

gift

zeitschrift für freies theater

03/2016



SOMMERAUSGABE

Inhalt

- 1 **editorial**
- 2 **Fetisch oder Karneval** Politisches Handeln in der Kunst *Isolde Charim*
- 8 Kapitalismustribunal **Der Coup der ja sagenden Verweigerer** *Kurt Grisman*
- 14 **Kleines Alfabet eines Extraterrestrischen**
Über David Bowies Leben als Fluggast und flüchtige Erscheinung *Ronald Pohl*
- 20 ImPulsTanz **Dem anderen bei seiner täglichen Arbeit zuschauen** *Jürgen Bauer*

editorial

Ein neuer Kanzler, ein neuer Präsident und viele Ankündigungen. Und das gerade in Österreich, einem Land, von dem Spötter_innen behaupten – und davon gibt es hier nicht wenige – es zeichne sich gerade durch die Abwesenheit von Veränderungen aus. Damit aber dem Mai der Erwartungen nicht der Herbst der Enttäuschungen folgt, muss die Politik handeln und gesellschaftliche Rahmenbedingungen neu gestalten.

Das betrifft auch Kunst und Kultur. Kulturelle Manifestationen wandeln sich, weil Gesellschaft sich wandelt. Der Wandel der Gesellschaft verläuft vielfach schneller als das Bewusstsein davon, das ihm oft atemlos und vielfach angstgetrieben hinterher eilt. Kulturelle Praxis wird zum bevorzugten Ort, Chancen und Risiken des Neuen abzuwägen, geänderte Verhaltensmuster durchzuspielen, sich miteinander als Einheit in der Vielfalt zu begreifen.

Dass der nun verantwortliche Minister Thomas Drozda aus der Branche kommt, kann ein Vorteil sein. Doch geht es in Zukunft nicht mehr nur um jene „großen Tanker“, die in seiner Biografie aufscheinen. Neue Inhalte brauchen neue Formen. Das heißt in Politik übersetzt andere Budgets. Freie Künstler_innen, Gruppen und Initiativen gewinnen fürs kulturelle Feld in seiner Gesamtheit an Bedeutung. Die Themen sind: Umverteilung der Fördermittel zugunsten der Freien, ein Einstieg in Honoraruntergrenzen und lebbare Sozialversicherungsregelungen. In einigen Fragen sind Verhandlungen auf der Ebene der Beamt_innen schon auf einem guten Weg. Weitere stehen an. Die Politik ist eingeladen, gefordert – zum Dialog. Es geht um nichts weniger als die Zukunft der Arbeit für Kunst und Kultur in Österreich.

Nach der Präsidentenwahl scheint das Land in zwei beinahe gleich große Lager gespalten. Die Philosophin Isolde Charim zeigt in ihrem Essay *Fetisch oder Karneval – Politisches Handeln in der Kunst* (S. 2), dass dieses Bild vielleicht doch zu statisch ist. Politik funktioniert über Vormachtstellungen in allen Bereichen der Gesellschaft. Hege- monie in Kunst, Kultur, Erziehung etc. sind Felder, in denen „Herrschaft durch Zustimmung“ organisiert wird. Den Vertre-

ter_innen eines vielfältigen und zukunfts-offenen Österreichs bleibt die Aufgabe, den in der Politik vorherrschenden Denk- und Deutungsmuster der Rechten einen anderen Begriff der österreichischen Wirklichkeit entgegenzusetzen. Der Debatte über das Politische der Kunst gibt Isolde Charim eine höchst aufschlussreiche Wendung. Sie befreit das Theater von seinem tradierten Bildungsauftrag und lässt es als Ort des Versammelns, der „Einübung und Bekräftigung der pluralisierten Identität, des pluralisierten Subjekts, das wir alle sind“, neu erstehen.

Ronald Pohl unternimmt eine enzyklopädische Annäherung an David Bowie, den „Extraterrestrischen“ (S.14). Den visuellen theatralen Setzungen in den immer neuen Selbstwürfen des Jahrhundertkünstlers haben die darstellende und auch die bildende Kunst kaum weniger zu verdanken als die Musik. Der Autor entfaltet darüber in wenigen Splittern popmusikalischer Rezeption den Bildungsprozess einer ganzen Generation seit den 1970er Jahren.

Kurt Griesman hat das „Wiener Kapitalismustribunal“ im brut verfolgt (S. 8) und wundert sich darüber, wie durch rechtliche Normen etwas gelingen soll, was Politik und soziale Bewegungen über mehr als ein Jahrhundert nicht geschafft haben: dem Kapitalismus Fesseln anzulegen.

Die erfreulich gut besuchte Mitgliederversammlung am 31. Mai hat Christina Scherrer, Martin Dueller und Thomas Desi zu neuen Vorstandsmitgliedern gewählt. Sie arbeiten nun gemeinsam mit Katharina Dilena, Thomas Hinterberger, Asli Kisla, Claudia Seigmann und der Verfasserin. Jury Everhartz, Alexandra Hutter und Tristan Jorde hatten nicht erneut kandidiert, ihnen an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön. Die neue Geschäftsführerin Kathrin Bieligk leitet das Büro ab September und wird sich an dieser Stelle in der kommenden *gift* erstmals zu Wort melden.



Fetisch oder Karneval

Politisches Handeln in der Kunst

Isolde Charim

Was hat es mit dem Wort „politisch“ in der Kunst auf sich? Dieses vielgebrauchte, zu Tode gebrauchte, wie eine Monstranz vor sich hergetragene Wort. *Politisch* (meist gepaart mit *Handeln*) funktioniert in der Kunst als Fetisch.

Von Freud haben wir gelernt, was das ist, ein Fetisch. In der infantilen Sexualtheorie sind beide Geschlechter „ganz“, d. h. beide haben einen Phallus. Der Fetisch nun ist die Verweigerung der Wahrnehmung, die Abwehr der traumatischen Realität, dass die Frau, die Mutter, penislos ist. Der Fetisch ist ein Penisersatz, in dem der Glaube an den Phallus gegen besseres „Wissen“ aufrechterhalten werden kann. Der Fetisch, so Freud, ist ein Triumph über die Kastrationsdrohung und ein Schutz gegen sie. Es soll hier nicht um Freuds Vorstellung von Weiblichkeit gehen, sondern um das Konzept des Fetischs als jenes Ding, in dem die Illusion der Fülle aufbewahrt werden kann. Um jenes Zeichen, mit dem der Mangel abgewehrt werden kann. Um jenen Signifikanten, jenes Bezeichnende, das gegen alle Erkenntnis und Evidenz, die Illusion eines in-

takten, eines potenten Signifikats stützt. So funktioniert das „Politische“ in der Kunst: ein Signifikant, der die Abwesenheit der eigenen Fülle, die Kastration der eigenen Bedeutung abwehrt. Ein Wort, ein Zeichen, ein Fetisch eben, der der Kunst jene Bedeutung garantieren soll, ohne die sie in den Abgrund der eigenen Grundlosigkeit, Bedeutungslosigkeit zu blicken fürchtet.

Das Gegenstück dazu ist das böse Wort vom „antifaschistischen Karneval“, mit dem der Protest gegen die schwarzblaue Regierungskoalition im Jahr 2000 desavouiert werden sollte. Das Wort besagt: die Akteur_innen meinten, ihr Protest sei Politik, aber *in Wirklichkeit* sei er nur eine Travestie gewesen. Sie meinten, es sei echtes, volles Handeln mit realem Grund – während der spöttische Kritiker, die spöttische Kriti-

kerin postulierte, das sei doch nur eine Farce gewesen. Noch dazu eine, die das selbst nicht weiß. Dies musste ihm, dem Widerstand, erst von außen, von der Gegenseite attestiert werden. Die böswillige Intention des Kritikers, der Kritikerin war es, die Bedeutung des politischen Handelns durchzustreichen und auf ein armseliges Zeichen, einen einsamen Signifikanten ohne Signifikat zu reduzieren.

Beides – der Fetisch und der Karneval – werden von der Theorie der Simulation, der „simulativen Demokratie“ erfasst, die Ingolfuhr Blühdorn in der letzten Ausgabe der *gift* 02/2016 präsentiert hat. Blühdorn hat ebenda die Entschlossenheit des Theaters, der Kunst im Allgemeinen, zu handeln, *jetzt* zu handeln, die Entschlossenheit, sich dem Politischen anzuschließen, mit größter Skepsis in Frage gestellt. Diese Aufrufe zum Handeln seien ebenso häufig wie ihre „praktischen Erfolge marginal“. Denn sie seien, so Blühdorn, nur Teil der postpolitischen Inszenierung, Teil der paradoxen Simulation, auf die sich die Demokratie heute generell reduziere: Praktiken einer kollektiven Selbstillusionierung, die es erlauben, „das demokratische Selbstverständnis“ erlebbar zu machen und gleichzeitig eine Politik der Exklusion, der Ausgrenzung und Ungleichheit aufrecht zu erhalten. Ja mehr noch – eine solche Politik gerade in und durch dieses Ausagieren zu befestigen. Das wiederkehrende, das drängende „Was tun“ sei geradezu „die Grundform der Simulation“.

