OW: Genau das wäre extrem wichtig. Ich würde oft 10.000 – 20.000 Euro brauchen, aber nicht als Projektförderung, sondern als Jahresförderung, weil ich kein Produkt entwickeln will, sondern einen Prozess gefördert haben möchte. Das habe ich mal so als Antrag eingereicht, der wurde natürlich abgelehnt. Ich weiß nicht, wie man das kommunizieren kann, wie man sich dafür stark machen kann, dass der Prozess, das Labor sehr viel stärkeres Gewicht kriegen muss. Niemand fragt sich, wie die Sachen überhaupt entstehen. Derzeit stellt mir z.B. das seeLab einen Arbeitsraum zur Verfügung - ohne das wäre ich arbeitstechnisch und finanziell ruiniert. Aber niemand fragt danach.

Andererseits: Wenn die einen eine ‚Carte Blanche‘ für einen offenen künstlerischen Prozess kriegen, die anderen keine Förderung für ein klares Projektkonzept - wie kann ein Kuratorium das legitimieren? Das ist schwer. Wie kann man so was lösen? Die zweckfreie Vergabe von Geldern an Künstler wäre unbedingt wichtig. Solche Wettbewerbssysteme wie Förderungseinreichungen kann man auf Dauer nicht mehr aufrechterhalten.

UK: Was würdest Du jungen Künstler_innen mit auf dem Weg geben?

OW: Das habe ich mich auch gefragt, damit bin ich noch nicht ganz durch. Auf jeden Fall eine kritische Distanz zur Welt, und zu sich selber. Ich würde sehr stark auf den Punkt Hinterfragung von gesellschaftlichen Prozessen kommen, z.B. das ganze visionäre Gequatsche über 'Digitalisierung'. Das hat mit künstlerischer Produktion noch gar nichts zu tun, aber mit der Frage „Wie geh ich durch die Welt, was mach ich, und was lass ich mit mir machen“.