

Inspiration

— JVA Weimar: Un/Glück

noiteriqzn

Installationsansichten » nothing will ever be the same«. In: »Das Glücksprinzip« (2015) in der ehemaligen Justizvollzugsanstalt, Weimar.





Unverhofftes Glück manifestiert sich in jenen Momenten, in denen wir eine positive Wendung erleben, die wir nicht aktiv herbeigeführt haben. Dies wird oft als glückliche Fügung oder Serendipität bezeichnet und offenbart die positive Seite von Kontingenz. Die tragische Seite unerwarteter Ereignisse zeigt sich in Hindernissen, Schwierigkeiten und im Extremfall in Situationen, die über Un/Freiheit, gar über Leben und Tod entscheiden, wie Unfälle oder Gerichtsurteile. Dabei ist das, was als kriminell betrachtet wird, welche Strafen verhängt werden und wie Gefängnisse organisiert sind, von spezifischen historischen und kulturellen Kontexten abhängig. Veränderungen in politischen Regimen und sozialen Normen können direkt die Funktionsweise und die Rolle von Gefängnissen beeinflussen: Je autoritärer ein Regime, desto eher werden Gefängnisse zur politischen Repression genutzt.

Mit dem Titel »Das Glücksprinzip« für eine Gruppenausstellung in einem stillgelegten Gefängniskomplex in Weimar verweist der Kurator und Künstler Konstantin Bayer auf das nur bedingt kontrollierbare Wechselspiel von Kräften, das in diesem Zusammenhang Glück oder Unglück hervorbringt, und öffnet damit einen Raum im Kontinuum von Un/Glück, in dem vielfältige ästhetische Erfahrungen von Mitgefühl und Nachdenklichkeit, aber auch von Schönheit, Humor und Leichtigkeit die Grausamkeit des Ortes kontrastieren.¹

- ¹ »Das Glücksprinzip« war eine Ausstellung der Galerie Eigenheim in Kooperation mit dem Kunstfest Weimar in der ehemaligen Justizvollzugsanstalt Weimar vom 22.08. bis zum 06.09.2015, an der ca. 30 internationale Künstler:innen teilnahmen und mit ihren Arbeiten und Interventionen die Zellen, Flure und Außenbereiche der ehemaligen JVA überschrieben und sich in ortssensiblen Werken mit der Geschichte des Gebäudes auseinandersetzten. Siehe den Ausstellungskatalog zum Download unter: [https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi\(1\).pdf](https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi(1).pdf) (abgerufen am 10.04.2024). Der historische Komplex wurde 1916 während des Ersten Weltkrieges fertiggestellt und fast durchgängig bis zu seiner Schließung als Justizvollzugsanstalt genutzt – unter unterschiedlichen Regimen und kontingenten Wert- und Rechtsvorstellungen: In den 1920er- und 1930er-Jahren waren fast monatlich Fluchtversuche, »Entweichungen«, zu verzeichnen. Die Zahl der Suizide von Gefangenen belief sich allein zwischen 1929 und 1934 auf sieben. Während des Zweiten Weltkrieges blieb das Gefängnis Gerichtsgefängnis. Unter dem Kriegssonderstrafrecht führten bereits Vergehen wie Führerbeleidigung, Wehrkraftzersetzung oder der Kontakt zu Kriegsgefangenen zu Todesurteilen, die im Innenhof des Gebäudekomplexes vollstreckt wurden. Zwischen 1933 und 1945 fanden hier fast 200 Hinrichtungen statt. Von den nächtlichen Vollstreckungen mit einem Fallbeil aus dem 19. Jahrhundert blieb am Tag nur eine betonierte und mit einem Abflussgitter versehene Hofecke sichtbar. Nach Kriegsende wurde das Gerichts- und Gefängnisgebäude von der Sowjetischen Militär-Administration verwaltet und nach Gründung der DDR als Untersuchungshaftanstalt genutzt. Nach der Wende Mitte der 1990er-Jahre fand eine umfassende Modernisierung, Sanierung und Renovierung des gesamten Gebäudekomplexes statt, der im Anschluss als Jugendarrestanstalt genutzt wurde. Allein in diesem letzten Systemumbruch wird die kontingente Rechtsauffassung überdeutlich: »Wenn man ein Jahr vor der Wende einen Fluchtversuch begangen hat, ist man dafür ins Gefängnis geraten. Fünf Tage nach dem Mauerfall 1989 konnte man einfach gehen wohin man wollte, alles war möglich, und man wurde vielleicht sogar dafür gefeiert.« (Konstantin Bayer in: »Das Glücksprinzip« 2018, 28)

Seit September 2011 ist der Dienstbetrieb der Jugendarrestanstalt vorübergehend ausgesetzt. Während der Freistaat Thüringen nach weiteren Nutzungsmöglichkeiten sucht, wurden die Räumlichkeiten zwischenzeitlich für kulturelle Projekte genutzt.