Das Problem dieser zutiefst pessimistischen und alles Handeln desavouierenden Theorie der Simulation ist ein widersprüchliches: zum einen lässt sich damit jedes Engagement, jedes politische Handeln (zum Teil durchaus berechtigt) in Frage stellen und als Simulation abqualifizieren. Zum anderen aber geht die Theorie dabei – paradoxerweise – nicht weit genug. Denn die an Baudrillard angelehnte Theorie der Simula-

tion müsste eigentlich alles erfassen – jeden Referenten, jedes Signifikat, jede *eigentliche* Realität. All das sollte im Sog der frei flottierenden Zeichen aufgelöst werden. Bei Baudrillard war die Simulation umfassender. Da gab es keine *eigentliche* Wirklichkeit und Politik jenseits der Hyperrealität.

Bei Blühdorn hingegen finden wir sehr wohl noch ein „Eigentliches“ – eine nicht simulative, eine nicht simulierte Realität, die sich der reinen Zirkulation der Zeichen widersetzt: die *eigentliche*, die *reale* Politik der Ausgrenzung, der Nichtnachhaltigkeit, der Ungerechtigkeit und Exklusion, die sozusagen *unterhalb* der Simulation von Demokratie stattfindet und von dieser, der Simulation, gewissermaßen verdeckt wird. Die Simulation beruhigt das Gewissen und befriedigt die demokratischen Bedürfnisse der Bürger_innen – nur um gleichzeitig diese *eigentliche* Politik umso energischer betreiben zu können. „Unterhalb“ ist da kein zufällig gewählter Ausdruck, sondern vielmehr symptomatisch: Diese Spaltung reduziert die Simulation auf einen banalen Schein. Sie reproduziert damit – indem sie also einerseits das Verdikt des politischen Handelns so absolut setzt (alles politische Handeln sei nur Simulation) und andererseits nicht absolut genug ist, da sie ja eine Ausnahme von der Simulation (nämlich die *reale* Politik) behauptet – sie reproduziert damit das Basis-Überbau-Schema, das die linke Theorie seit dem jungen Marx heimsucht. Dieses Schema setzt bekanntlich die ökonomische Basis als die *eigentliche*, die bestimmende Instanz, während Bereiche wie Kunst oder Politik auf Überbauten, auf abgeleitete, scheinhafte Instanzen reduziert werden. Hier sind Schein und Realität klar aufgeteilt.

Gerade dieses Konzept von Basis und Überbauten, das die linke Theorie schon so lange und immer wieder heimsucht, ist vielfach abgebaut und umgeschrieben worden.

Umgeschrieben, um die „relative Autonomie“ des sogenannten Überbaus in sein Recht zu setzen, um die wesentliche Funktion des Symbolischen, des Politischen, der Kunst in ihr Recht zu setzen.

Einer der zentralen Einwände gegen die Basis-Überbau-Konzeption war eine Neudefinition des Begriffs der „Praxis“, wie sie Louis Althusser unternommen hat. Er hat *die Praxis* aus ihrer Dichotomie zur Theorie gelöst und postuliert: *die* eine Praxis, also die eine, echte, wirkliche Praxis sei ein idealistisches Missverständnis. Es gäbe vielmehr viele, unterschiedliche Praxen. So sei etwa auch die Theorie nicht das Gegenstück *der* Praxis, sondern selber eine Praxis *sui generis* – also eine eigene Art, ihren Gegenstand zu bearbeiten und zu verändern. In diesem Fall, also im Fall der *theoretischen Praxis*, sind die Gegenstände, die bearbeitet werden, die „Begriffe“. Etwa der Begriff der Praxis selbst. Daraus lassen sich für unser Thema zwei Schlüsse ziehen.

Erster Schluss: Die Auflösung der *einen* Praxis, des *einen* Handlungsbereichs als einzig wirklicher, hat natürlich eminente Auswirkungen auf das politische Handeln ebenso wie auf das Konzept der politischen Macht. Das Konzept der vielen Praxen funktioniert nicht mehr mit der Vorstellung einer ökonomischen Basis als Ort des eigentlich bestimmenden gesellschaftlichen Geschehens und den nur abgeleiteten Überbauten. Das Konzept der vielen Praxen gehört zu jener Theorie, die klar macht, dass Politik über Vormachtstellungen in allen Bereichen funktioniert: die Hegemonietheorie. Hegemonie meint jene Vorherrschaft, die, laut Gramsci, in Bereichen wie Kunst, Kultur, Erziehung oder Glauben „Herrschaft durch Zustimmung“ organisiert. Es ist klar, dass alle Praxen dazu beitragen können, solche Hegemonie zu stützen, zu behaupten oder aber in Frage zu stellen.

Zweiter Schluss: Die Theorie der Hegemonie ist eine Theorie der politischen Auseinandersetzung. Sie zeigt dabei, wie unterschiedliche Felder, Bereiche, Fragen, Begriffe eine Aufladung erfahren können – eine Aufladung, die sie in jene „Orte“ verwandelt, an denen das Gesellschaftliche, an denen die Vormachtstellung verhandelt wird. Diese Theorie zeigt, dass politisches Handeln wesentlich polemisch, also *gegen* etwas gerichtet ist. Und sie zeigt, dass die Effekte des Handelns, der „Erfolg“, in der Verschiebung der Hegemonie besteht. Im Unterschied zur Simulationstheorie, die „praktische Erfolge“ nur an der Basis, nur am „eigentlichen“ Geschehen misst und deshalb zu dem Schluss kommt, diese seien „marginal“ – weshalb das Handeln eben nur Simulation, nur Erlebnispark zur Gewissensberuhigung sei.

Besonders deutlich wird das an der derzeitigen Situation in Österreich: eine Situation, in der die Gesellschaft vollkommen gespalten ist – gespalten in zwei Lager, die nicht mehr entlang der ehemaligen Großparteien, sondern entlang der Flüchtlingsfrage verlaufen. Diese Spaltung ist aber nicht nur eine neue Lagerbildung, sie ist vielmehr der tiefer gehende Vorgang eines Auseinanderdriftens, in dem Kommunikation immer schwerer wird. Was ist das sichere Zeichen dafür, dass eine Situation akut ist? Wenn an einem „Ort“ eine Front aufbricht, an der Kommunikation im Sinne von rationalem Austausch von Argumenten abbricht. Eine akute Situation lässt sich deshalb auch daran ablesen, dass die rationale Kommunikation völlig von einer emotionalen abgelöst wird. Und solcher Ausbruch der Emotionen ist ein Indiz dafür, dass hier gesamtgesellschaftlich etwas Unteilbares verhandelt wird.

Die Soziologie unterscheidet zwei Arten von Konflikten: teilbare und unteilbare. Bei ersteren geht es um messbare, verhandelbare Interessen, die etwa in Geldwerte übersetzt

werden können. Zweitere aber sind Konflikte, wo es um Alles oder Nichts geht, weil unverhandelbare, unteilbare Dinge wie Identitäten, Kultur o. ä. auf dem Spiel stehen. Weshalb diese Konflikte hochgradig emotional aufgeladen sind.

Wolfgang Müller-Funk hat in einem klugen Text den erstaunlichen Satz geschrieben: „Von kultureller Hegemonie im Sinne Gramscis kann nämlich im Fall der FPÖ keine Rede sein“, da sich „keine namhafte Persönlichkeit aus Wissenschaft, Kultur, der Zivilgesellschaft oder sogar der Kirche“ für solches neofaschistische Gedankengut ausspreche. Ich glaube, er hat damit nicht recht. Nicht nur, weil man die Hegemonie nicht einfach an den „namhaften Persönlichkeiten“ ablesen kann. Sondern auch und vor allem, weil gerade die extreme Rechte einen wesentlichen Zug im Kampf um die Hegemonie gemacht hat: Sie haben das Terrain der Auseinandersetzung verschoben: Sie haben die Identität zu jenem Terrain gemacht, auf dem das Gesellschaftliche, mehr noch, auf dem die Demokratie heute verhandelt wird. Insofern gibt es sehr wohl eine rechte Hegemonie in Österreich. Und das Bild der sog. „Identitären“ auf dem Dach des Burgtheaters ist da nicht zufällig das symptomatische Bild dafür.

Wesentlich ist, wie sie dieses Feld der Identität beackern. Ihre Ablehnung von Fremden erlaubt zweierlei: Sie erlaubt einerseits ein sehr breites „Wir“ zu konstruieren, in dem sich alle versammeln können, die eben keine „Fremden“ sind. Und sie erlaubt andererseits so zu tun, als ob diese Abgrenzung eine äußere Spaltung wäre und keine innere. Denn sie verlegt die Gegnerschaft an den Rand, an die Grenze dessen, was sich solcherart begrenzt bequem als „Wir“, als „Österreicher und Österreicherinnen“ vereinen lässt. Eine vehemente Abgrenzung, die als Verbindendes auftritt. Und hier ist das Feld, wo sich für die Kunst, für das Theater die Möglichkeit eines

Handelns, einer künstlerischen Praxis eröffnet, die nicht nur Fetisch ist, die nicht nur Abwehr der eigenen Kastration ist.

Dazu muss man mit einer alten Floskel aufräumen: nämlich mit jener, dass Kunst, dass Theater sich immer nur an die ohnehin Bekehrten wendet. Und dass dies seine Impotenz ausmache. Das aber beruht auf dem Missverständnis, Kunst, Theater habe die Funktion einer Bildungsinstanz. Es müsse die Leute erziehen, überzeugen, verändern. Erst dann wäre es „wirkliches“ Tun, „echte“ Praxis. Dies gehört zur Fetisch-Ordnung und ist leicht als Simulation denunzierbar. Tatsächlich aber muss man sagen: Ja, Kunst, Theater kann ruhig „preaching to the converted“ sein. Das ist kein Defizit. Ganz im Gegenteil. Denn seine Aufgabe ist nicht (mehr) das Erziehen.

Seine Aufgabe ist nicht (mehr) an der Utopie eines autonomen Subjekts mitzuwirken. In diesem Sinne hat es keinen emanzipatorischen Bildungsauftrag mehr. Heute ist seine vordringlichste Aufgabe die des *Versammelns*.

Dabei gilt es, zweierlei zu bedenken: Zum einen, dass es nicht nur in der Kunst ums „Versammeln“ geht, sondern auch im Politischen. Wenn eine politische Bewegung als „antifaschistischer Karneval“ denunziert wird, dann bedeutet das ja: Karneval, Travestie, das „Als-ob“ sei ein Defizit des politischen Handelns. Ja, es versucht, diesem Handeln damit die Dimension des Politischen abzusprechen, denn es sei ja *nur* Karneval. Aber hier sei gesagt: *Jedes* politische Handeln hat solch ein Moment des Karnevals, des Als-ob, des Theatralen. Jede politische Bewegung spielt in geborgten Kostümen und in entlehnter Sprache, wie es bei Marx heißt. Jedes kollektive politische Handeln bedarf dieses theatralischen Moments, um sich zu versammeln und zu formieren. Das ist also kein Defizit, sondern eine notwendige Bedingung.

Zum anderen aber muss man sehen, dass es hier keinen direkten Weg, keine direkte Übersetzung gibt. Das wird deutlich bei der Betrachtung des umgekehrten Weges.

Der ehemalige griechische Finanzminister Yannis Varoufakis hat bekanntlich eine europaweite Bewegung ins Leben gerufen (eine widersprüchliche Formulierung – eine Bewegung ins Leben zu rufen – die die Problematik des Unterfangens schon anzeigt): DIEM25. Interessant ist, dass das Gründungsereignis dieser Gruppe – wohl nicht zufällig – in einem Theater stattfand: an der Berliner Volksbühne (die noch von den Weihen der alten Vorstellung einer politisierten Kunst zehrt). Auch das erste Event von DIEM25 in Österreich fand in einem Theater statt: im Werk X. Hier haben wir also den umgekehrten Effekt, wo eine politische Bewegung das Moment des Künstlerischen, des Theatralen, des Als-ob nicht als Defizit versteht. Wir haben hier auch nicht Kunst, die im Politischen ihren Fetisch sucht, sondern Politik, die sich im Bereich des Theaters verortet. Im wahrsten Sinne des Wortes. Politik, die im Theater genau das vollzieht, was dessen Aufgabe ist: das Versammeln. Aber das Problem dabei ist, dass sie die Eigengesetzlichkeit des Theaters nicht bedacht haben: „Die Zuschauenden, so Kai van Eikels (*gift* 2/2016), kehren (...) der Polis den Rücken zu, und diese Abkehr ist die

Bedingung ihrer Versammlung zum Publikum.“ Das Problem ist also, dass die Varoufakis Bewegung die Polis, die Citoyens, die politisch Handelnden anrufen will, aber am Ort des Theaters nur Publikum versammeln kann. Es führt kein direkter Weg von einer Praxis zur anderen.

Dieses Defizit der Politik in der Kunst kann aber der Vorteil der Kunst im Politischen sein. Denn es geht nicht darum, die Utopie eines autonomen Subjekts herzustellen oder zu simulieren. Es gilt vielmehr, die pluralen, die pluralisierten Subjekte, die wir längst alle sind, zu formieren, zu rüsten, in Stellung zu bringen gegen deren Abwehr seitens der extremen Rechten. Gegen diesen Rückgriff auf die Illusion der vollen, der nationalen Subjekte. Es gilt also, den heutigen Verlauf der gesellschaftlichen Demarkationslinie genau festzustellen. Dann zeigt sich, dass das Versammeln des Publikums nicht die Folklore des Rückgriffs auf welche Vorstellungen auch immer – ob utopische oder rückwärtsgewandte, ob emanzipatorische oder nationale – eines vollen Subjekts ist. Das Versammeln des Publikums ist vielmehr Einübung und Bekräftigung der pluralisierten Identität, des pluralisierten Subjekts, das wir alle sind.

Denn hier verläuft die Frontlinie der Hegemonie, um die es heute geht. ||

Isolde Charim

geboren in Wien, langjährige Lehrtätigkeit an der philosophischen Fakultät der Universität Wien. Zuletzt Gastprofessorin am Institut für Politikwissenschaften der Universität Wien. Arbeitet als freie Publizistin, Kolumnistin bei der *taz* und der *Wiener Zeitung* (2006 Publizistik-Preis der Stadt Wien), sowie als wissenschaftliche Kuratorin der Reihen „Diaspora. Erkundungen eines Lebensmodells“, „Demokratie reloaded“ sowie „Fundamentalismus und Moderne“ am Kreisky Forum. Zuletzt erschienen: *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden* (transcript Verlag).

EINE ART WELT

FLUCHT

MUSIK
THEATER
TAGE
WIEN

Ein Projekt von Thomas Desl und Georg Steker

30. AUGUST BIS 11. SEPTEMBER 2016 IM WERK X

www.mttw.at



Kapitalismustribunal

Der Coup der ja sagenden Verweigerer

Kurt Grisman

Geschichte wird gemacht – aber es geht nicht recht voran im Wiener „brut“. Dem Kapitalismus soll der Prozess gemacht werden. Man könnte meinen, es sei höchste Zeit für die Frage: „Ist der Kapitalismus ein Verbrechen?“. Auch kommt ein erstes Urteil leicht über die Lippen. Aber wer sind die Täter_innen? Was von der schlechten Wirklichkeit, die doch so einfach auf der Hand liegt und unter den Nägeln brennt, ist ihnen in welcher Weise zuzurechnen? Welche Strafen, welche Maßnahmen schaffen Abhilfe und hindern ein altes Prinzip daran, in neuen Konstellationen doch wieder Oberhand zu gewinnen? Und überhaupt. Wer spricht da welches Recht? Den Tribunen vom Berliner Haus Bartleby genügt

eine Handvoll Naturrecht, die sie einer ungewissen Zukunft entgegen schleudern. Das Wiener *Kapitalismustribunal* ist seinem Gedanken nach eine wunderbar poetische Selbstermächtigung, maßlos wie jede Kunst, die sich nicht mit der Wirklichkeit abfindet. Allein, es dreht sich – oder soll man sagen – es eiert um den einen blinden Fleck, den Souverän der Gesetze, den für sich seienden Geist der Erkenntnis, die Agonie der Massen, die zu sehr leiden, um endlich genug von alledem zu haben. Das Wiener *Kapitalismustribunal* im brut simuliert die Simulation und ist zu seinem vorläufigen Ende (im Herbst geht es im Werk X weiter) mehr „nur Theater“ als so ziemlich alles, was nur Theater ist.

Es sei einfach, sich das Ende der Welt vorzustellen, rief Slavoj Žižek 2011 den Demonstrant_innen von „Occupy Wall Street“ mit dem Blick auf die Häufung spektakulärer Weltuntergangsszenarien im Kino entgegen: „Aber das Ende des Kapitalismus könnt ihr euch nicht vorstellen. Also, was machen wir dann hier?“. Eine erste Verhandlungsrunde im Wiener *Kapitalismustribunal* im brut versuchte vom 4. bis zum 10. Mai dieses Szenario seinen Teilnehmer_innen ein Stück denkbarer erscheinen zu lassen. Der Prozess, den die Gruppe Haus Bartleby angestrengt hat, sie betreibt in Berlin ein „Zentrum für Karriereverweigerung“, findet auf der Bühne statt. Nicht als dokumentarischer Nachvollzug eines realen Geschehens, nicht als Stück – sprich als Script zum Nachvollzug der individuellen Fiktion eines Autors, einer Autorin, sondern gleichsam als Gruppenimprovisation: einerseits nach

offen deklarierten Regeln einer Prozessordnung, andererseits mit verdeckten Rollenvorgaben in der Verkörperung einer jeweils für das Prozessgeschehen relevanten ideologischen Position. Im Ergebnis entsteht ein Stück kollektiver Poesie, das insgeheim die Hoffnung pflegt, dass dereinst eine ganze Gesellschaft in dieses Lied einstimmt.

Das Wiener Tribunal beruft sich auf historische Präzedenzfälle in zweierlei Hinsicht. Das sind zum einen reale Prozesse, deren Urteile nicht allein durch die Bestrafung des Verstoßes die Geltung der Norm wiederherstellen, sondern das Recht selbst weiterentwickeln und damit die Lebensform einer Gesellschaft oder gar den Umgang der Völker untereinander. Zum anderen sind es zivilgesellschaftliche Aktionsformen, die versucht haben, die Form der Argumentation im Strafprozess für den Prozess des Politischen nutzbar zu ma-

chen. Das Tribunal entwirft per Rückprojektion nachträglich seine Geschichte, die in diesem Licht bis zum 13. November 1966 nach London bzw. bis zum 20. November 1945 nach Nürnberg zurückreicht.