Während der Vorbesichtigung des Ausstellungsgeländes der ehemaligen JVA Weimar, ein historischer und normalerweise unzugänglicher Ort, überkommt mich ein beklemmendes Gefühl. Das Gefängnisgebäude, in dem Hunderte von Todesurteilen erlassen und vollstreckt wurden, strahlt eine unheimliche Atmosphäre aus. Beim Betreten der kargen Zellen finde ich Spuren vergangener Insassen – Einkerbungen, harte Pritschen, nackte Klosetts. Der Geruch von Putzmittel erfüllt die Luft und verursacht Gänsehaut. Wie unmenschlich muss das Leben hier gewesen sein? Welche Geschichten und Schicksale verbirgt jede einzelne Zelle? Welche Willkür, Demütigungen und Leiden haben die Insass:innen auf den langen Fluren ertragen müssen? Die Atem/Luft hier ist dicht, fast opak, ich habe Mühe einzuatmen und spüre die Schwerkraft ein wenig heftiger an mir ziehen.

Dieser Gefängniskomplex stellt einen Ort innerhalb und zugleich außerhalb der Stadt dar, eine Heterotopie inmitten eines zentralen Wohngebietes in Weimar. Ich stelle mir dieses Gefängnis als ein atmendes Gefüge vor. Eines, das sich nährt von dem Ausatem der Gesellschaft, jenem »Verbrauchten«, das eine Gesellschaft absondert, da es ihren (Verhaltens-)Normen nicht entspricht. Welches ihr jedoch später in angepasster, nutzbringender Verfassung wieder zugeführt wird.²

Im Prozess des Ausstellungsaufbaus durchdringen wir Künstler:innen diesen Ort. Täglich verbringe ich viele Stunden in dem Gebäude, betrete und verlasse es wieder – mit jedem Zyklus wird das Kommen und Gehen leichter. Mit unserer bloßen Anwesenheit und durch die Präsenz unserer Kunstwerke informieren und erneuern wir die Luft im Gebäude. Inzwischen grasen Schafe zwischen den Stacheldrähten der »Todeszone«, und ein Trampolin lädt dazu ein, beim Hüpfen einen Blick über die Mauer zu erhaschen (»Kuratorische Statements I & II«, Konstantin Bayer 2015). Besucherströme, Kinderlachen, Blumen, Sonne – all das ist gegenwärtig. Unsere Arbeit verwandelt den Raum.

Im ehemaligen Gerichtssaal, der wie ein Turm den gesamten Gebäudekomplex überragt, fällt und hebt sich rhythmisch mein weißes Tuch. Durch die Fenster an drei Seiten des Raumes fällt Licht hinein, das ihn atmosphärisch ausleuchtet. Die repräsentative Ornamentik, die kunstvollen Holzarbeiten und die gelbe Raumfarbe wirken im Zusammenhang mit der grausamen Geschichte des Ortes fast zynisch. Zentrales Schmuckelement des denkmalgeschützten Saals bildet ein Stern an der hölzernen Decke, der in einer quadratischen Form gefasst ist und den ich als Ausgangskordinate zur Ausrichtung meiner Arbeit nutzte.

2 Der Philosoph Michel Foucault prägte für wirkliche und wirksame Orte, die als »Gegenplatzierungen oder Widerlager« in »die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind«, den Begriff der »Heterotopien«. An diesen Orten, »an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht« (Foucault 2015, 322), und zu denen er neben Gefängnissen auch Kliniken, Friedhöfe, Museen und Bibliotheken zählt, herrschen ganz eigene Gesetzmäßigkeiten. Diese Orte sind mit dem übrigen Raum und der Gesellschaft durch rhythmische Vorgänge verbunden: »Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Schließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.« (Foucault 2015, 325)





Expiration

- Willkür und Verantwortung nach Hannah Arendt
- Kontingenz in den Werken von Sophie Calle und Anne Imhof

Expiration

Willkür und Verantwortung nach Hannah Arendt

»Es kann kaum etwas Kontingenteres geben als gewollte Handlungen, die – wenn man vom freien Willen ausgeht – alle als Handlungen definiert werden könnten, von denen man weiß, dass man sie auch hätte unterlassen können.« (Arendt 2008, 253) so Hannah Arendt in »Vom Leben des Geistes: Das Denken/ Das Wollen«. Gleichzeitig sei auch »völlig klar, daß etwas Getanes nicht ungeschehen gemacht werden kann, daß die Erinnerung der Menschen die Geschichte auch nach Reue und Zerstörung noch erzählen wird.« (Arendt 2008, 433) Arendt macht deutlich, dass menschliche Handlungen eine unwiderrufliche, nicht korrigierbare Qualität haben und in der Geschichte/Geschichtserzählung und in kollektiven und individuellen Erinnerungen bestehen bleiben.