Das frühere Datum, der „Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof“ in Nürnberg markiert einen Wendepunkt in der internationalen Rechtsgeschichte. Nach den Verbrechen des Nationalsozialismus sollte für alle Zukunft ein Kernbestand von Verbrechen definiert werden, bei denen es für Staaten, ihre Staatsoberhäupter, ihre Regierungsmitglieder und sonstige Funktionsträger_innen keine Immunität mehr geben kann. Wer Kriegsverbrechen oder Verbrechen gegen die Menschlichkeit begeht, soll über kurz oder lang seinem ordentlichen Gerichtsverfahren nicht entgehen können. Verbrechen sind seitdem nicht mehr nur etwas, das einzelne oder marginale Gruppen gegen den Staat verüben bzw. seine Ordnung oder die Güter, die diese schützt. Auch Staaten und das systemische Zusammenwirken ihrer Verantwortungsträger_innen sind potentielle Täter_innen.

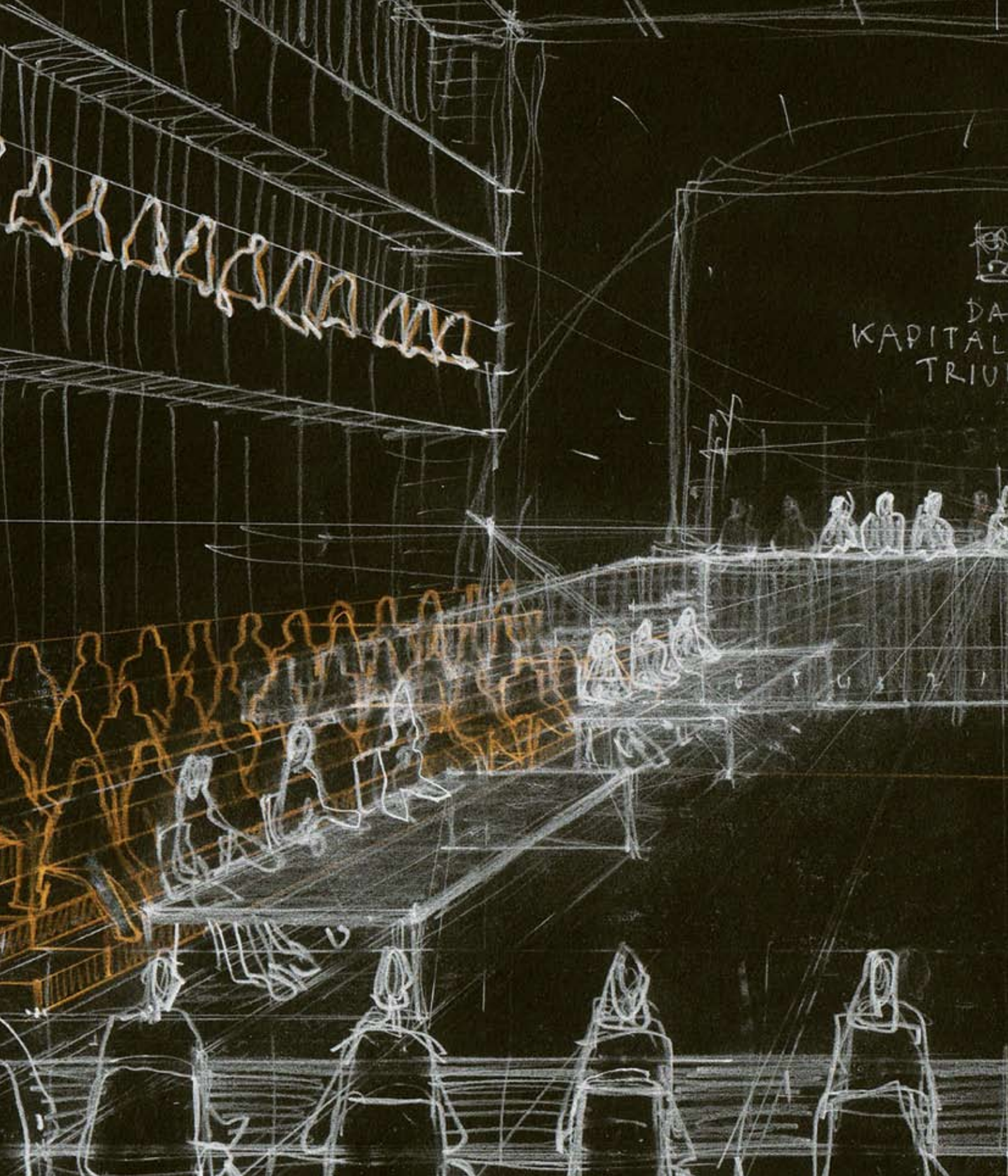
Der Moment, in dem die Mächte der Zeit innehielten angesichts der noch frischen Erkenntnis bis dahin ungeahnter Menschheitsverbrechen, ermöglichte gleich mehrfach eine konstitutionelle Festschreibung moralischer Normen, etwa die Charta der Vereinten Nationen 1945, die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte 1948. Und auch das deutsche Grundgesetz von 1949 ist noch geprägt vom Gedanken, ethischen Grundsätzen unmittelbare rechtliche Geltung zu verschaffen.

Das spätere Datum markiert den Beginn des ersten Russell-Tribunals, das „Vietnam War Crimes Tribunal“, das auf Initiative des Mathematikers, Philosophen und Literaturnobelpreisträgers Bertrand Russell 1966 bis 1967 in London, Stockholm und Kopenhagen abgehalten wurde. Kein

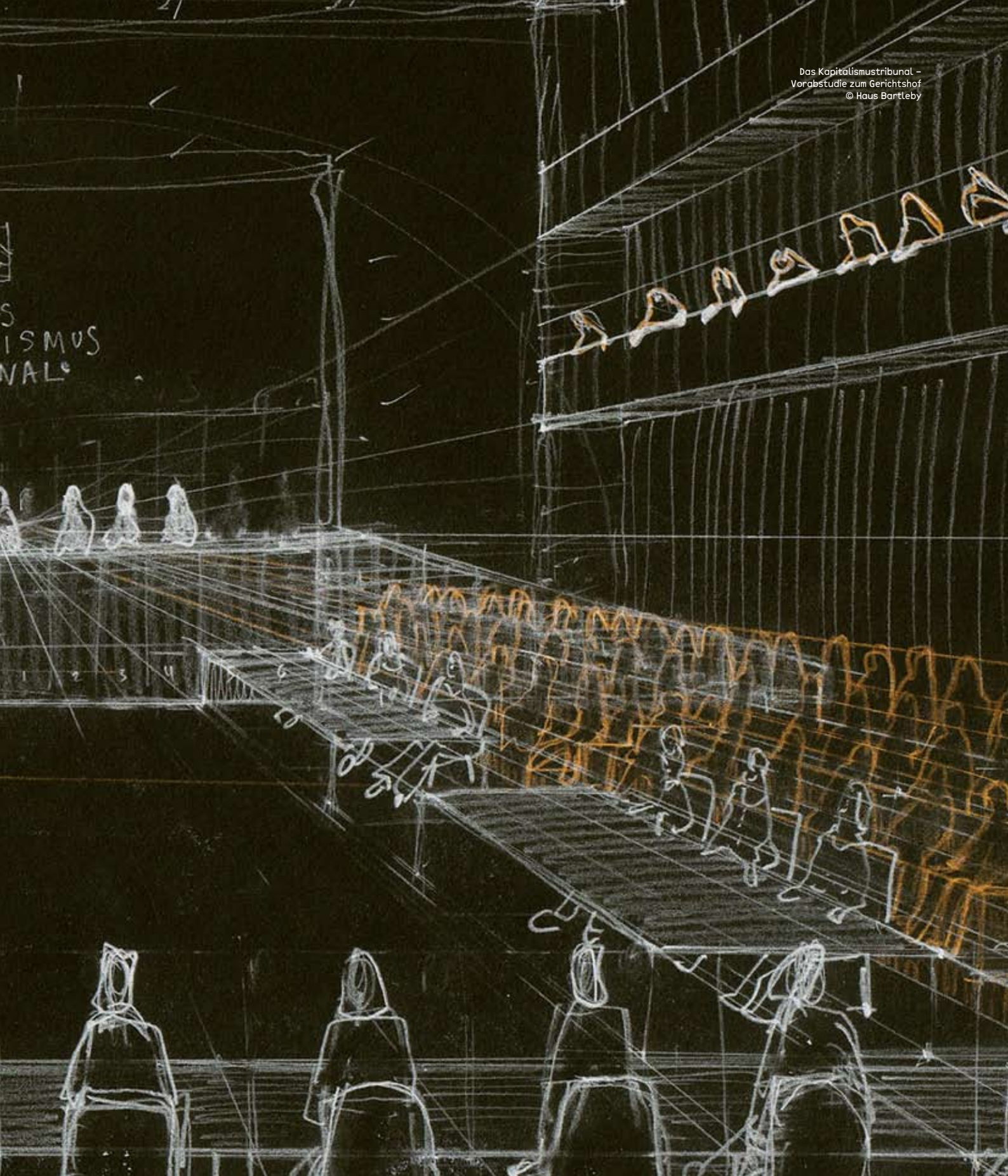
Staat, kein Zusammenschluss von Staaten hat hier rechtsprechende Gewalt implementiert. Es ist ein Tribunal der Zivilgesellschaft, das die Form und die Argumentationsweise des Strafprozesses dazu verwendet, Tatsachen festzustellen, Nachrichten zu ordnen, um sie der politischen Analyse zugänglich zu machen und deren „Urteil“ als politische Forderung zu kommunizieren

Das erste Russell-Tribunal verwendet eine klassische Variante der Strafverteidigung als Instrument der Anklage: Das „tu quoque (du auch)“ versucht nicht in erster Linie sich selbst zu entlasten, sondern vielmehr das moralische Fundament der Anklage zu erschüttern. Im Spiegelbild der Nürnberger Prozesse und der nach 1945 geschaffenen völkerrechtlichen Ordnung samt ihrer neuen Möglichkeit zu Strafsanktionen wendet sich das Tribunal mit den Vereinigten Staaten justament gegen die Macht, die in der Formulierung der Nachkriegsordnung federführend war: Seht her, hier wurden und werden Taten begangen, die die Argumentation des Tribunals als aktuelle Form des Imperialismus brandmarkt und die mit der Rechtsordnung der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer internationalen Ausläufer nicht vereinbar sind.

Die Macht des Tribunals war eine symbolische. Russell versammelte eine Reihe von Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Literatur und Philosophie, die sich dem im Westen zeitgenössisch vorherrschenden Narrativ des Antikommunismus, der alle Mittel heiligt, entzogen haben, aber nicht von vornherein als „fünfte Kolonne Moskaus“ zu diskreditieren waren. Etwa Schriftsteller_innen wie Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, James Baldwin, Günter Anders, Isaac Deutscher und Peter Weiss. Ihre Freiheit gehörte zu den Alleinstellungsmerkmalen der westlichen Gesellschaften gegenüber denen im sowjetischen Einflussbereich. Sie setzten ihr kulturelles Kapital ein, Sein und Schein bürgerlicher Herrschaft zu entlarven. Gleichwohl hat sich dieses Kapital schnell als flüchtig



DAS
KAPITAL
TRIU



ISMUS
NAL

erwiesen. Die späteren Tribunale, etwa gegen den sogenannten Radikalenerlass in Frankfurt/Main (1977-79) und zur „Lage der Menschenrechte in der Psychiatrie“ (Berlin 2001) gerieten mehr und mehr zu linksesoterischen Sektierertreffen.

Mit dem Wegfall des Ostwest-Gegensatzes und der innewohnenden Legitimationsnotwendigkeiten schien die „mahnende Stimme“ etablierter Kulturarbeiter_innen dann endgültig obsolet. Ihnen blieb fürs erste nur das Zierratmachen fürs siegreiche System. Doch wenige Jahre nach dem akklamierten Ende der Geschichte, als die Sektkorken der Anteilseigner_innen, Expert_innen und Symbolanalytiker_innen zur Feier einer noch rosigeren Zukunft knallten, knallte es gleich mehrfach und bisweilen heftig. In „den Märkten“ von der Dotcom-Blase bis zur sogenannten Finanzkrise manifestierte sich plötzlich wieder die Krisennatur dessen, was man nun wieder vermehrt beim Namen nannte: Kapitalismus.

Das ließ die gallischen Dörfer, die sich gegen das Ende der Geschichte verschworen hatten, plötzlich wieder anwachsen. Die Occupy-Bewegungen rund um den Erdball hatten schnell und recht einfach mit dem besonders volatilen Finanzkapital eine bestimmte Kapitalfraktion als Übeltäter ausgemacht. Diejenigen, die sich bei „Nuit debout“ in Paris und anderswo derzeit die Nächte um die Ohren schlagen, bewahren zumindest eine gewisse Ratlosigkeit als Mittel der Erkenntnis. Sie erlaubt im Ansatz eine deliberative Praxis auf der Suche, worum es eigentlich geht. Dem plakativen Bescheidwissen ist das vorzuziehen.

Auch das Theater vernimmt den Schlachtruf gegen das Empire wieder deutlicher. Zu den apartesten unter den gallischen Dörfern hier gehört zweifellos der Verein Haus Bartleby, der in Berlin die Modalitäten der „Karriereverweigerung“ untersucht. Ein Teil seiner Akteur_innen zumindest blickt auf Berufserfahrung im Theater zurück, vielfach dem freien. Dessen landläufig bescheidene Ressourcen verleihen diesem

Akt unverhofft ein Moment ökonomischer Rationalität. Die Aktivist_innen von Haus Bartleby haben sich einem Projekt verschrieben, das die freudigen Erinnerungen an die Manifestationen der Avantgardebewegungen ein Jahrhundert zuvor wachrufen könnte, den kühnen Anmaßungen von Surrealisten, Futuristen, Dadaisten. Ein Tribunal, nicht gegen die Banken, den Klimawandel, Monsanto oder Kinderarbeit in den Sweatshops Asiens, sondern gegen alles, den Kapitalismus als solchen.

Die Erinnerung an Lektürestunden oder Lesekreise über den blauen Bänden macht das Unternehmen noch einmal komplizierter. Zeigt sich das, was das Bewegungsmoment des Kapitalismus ausmacht, doch als irrationaler Selbstzweck, hinter dem ein Subjekt nur schwer auszumachen ist. Auf der anderen Seite ist das (kollektive) Subjekt, das dem ganzen Spuk ein Ende machen könnte, noch nicht geboren. So entdecken die Kapitalismuskritiker_innen der Gegenwart von Thomas Piketty bis Yanis Varoufakis eher die lang geschmähten Vorzüge eines sozialdemokratischen Reformismus und die Segenswirkungen staatlicher Regulation. Der Kapitalismus, so scheint es, muss erst einmal vor sich selbst gerettet, behutsam entschärft und schrittweise übergeleitet werden, damit kommenden Generationen irgendwann doch noch etwas zum Abschaffen bleibt.

Für Haus Bartleby geht es über alle reformistischen Zwischenspiele hinweg um alles und das heißt eben auch um nichts, vorerst zumindest. Der „Fall“ der hier zu verhandeln ist, ist in seiner Ausdehnung und Beschaffenheit noch gar nicht zu benennen. Der Prozess erhofft vielmehr, seinen Gegenstand im Verlauf der Beweisaufnahme erst zu finden, Delikte und Beschuldigte kenntlich zu machen und Sanktionen rational begründen zu können. Die Verhandlungen in Wien machen vielmehr den Bildungsprozess der Gruppe selbst zum Projekt, in der Hoffnung, dass individuelle Erkenntnis im

Keim schon die allgemeine in sich trägt und die Erkenntnis des Allgemeinen durch die Allgemeinheit. In diesem Gedanken schlummert Utopie. Eine Gesellschaft, die voll und ganz verstanden hätte, wie Kapitalismus bis in die kleinsten Verästelungen hinein das Leben durchdringt und überwuchert, wäre auch die, die es verstehen würde, ihn abzuschaffen.

Aber warum gerade die und wie machen die das? Fast eine Woche lang probte der Theatergerichtssaal die Anschlussfähigkeit zweier magischer Apparate: dem des Theaters, das die denkbaren Gedanken der Zukunft vorweg nimmt, und dem des Rechts, der mit Worten Tatsachen schafft. Herausgekommen ist in diesem Vorverfahren, das die Agenda fürs Hauptverfahren im November im Werk X erst ermittelt, nur der affirmative Kurzschluss von ein paar Gerichtssaalroutinen aus dem Vorabendprogramm. Das Mehrwissen, das die Akteur_innen in ihren langen Recherchen gesammelt haben, wird nicht offen ausgetragen. Es fließt vielmehr wie auch sonst im Theater nur implizit in das Konzept einer „gelungenen Rolle“ ein. Diese fügen sich in Summe dann doch zu einer ausgesprochen konventionellen Dramaturgie, die das, was überhaupt erst zu verhandeln wäre, für einen reibungslosen Ablauf der Theaterzeit sogleich wieder zuschüttet.

Dabei haben die Verfahrensbeteiligten zunächst einmal den Feind detailgenau studiert und covern seine Praxis. Wie die Börsenjobber ihre spekulativen Einsätze mit fremdem Geld um ein mehrfaches „hebeln“, werten die Tribunalbetreiber_innen ihren ästhetisch-politischen Einsatz mit einer großzügigen immateriellen Kreditlinie auf. Das Theater leiht Produktionsmittel und Legitimation, die offenbar schwindend der Aufwertung durch politischen Aktivismus bedarf, aber nichts desto trotz immer noch einiges hermacht. Der Club of Rome und politische Stiftungen der deutschen linken Reichshälfte halten gleichsam Vorzugsaktien oder Genussscheine, die im Sinne der Kunstfreiheit ohne Stimmrecht bleiben. Der

genius loci soll nicht vergessen werden. Die imperiale Prägung Wiens und der UN-Standort schaffen für die angestrebte „Wiener Deklaration“ einer Verfassung der zukünftigen Ökonomie der Menschheit einen ganz anderen Rahmen und einen ganz anderen Namen als Neukölln oder Düsseldorf.