Willkürliche Handlungen, verstanden als unvorhersehbare, spontane oder impulsive Entscheidungen, sind Ausdruck des freien Willens. Willkür kann alle Grenzen überschreiten und nichts außer dem eigenen Wollen respektieren – weder rationale Gründe noch Gesetze. Gesetze sind gesellschaftlich definierte Notwendigkeiten, die historisch bedingt und in ihrer Durchsetzung kontingent sind. Als ethisch-moralische Übereinkünfte können sie in verschiedenen Regimen sehr unterschiedlich ausfallen. Die Philosophin Katrin Meyer führt in ihrem Essay »Hannah Arendt. Auf der Suche nach der Freiheit jenseits von Souveränität« aus, dass Handlungsfreiheit nach Hannah Arendt ein Dilemma darstelle, dem sich viele Denker:innen verschlossen hätten, indem sie anstelle der Möglichkeiten der Freiheit diese von Bedingtheit und Notwendigkeiten her begründet hätten. Zudem sei der Begriff der Freiheit für Arendt nicht ausschließlich positiv besetzt. Im nationalsozialistischen Holocaust beispielsweise pervertierte sich die Freiheit zum radikal Bösen. Arendts Denken zeichne sich durch die Suche nach dem Wesen der positiven Freiheit aus, die ihre eigene Destruktivität binden könne, indem sie ein Prinzip in sich berge, durch das die Willkür ferngehalten werde. Wie lässt sich die Willkür binden, ohne dass sich damit die Freiheit aufhebt? Meyer führt aus, dass die traditionelle, philosophische Reduktion der menschlichen Freiheit auf den solipsistischen Willen nach Arendt verkenne, dass der Mensch ein bedingtes und auf andere angewiesenes Lebewesen sei.

In »Vita activa« beschreibt Hannah Arendt als Bedingungen menschlicher Existenz »das Leben selbst und die Erde, Natalität und Mortalität, Weltlichkeit und Pluralität« (Arendt 2006, 21). Sie konkretisiert, dass der Mensch die Bedingungen seiner Existenz selber mitkonstituiere und sich zu ihnen verhalte – und auf diese Weise sein Leben aktiv gestalte. Sein und Handeln fielen im Menschen in eins, das heißt, die personale Identität, das »Wer einer ist«, zeige sich prozesshaft im Zusammensein mit anderen Menschen. Katrin Meyer führt weiter aus, dass nach Arendt die Freiheit in der philosophischen Tradition »falsch gedacht« werde und dass dieses falsche Denken mit

den politischen Katastrophen der Moderne zusammenhänge. »Das richtige Verständnis bedeutet, dass der Mensch die Kontingenz seiner Freiheit anerkennt.« (Meyer 2004, 161) Wenn Freiheit aufgrund unseiner Bedingtheit nicht hergestellt werden kann, wenn also jedes Verfügungsdenken das wesentlich Sinnhafte an der menschlichen Freiheit verfehlt, dann kann Freiheit nicht eine Entität, sondern nur ein Ereignis sein, das heißt etwas, das sich der Planbarkeit eines Einzelnen entzieht. »Die Quelle der Freiheit, die sich als Spontaneität [...] äußert, ist das Ereignis.«

Dies hat auch Konsequenzen für das Denken der Verantwortung: »Verantwortung scheint objektiv »unbegründet« und »unbegründbar« zu sein, da menschliche Taten nie die Taten einzelner souveräner Subjekte sind, sondern durch andere bedingt und auf andere angewiesen bleiben. Jemandem Verantwortung für sein Tun zu unterstellen, ist darum eine »unbegründete« Zumutung und zugleich auch eine positive Anerkennung von Freiheit. Der Verantwortungsbegriff spricht den Menschen in seiner Freiheit an und anerkennt ihn als handlungsfähiges Subjekt, obwohl er seiner Geschichte »ausgeliefert« und darin »unfrei« ist. Indem ein Subjekt die an ihn herangetragene Zumutung der Verantwortung übernimmt, anerkennt es sich auch selber als frei. Verantwortung konstituiert somit Freiheit – nicht umgekehrt.« (Meyer 2004, 178) So wird wahre Freiheit nicht durch das bloße Vorhandensein von Möglichkeiten oder durch die Abwesenheit von äußeren Zwängen bestimmt, sondern durch die Übernahme von Verantwortung. Wenn ein Subjekt die Verantwortung für sein Handeln übernimmt, erkennt es sich selbst als handlungsfähiges und freies Wesen an.¹