Ein Begleitband sammelt immaterielle Sparguthaben prominenter Autor_innen von Alain Badiou über Saskia Sassen bis Ilija Trojanow. Man erfährt viel über die Wirkungsmacht der Sprachspiele von Recht und Gesetz, um zu erkennen, dass sie dann doch trotz 92 Paragraphen einer Wiener Prozessordnung und 20 römisch nummerierter Strafsanktionen alle mehr oder weniger um eine leere Mitte kreisen. Sie besteht im initialen Gewaltakt, der – und sei es in grauer Vorzeit – jeder Rechtsetzung vorangeht. Das würde letztlich auch für eine revolutionäre Umgestaltung aller Lebensverhältnisse gelten. Die Universalität des Verfassungstextes verdankt sich letztlich nur dem Umstand, dass die Machtfrage ohnehin geklärt ist. Das Zurücktreten der Macht zugunsten von Bürger-, Menschen- und Minderheitenrechten ist das Resultat von Erschütterungen und Krisen, die das Gemeinwesen in seiner Gesamtheit und damit auch die Macht selbst erschüttert haben.

Es gehört zum Humor der Betreiber_innen, den Rüffel von Alain Badiou an die „lieben Genossen und Freunde“ gleich mit abgedruckt zu haben. Die Idee, die Revolution zu „legalisieren“, findet Badiou ziemlich seltsam: „Wen wollt Ihr bitten, einen historischen und politischen Prozess für legal zu erklären, welcher sich gerade darüber definiert, nicht im juristischen Rahmen zu sein, den die bürgerlichen Staaten festgelegt haben...?“ ||

Kurt Grisman

Lebt als Mediator und freier Autor in Freiburg.



© LFI/dpa/picturedesk.com

Kleines Alfabet eines Extraterrestrischen

Über David Bowies Leben als Fluggast und flüchtige Erscheinung

Ronald Pohl

All: Es besteht akuter Bedarf an Außerirdischen in den späten 1970er-Jahren. Die Hüllen von Ziggy Stardust und Aladdin Sane – flamboyante Anverwandlungen des Bildmotivs vom Erlöser – sind schon lange zu Asche verbrannt. David Bowie selbst ist nach Kalifornien ausgewandert, in die Stadt der vererbten Engel. Man sieht ihn dort in einer Limousine durch die Straßen cruisen: bis auf die Knochen abgemagert, die Haut welk aufgrund eines eklatanten Mangels an Sonnenlicht. Der exilierte britische Popstar ringt hart um sein nächstes Larvenstadium. Seine Herkunft aus Südlondon wird von der extraterrestrischen Lebensart aufgewogen. Bowie ist bekennender Sternfahrer. Biologisch könnte man ihn vielleicht für eine seltene Falterart ausgeben. Der kurzbehoste Vladimir Nabokov hätte ihn bestimmt auf einer saftigen Wiese vor Montreux in sein engmaschiges Netz gelockt, um ihn aufzuspießen und zu taufen. Doch Bowie hat sich in *Space Oddity* von der Kontrolle durch die Bodenstation losgesagt und er hält seitdem nur noch losen Blickkontakt zu den zerfallenden Metropolen in Europa, dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs. Für mutierte Falterarten besteht auf den sauren Böden der Brachen und Satellitenstädte nicht der geringste Bedarf. Bowie unterliegt einem Prozess akuter Entstofflichung. Ernährt wird er symbolisch, durch Zeichenzufuhr, durch Hinzusetzung von Nostalgieproteinen.

Außerirdisch: Außerirdisch wirkt er zufolge eines zellulären Umbauprogrammes. Alles, was an ihm begehrtlich erscheinen könnte, wird von den Zubeußen reiner Fleischlichkeit gereinigt. Bowie verhält sich zu allen Möglichkeiten, als Figur in einer eigenen, seiner eigenen Geschichte beglaubigt aufzu-

treten, niemals dezidiert, sondern lediglich latent. Bowie ist trotz aller Flatterhaftigkeit beharrlich. Er verbleibt – nolens oder volens – im Zustande vollkommener Alterität. Er ist sein eigenes Anderes. Die blasse Masse Schönheit – sie zählt nicht nach Gramm, sondern höchstens nach Unzen – ist reiner, feinsten Stoff, der sich gegen jede drohende Verfestigung, hin zur Einnahme einer fixen Rolle im Theater des Begehrens, erfolgreich zur Wehr setzt.

Bildwirkung: In Nicolas Roegs ikonischem Film *Der Mann der vom Himmel fiel* wird die Verlorenheit des ewig unentfaltet Bleibenden sinnfällig zum Ausdruck kommen. Bowie wird darin einen Alien spielen, und er wird in einer Szene Kopfhörer aufsetzen, um die neue, buchstäblich extraterrestrische Musik zu hören. Der Zuschauer, die Zuschauerin im Kino bleibt von der akustischen Zwischenwelterkundung ausgeschlossen. Spuren dieses Soundtracks der Außerordentlichkeit wird David Bowie etwa ab 1976 in Berlin sicherstellen: ausgerechnet in einer geteilten Stadt, deren politische Doppelvalenz den Blick auf ein prekäres, unsicher bleibendes Dazwischen öffnet. Bowie sieht, wenn er aus dem Hansa-Studio blickt, die Mauer. An ihr lehnt ein sich küssendes Paar: „Heroes“, echt nur mit Anführungszeichen, weil in der Handhabung von Liebessachen bereits postheroisches Management gefragt ist. „Helden“ stehen ebenso wie auch alle Feiglinge und Duckmäuser unter der akuten Androhung atomarer Auslöschung. Auf dem Jahrhundertalbum *Low*, dem epochalen Auftakt zu Bowies Berlin-Trilogie, werden die Toten des 20. Jahrhunderts beweint und sonor, lautmusikalisch besungen. Die Opfer der Vernichtungslager sind unzählige, sie lassen

sich unmöglich alle nennen oder personal ins Gedächtnis zurückrufen. Die Töne des Synthesizers hallen wider von den Mauern eines Ghettos, das bis auf ein, zwei Häuserzüge in Warschau nicht mehr existiert. Es herrscht Bilderverbot. Die Töne selbst alterieren in einer Art technischer Wunderschachtel, im Harmonizer. Sie werden im Augenblick ihrer Hervorbringung manipuliert und fallen in Kavernen und Keller. Europa ist unterhöhlt; untertage sind die Toten aufgehoben, und sie zehren von den Farben, den Vitalitätsmerkmalen und Frischezeichen des alten Kontinents.

Charisma: Die Flimmerkästen in den Wohnzimmern der späten Bruno-Kreisky-Ära sind immer noch überwiegend schwarz-weiß. Von dieser farblichen Imprägnierung wird sich auch das Gedächtnis der Kulturindustrie nie mehr ganz erholen. In unmittelbarer Nähe der mit Stacheldraht bewehrten Zäune sendet der sozialistische Sender Bratislava. Wer in Wien lebt, kann von kanarienburgelbem deutschen Westfernsehen nur träumen. Nur ganz selten entlehnt der ORF jugendkulturelle Sendungen. Wiens Pubertierende tragen 1976 Schlaghosen und Polyesterhemden. Diese knistern beim An- und Ausziehen antistatisch wie Vinylschallplatten, die man zu lange der Entblößung, der Ruhelage auf dem Plattenteller ausgeliefert hat. Dann schaltet man am Frühabend irgendeines Tages im Jahr 1977 den Fernseher ein. Wenn man Glück hat, läuft eine Ausgabe des „Musikladens“. Bizarre Besucher_innen drängen an die Scheibe des Datenträgers. Roxy Music mit dem gescheiterten Beau und Dandy Brian Ferry, dessen meckerndes Organ sich über das näselnde Fiepen eines synthetischen Klangerzeugers hinwegsetzt. Die Sparks, gebildet von einem exzentrischen Brüderpaar, dessen stillerer Vertreter mit

angeklatschtem Haupthaar und hässlichem Hitlerbärtchen in ein Pianino hineindrückt. Sie alle werden sehr spürbar von einer Grundstimmung der Hysterie angetrieben. Vor allem aber lachen sie den bekannten Funktionszusammenhängen Hohn. Diese Figuren sind nicht unbedingt extraterrestrisch zu nennen; sie scheinen nur Begünstigte, da sie dem schnöden Daseinszweck der Reproduktion überhoben sind.

Glam: Begriffe wie „Glam“ oder „Hipness“ sind einem Elf- oder Zwölfjährigen zu diesem Zeitpunkt nicht geläufig. Er starrt riesige Löcher in den Kasten. Eine „white box“ erhebt sich vor den Augen. In ihr steht ein hellhaariger dünner Mann im Kurzarmhemd. Er trägt eine Stromgitarre umgeschnallt, ohne dass ein Kabel ihn mit der Quelle aller Energiezufuhr verbände. Die ungeschlacht losstolpernde Musik widerspricht der engelhaften Anmutung der Bildsprache. Etwas wie ein Schifferklavier untermalt den Gesang des Überirdischen. Das wiederkehrende Motiv oder Riff besitzt die Überzeugungskraft eines moderat bezechten Cabaret-Künstlers auf offener Bühne: Es ist frivol, jedoch rhetorisch eindrucksvoll. Es entfaltet die Wirkung eines geschliffenen Arguments, das obendrein die Wahrheitsfunktion aufweist, fatalistisch zu wirken und dennoch untröstlich zu sein. Es ähnelt aber auch dem Heulen eines Geisterchors, der in das Gedärm einer Drehorgel gefahren ist. Eine Gitarre stimmt in das Geheule mit ein, Schmerz und Ungenügen werden mit stoischem Ernst gemimt. David Bowie singt zufälligerweise im österreichischen Fernsehen seinen Song *Be my Wife*. Das kreidegraue Wien wird sich von der Erscheinung dieses Engels im milchweißen Raum nie mehr ganz erholen. Soeben sind die zaghaften Versuche einer gegenkulturellen Selbstermächtigung in der Wiener