1 Was aber passiert, wenn man Menschen in einem Kunstraum angeblich von jeder Verantwortung für ihr Handeln freispricht und ihnen ein Set möglicher Handlungsgegenstände mit teilweise brutalen Agentivitäten zur Verfügung stellt? Wenn man dem Publikum scheinbar größtmögliche Freiheit überlässt und sich selbst willkürlichen Handlungen aussetzt? Diesem Experiment unterzog Marina Abramović sich und ihr Kunstpublikum in ihrer Aktion »Rhythm 0« (1974). In der sechsständigen Performance wurde das Publikum dazu eingeladen, mit 72 ausliegenden Gegenständen alle möglichen Handlungen an ihr durchzuführen. Die Gegenstände umfassten unter anderem eine Rose, eine Feder, Parfüm, Honig, Brot, Trauben, Wein, Scheren, ein Skalpell, Nägel, eine Metallstange und einen geladenen Revolver. Im Galerieraum gab es keine Trennung zwischen der Künstlerin, die sich passiv zur Verfügung stellte, und dem sie umringenden Publikum, das im Verlauf der Performance immer enthemmter handelte. Indem Abramović in den bereitgelegten Handlungsanweisungen bewusst und manipulierend festlegte, dass sie zum »Objekt« herabgesetzt wurde, und ausdrücklich erklärte, die volle Verantwortung für das Geschehen während der Aktion zu übernehmen, wurde das Publikum dazu angeregt, immer weiter gehende und grenzüberschreitende Handlungen durchzuführen und mit der Künstlerin zu tun, »was es wollte«. Dies führte zu einer Vielzahl von Reaktionen, von wohlwollenden und beschützenden bis hin zu verletzenden und gewalttätigen Handlungen. Hat die Künstlerin ihr Publikum somit zur Gewalt ermutigt und es zu Tätern gemacht? Wer überschreitet in diesem sozialen Experiment zur »Conditio humana«, der menschlichen Verfassung, welche Grenzen? Wie werden die vollzogenen Handlungen in der Erinnerung verarbeitet? Das Publikum war mit Kontrolle versus Kontrollverlust konfrontiert, mit einer Handlungsfreiheit, die in pure Brutalität umschlagen konnte, mit der Frage nach seinem Mut zum Eingreifen und mit jener nach der Verantwortung für das eigene Handeln, das Gegenüber und für die Gruppendynamik. Aber vor allem mit der Frage, ob sich Verantwortung überhaupt abgeben lässt. Nach Hannah Arendt würde dies bedeuten, den Besucher:innen ihre Freiheit zu nehmen.

Kontingenz in den Werken von Sophie Calle und Anne Imhof

Aktions- und Performancekunst machen allgemein Kontingenz und in vielen Fällen besonders die Handlungskontingenz erfahrbar, indem sie auf die grundsätzliche Unvorhersehbarkeit und Offenheit menschlichen Handelns verweisen. Insofern bestimmen sie immer auch das Verhältnis zur Freiheit und thematisieren Aushandlungsprozesse von Möglichkeiten und Beschränkungen. Aktionen und Performances sind flüchtig und einmalig. Jede Aufführung ist ein einzigartiges Ereignis, das nie genau wiederholt werden kann und das abhängig ist von den spezifischen Bedingungen und Kontexten, unter denen sie stattfindet. Künstler:innen integrieren diese Aspekte in unterschiedlicher Weise in ihre Werke. Die französische Künstlerin Sophie Calle, die in ihrem Werk Themen wie Identität, Intimität und die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum untersucht, nutzt oft zufällige Begegnungen und unvorhergesehene Ereignisse als Ausgangspunkt ihrer Arbeiten. Sie bindet häufig subjektive Erfahrungen und eigene emotionale Zustände ein, was die Kontingenz ihrer eigenen Entscheidungen und Erlebnisse reflektiert. So verfolgte sie im Projekt »Suite Vénitienne« (1980) einen Fremden von Paris bis nach Venedig und dokumentierte seine Bewegungen. In »The Address Book« (1983) fand Calle ein verlorenes Adressbuch und kontaktierte die darin aufgeführten Personen, um mehr über den Besitzer, den sie selbst nie traf, zu erfahren und aufzuzeichnen. Viele von Calles Projekten sind interaktiv und verlassen sich auf die unvorhersehbaren Reaktionen und Interaktionen anderer Menschen. In ihrem Beitrag für den französischen Pavillon der Biennale di Venezia »Take Care of Yourself« (2007) bat sie 107 Frauen, die sie aufgrund ihres Berufes oder ihrer Fähigkeiten ausgewählt hatte, den Abschiedsbrief ihres Ex-Freundes zu interpretieren und darauf zu reagieren, um diesen zu analysieren, zu kommentieren, ihn zu tanzen, zu singen, zu sezieren, ihn zu erschöpfen, zu verstehen und in ihrem Namen zu beantworten. Die Vielfalt und Unvorhersehbarkeit der Reaktionen illustrierten, wie Kontingenz durch die Unterschiedlichkeit der Perspektiven auf dasselbe Ereignis und der folgenden Interpretationen aufscheinen kann.²