Arena 1976 geplant worden. Die angeblich so grundliberal eingestellte Kreisky-Ära entpuppt sich in guter alter österreichischer-Manier als josephinisches Reformwerk von oben. Das Emanzipatorische wird angeschafft, und nicht etwa subversiv ausgemittelt, von zu sich Kommenden, einander in der Organisation und Verwaltung von Gemeinschaftlichkeit erfahrenden Subjekten. Wer die frei ausgeteilten Schulbücher, die Zahnschienen, die Fortbildungsangebote bezahlt, der schafft auch an. Einer gespenstigen Figur wie Bowie, der wie ein Vogel gefangen ist in seiner "white box", kann man freilich nichts anschaffen. Die Menschen der sozialliberalen Ära wollen sich überhaupt erst materialisieren: zu sich kommen, Teil einer Lebenswelt sein, die sie selbst hervorbringen, im Wege einer emanzipatorischen Organisation von Praktiken, die sie sich ebenso aneignen wie die dazugehörigen Produktionsmittel (und sei es im Wege der so genannten Verstaatlichung). Hier nun begegnet einem jemand, dessen Bestand nicht zu leugnen ist, dessen Grad an Festigkeit aber zu wechseln scheint – und der darum einer anderen, aufregenden, vollkommen rätselhaften und auch absurd utopischen Ordnung angehört. Mit Figuren wie diesem Bowie in seinem erhabenen Schmerz kann man keine kollektive Daseinsordnung (be-)gründen. Man kann nur hoffen, keine ihrer flüchtigen Materialisierungen zu verpassen. Derart tief reicht die halbkindliche Erschütterung.

Ferne, so nah: Aus den Stagnationsbezirken der zerfallenden Städte wird ein kurioses Tier herausgekrochen kommen. Es ist der Post-Punk. Dieser versucht, das Unheil der sozialen Fragmentierung in den Ballungsräumen mit betont sachlichen Ekstasen auszutreiben. An der Jahrzehntwende 1979/80 treten

Lethargie und Agonie an die Stelle einer emanzipatorischen Praxis. Klangtüftler aus Sheffield, aus den britischen Midlands liefern den dazugehörigen Soundtrack: Copy-and-Paste-Avantgarde, die den Kadaver der modernistischen Kunst auslacht. Der trotzkistische Funk der Gang of Four stolpert. Die Au-Pairs bleiben eine frauenpolitische Eintagsfliege. Wire beerben den psychedelischen Wahnsinn des infantilistischen Pilzessers Syd Barrett. Die Klügsten der Klugen okkupieren die Hallräume der jamaikanischen Sound Systems: die Slits, Ruts, Public Image Limited. Mitten unter ihnen ein Spaßmacher, der abdankt. Es ist der Weißclown aus dem Video zu David Bowies Single *Ashes to Ashes*, ein entlaufener Patient, der vor farblich kollabierenden Horizonten den Flugschein für Major Tom im Betriebsbüro der Nervenheilstation abgibt. „We know Major Tom's a Junkie ...“ Mit dem Wiedereintritt in das stillgestellte Gesellschaftsleben Alt-Europas vollzieht David Bowie seine letzte, seine erschütterndste Metamorphose. Er wird terrestrisch und damit auch sterblich. Von nun an entblößt er die Zähne zu einem gewagten Raubtierlächeln. Seine Anzüge werden der Standesmontur der Börsenbroker ähneln. Letztere sind Alberichs Nibelungen, nur an die Oberfläche der Wall Street emporgehoben. Auch darin steckt ein Stück Selbstermächtigung. Nur ist von nun an von keinen Subjekten mit emanzipatorischen Anliegen mehr die Rede.

Sinkflug: David Bowie wird lernen, in der Anonymität von New York allmählich zu verschwinden. Gefallene Engel sind die umgänglichsten Zimmergenossen, die sich denken lassen. Mit jeder einzelnen Platte, die er seit Mitte der 1980er veröffentlicht, wird das Rätsel blasser, ein freundlicher Engländer passt sich dem Gewühle von Big Apple an. Bowie erlernt das

Spiel mit Obligationen. Er verdient durch die Spekulation mit dem Rechte-Katalog seiner Songs so viel Geld, wie ein mittleres Schwellenland pro Jahr für die Ausstattung mit Gewaltmitteln ausgibt. Es entstehen wirre Schallplatten, in denen David Bowie angeblich über Wiener Aktionisten wie Rudolf Schwarzkogler im Stil eines Schreibers von Detektivromanen erzählt. Der Künstler schneidet seine Songtexte in Streifen und klebt sie neu zusammen. Es will sich dennoch kein Gefühl der Erleichterung einstellen. Die Rückbesinnung auf die Zen-Avantgarde eines Brian Eno hilft nicht mehr weiter.

Thanatos: David Bowies Musik handelte in ihren vielen besten Momenten vom Dilemma echter Sternfahrer. Was für andere die soziale Praxis, ist ihnen lediglich ein Zwischenhalt im „falschen“ Kontext. Daher die Ausflüchte ins Imaginäre, in die brüchigen Bezirke veränderter Wahrnehmung. Sobald Bowie seinen Wirklichkeitssinn ermächtigt, zerfällt das falsche Kleid des Falter zu echtem Staub. Staub kann nicht singen. Vorbei die Zeit der Dystopien (*Diamond Dogs*), der ironischen Rundgänge durch Multikulti-Land, durch die Tür-

kenviertel in Berlin-Kreuzberg (*Lodger*). Jetzt bringt Mister Bowie als unerkannt bleibender Gentleman die kleine Tochter eigenhändig in die Schule. Als er am Chaostag von 9/11 in seine Wohnung zu kommen trachtet, hält ihn ein Polizist an der Barrikade auf und wünscht seinen Personalausweis zu sehen. Als Bowie erwidert, er, der Polizist, wisse doch, wer er, Bowie, sei, nickt der Ordnungshüter. Er habe nun einmal die Anweisung, von jedem New Yorker Lebewesen einen Personalausweis einzufordern. Für Engel, Falter, Raumfahrer in Ruhe werden keine Ausnahmen mehr gemacht. In seinen letzten Tagen wird David Bowie aus Bromley (Südlondon) mit schütter gewordenem Bariton vom Ende seiner Aufenthaltserlaubnis auf Erden Mitteilung machen. Eine Flugbahn wird sich zur Kreisform schließen. Aber Engel sind bei Bedarf eben öffentliche Wesen, nichts sonst. Sie sterben auch nicht ohne weiteres, sie fallen bloß, vielleicht ins Bodenlose. Vorderhand gibt es auch keine bessere Bestimmung des Paradieses. Das verstimmte Klavier von *Be my Wife* wird derweil ewig weiter seine Runden drehen. ||

Ronald Pohl

geb. 1965, lebt als Autor und als Kulturredakteur des *Standard* in Wien und Laab im Walde. Lektor am Sprachinstitut der Universität für Angewandte Kunst Wien. Letzte Einzelveröffentlichung: *die akte des vogelsangs. Gedichte*. Ritter: Graz-Wien 2014.

Dem anderen bei seiner täglichen Arbeit zuschauen

Jürgen Bauer

„visual arts crosses dance“: So heißt die Workshopreihe von ImPulsTanz, die sich dem Aufeinandertreffen von bildender Kunst und Tanz widmet. An dieser Stelle könnte man sich fragen: What else is new? Immerhin gibt es seit mindestens zehn Jahren die Rede und Praxis von „Expanded Choreography“. An der FU Berlin gibt es gar einen Sonderforschungsbereich zur „Entgrenzung der Künste“, Happening, Fluxus und Situationismus sind auch seit gut 50 Jahren Geschichte. Jürgen Bauer findet dennoch, dass ein genauer Blick auf das Workshopprogramm lohnt.

Was ist das über diese Beispiele hinausgehende Versprechen der von Tino Sehgal initiierten und von ihm gemeinsam mit Louise Höjer und Rio Rutzinger kuratierten Workshopreihe, die mehr als 40 Künstler_innenpaare aus Choreografie, Tanz und Visual Arts zusammenbringt? Worum kann es bei dieser verdichteten Begegnung von Künstler_innen mit Studierenden gehen, die inmitten des größten Workshopfestivals für Tanz und Performance stattfindet, wo diese zudem ja noch auf die Performances in Theatern und Museen wie dem Leopold Museum und dem mumok treffen? Was also ist das Besondere der Reihe im Jahr 2016?

Wie alles begann: eine neue Form des Dialogs

Um dieses Besondere zu verstehen, beginnt man am besten am Anfang: Das erste Mal trafen sich Rio Rutzinger, künstlerischer Leiter des Workshop- und Researchprogramms, und Tino Sehgal, studierter Volkswirt und Folkwang Absolvent in Choreografie und gegenwärtig einer der international bedeutendsten zeitgenössischen Künstler, an einem Novembertag vergangenen Jahres im Wiener Café Raimund. Am Anfang stand die Einladung Rutzingers an Sehgal, im Sommer 2016

Mentor des danceWEB Stipendienprogramms zu werden. An diesem fünfwöchigen Trainings- und Researchprogramm nehmen heuer 67 junge Tanzschaffende und Künstler_innen aus 31 Ländern teil. Nach einem ersten Abtasten wurde schnell klar, was an der Begegnung zwischen Sehgal und dem danceWEB-Programm interessant sein könnte: Der Festivalcharakter von ImPulsTanz sowie die Anwesenheit einer großen Artistic Community, die dazu genutzt werden soll, eine neue Form von Dialog zwischen bildender und performativer Kunst zu initiieren. Neu daran ist nun tatsächlich, diesen Dialog in der dem Tanz so eigenen Form des Workshops zu führen.

Workshops statt Lectures, machen statt reden!

Schon bei den ersten Einladungen an die Künstler_innen wurde klar, dass der Begriff und das Format „Workshop“ irritieren. Schnell stellten sich Fragen wie: Was ist das eigentlich, ein Workshop? Was heißt es, mit Menschen auf Augenhöhe umzugehen, anstatt mit einem wie auch immer gearteten Werk? Wie kann künstlerisches Zusammenarbeiten initiiert und organisiert werden? Und schließlich, ganz banal: Welche praktischen Fragen ergeben sich aus dem Aufeinandertreffen

zweier unterschiedlicher Kunstformen? Was heißt es etwa „in den Körper zu gehen“ und von da aus gemeinsame Praktiken zu entwickeln? Hier galt es, Misstrauen abzubauen. Denn während diese Fragen Choreografie und Tanz seit jeher umtreiben, gilt das nicht in gleicher Form für die bildende Kunst. Künstler_innen aus diesem Bereich sind es viel eher gewohnt, in Lectures oder Atelierbesuchen ihre Methoden zu vermitteln. Die Kurator_innen hatten also viel Überzeugungsarbeit zu leisten, um „die Angst des Künstlers vor dem Workshop“ in Neugier zu verwandeln. Schließlich soll diesen Sommer nicht nur theoretisch am Tisch über die unterschiedlichen Bedingungen des Marktes, der Produktion oder der Ökonomien geredet, sondern ganz praktisch gearbeitet werden.

Die Überzeugungsarbeit musste jedoch auch in die andere Richtung geleistet werden, denn bis heute gibt es in weiten Teilen der Performance- und Tanzszene eine gewisse Naivität und Ignoranz gegenüber dem (Kunst-)Markt sowie dessen Akteur_innen. Das gilt sogar dann, wenn Performer_innen ihre Arbeiten ins Museum bringen. Auch hier tauchen unzählige Fragen auf: Wie bemisst sich der Wert der Kunst und der in sie investierten Probenarbeit? Mit welchen Strategien kann man sich in diesem Markt bewegen und mit welchen Strategien bewegt man umgekehrt den Markt? Neben dem großen Interesse der beiden Kunstformen aneinander gibt es also auch eine gewisse Distanziertheit. Wie kann vor diesem Hintergrund wechselseitiges Lernen und Austausch aussehen? Vielleicht wie das Beobachten der täglichen Arbeit des jeweilig anderen.

Begegnung mit einer anderen Kunst

Die Details der Begegnungen und der damit verbundenen Lernbewegungen werden sich erst diesen Sommer zeigen. Philippe Parreno etwa, der schon Fußball-Legende Zinedine Zidane mit 17 Spezialkameras der US-Armee beobachtet hat, wird nachvollziehen, wie der Choreograf Xavier Le Roy sein Stück *Untitled (2014)* im Akademietheater aufbaut. Pawel Althamer und Meg Stuart werden gemeinsam tanzen, springen, singen und malen. Das Portrait steht bei Moriah Evans und Judith Rohrmoser im Zentrum. Sicher eine mitreißende Begegnung, richten sie ihren Aufruf doch an alle „Feminist_innen, Freaks und Punks“. Um die „Welt des Scheiterns und der Scham“ geht es bei Phil Collins und Andros Zins-Browne, um Trancezustände aller Art bei Justin F. Kennedy und Jeremy Shaw. Thomas Oberender und Hans-Ulrich Obrist rücken jene in den Mittelpunkt, die nicht Kunst produzieren, sondern diese platzieren und kuratieren. Der Platz reicht nicht, alle Workshops aufzuzählen, weshalb nur die Aufforderung bleibt, das Angebot zur Begegnung anzunehmen. Der Dialog kann beginnen! ||

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschaftler und Autor aus Wien





© Justin F. Kennedy

Impressum:

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:

IG Freie Theaterarbeit, ZVR-Nr. 878992823
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien
Tel.: +43 (0)1/403 87 94
office@freietheater.at
www.freietheater.at

Redaktion:

Jürgen Bauer, Sabine Mittrecker, Andrea Wälzl, Carolin Vikoler (koordinierende Redakteurin);
Layout & Bildredaktion: Xenia Kopf

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:

Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung
im Sektor Darstellende Kunst.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise die Meinung
der IG Freie Theaterarbeit wieder.

Geschäftsführung: Sabine Mittrecker

Vorstand: Thomas Desi, Katharina Dilena, Martin Dueller, Thomas Hinterberger,
Asli Kislal, Sabine Mittrecker, Christina Scherrer, Claudia Seigmann

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende

Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende

Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater



WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Premieren

- 02.07.
**Follow the Rabbit:
Selfie aus Auschwitz**
TaO! – Theater am Ortweinplatz
Graz
0316 846094
- 03.07.
**Mezzanin Theater:
Anna und die Wut**
TTZ – Tanz & Theater Zentrum
Graz, 0316 67 05 50
- 08.07.
**Tinte und Kaffee: Dalles & Do-
widl – Im jüdischen Kaffeehaus**
Café Landtmann Wien,
0676 31 67 302
- 14.07.
**Die Legende vom
heiligen Trinker**
Pygmalion Theater Wien
www.pygmaliontheater.at
- 19.07.
**Ian Kaler: Me becoming myself
(unfinished)**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 19.07.
**Ian Kaler & Anne Quiryren:
On Orientations | Shifting the
burden**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 19.07.
**Michikazu Matsune:
Mattress Pieces**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 20.07.
**Theater Rakete:
Tür auf, Tür zu**
Kulturhof: Sommer Villach
0660 2161966
- 20.07.
**Simon Mayer:
Sons of Sissy
(Sehbehindertenfassung)**
Odeon Wien
www.impulstanz.com
- 22.07.
**Shakespeare im Park:
Die Komödie der Irrungen**
Benediktiner Stift St. Lambrecht
0664 56 77 298
- 23.07.
**Georg Blaschke /
M.A.P. Vienna:
Fluid Theatre**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 27.07.
**Holzinger / Lange / Machaz /
Riebeck / Scheiwiller: Jungle**
Odeon Wien
www.impulstanz.com
- 28.07.
**Akemi Takeya: LEMONISM x
JAPONISM & MINIMALISM**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 29.07.
**Magdalena Chowaniec:
What's in the artist's head**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 30.07.
**Akemi Takeya: LEMONISM x
JAPONISM & SYMBOLISM**
Leopold Museum
www.impulstanz.com
- 02.08.
**Nikolaus Gansterer & Mariella
Greil & Emma Cocker: Choreo-
graphic Figures: Body Diagrams**
Angewandte Innovation
Laboratory
www.impulstanz.com
- 04.08.
Herrinnen
Herrenseetheater in Litschau
01 58885
- 05.08.
**Chris Haring / Liquid Loft:
Candy's Camouflage (Theater
Version)**
Akademietheater
www.impulstanz.com
07. 8.
**FÖTA:
Lumpazivagabundus**
Sommertheater Wesenufer -
Das Theaterfestival im oberen
Donautal
tickets@foeta.at
- 10.08.
**Armes Theater Wien:
Illusionen**
Wiener Volksliedwerk, Wien
0699 816 39 394
- 17.08.
**Ernst M. Binder:
Jarmuk**
dramagraz, 0699 10625313
- 22.09.
**Thomas Franz-Riegler:
Jammast eh?**
Kulisse Wien
01 485 38 70
- 23.09.
**TheaterFOXFIRE:
Running Wild**
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 23.09.
**TheaterFOXFIRE / Dschungel
Wien / brunnenpassage: Wir sind
die Stadt, die Stadt sind wir. Die
Geister, die ich rief!**
MQ Gelände Wien

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at

IMPULSTANZ

Vienna International
Dance Festival

14 July —
14 August
2016

WHAT
SHAKES
YOUR
BELIEFS?

WIENER HAUSBESETZUNGEN ...

AKADEMIETHEATER

Chris Haring / Liquid Loft
Ich bin O.K. Dance Company

ODEON

Simon Mayer
Cie. Florentina Holzinger

KASINO AM SCHWARZEN- BERGPLATZ

Dirk Stermann

SCHAUSPIELHAUS

Cie. Michikazu Matsune

LEOPOLD MUSEUM

Cie. Georg Blaschke
Magdalena Chowaniec
Cie. Willi Dorner
Chris Haring / Liquid Loft
Cie. Florentina Holzinger
Ian Kaler
Cie. Michikazu Matsune
Akemi Takeya

BURGGASSE 21

Alexander Gottfarb

ZwischenSpiele

BRICK-5

Tanzmontage

ANGEWANDTE II

Nikolaus Gansterer &
Mariella Greil & Emma Cocker

TANZATELIER WIEN

Sebastian Prantl /
Cecilia Li & Artists

INFO & TICKETS

www.impulstanz.com
+43.1.523 55 58

Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 09Z038334W