Die deutsche Künstlerin Anne Imhof, deren komplexe und intensive Performances oft mehrere Stunden dauern und Elemente aus verschiedenen Kunstformen wie Tanz, Musik, bildender Kunst und Installation vereinen, verhandelt in ihrer Arbeit Kontingenz in Form von ästhetischer Vieldeutigkeit und permanenten Oszillieren von Handlungen, Choreografien und materiellen Anordnungen zwischen extre-

2 Hier lässt sich eine Parallele zur eingangs erwähnten Arbeit von Raymond Queneau, den »Stilübungen Autobus S« erkennen, mit dem Unterschied, dass Queneau den Perspektivwechsel literarisch selbst vornimmt, während Calle mit tatsächlich fremden Perspektiven interagiert und sich angesichts der unvorhersehbaren Reaktionen ihrer Kollaborateur:innen bewusst dem Prinzip der »doppelten Kontingenz« aussetzt.

men Polen: zwischen Brutalität und Zärtlichkeit, zwischen Macht und Ohnmacht, zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft, zwischen Widerstand und Unterwerfung, zwischen Hingabe und Distanz, Kälte und Verletzlichkeit. In ihren Arrangements stellt sich eine Spannung her, die auf besonders intensive Weise den gegenwärtigen Moment in seiner Unentschiedenheit dehnt und Potenzialität erfahrbar werden lässt.

In Imhofs Performance »Angst II«³ ließ dichter Kunstnebel die Konturen der Architektur des ehemaligen Berliner Bahnhofs verblasen. In dieser theatral anmutenden Atmosphäre der Desorientierung wurden verschiedene Drahtseilakte aufgeführt, wobei neben den Performer:innen auch lebendige Falken und gesteuerte Drohnen zum Einsatz kamen. Die Musik des Stücks durchdrang den gesamten Ausstellungsraum und bestimmte den Rhythmus der entstehenden »Malerei«.

In der mehrstündigen Performance-Installation »Faust«⁴ im Deutschen Pavillon in Venedig bewegten sich Zuschauer:innen auf einer eingezogenen Glasebene, die den Raum strukturierte und Parallelwelten herstellte: eine Unterwelt, eine Ebene der direkten Begegnungsmöglichkeit mit dem Publikum sowie eine suspendierte Ebene in Form verschiedener elevierter Plattformen. Alle semitransparenten und spiegelnden Ebenen wurden von den Performer:innen bespielt. Ihre Bewegungen waren langsam und methodisch, oft scheinbar mechanisch oder repetitiv. Ihre Körper wirkten kontrolliert und gleichzeitig verletzlich. Sie agierten als Gruppe, sowohl in Kämpfen wie auch in Szenen der Einheit, wenngleich die Einzelnen auch ihre abgekapselte Einsamkeit zur Schau stellten. In dem »solipsistischen Chork« (Pfeffer 2017, 9) entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Kollektivität und Individualität in bildgewaltigen Anordnungen. Performative Props wie Wasserschläuche, Sprühflaschen und immer wieder Mobiltelefone ermöglichen kippende Gesten: Aus einem kommunikativen Moment, in dem eine Performer:in per Chat Handlungsanweisungen empfängt, wird im nächsten ein bedrohlicher Zustand, wenn das Handy an die Halsschlagader einer anderen Person gepresst wird.

Die Geräuschkulisse ist von elektronischen Klängen und minimalistischer Musik durchzogen, plötzliche Rotz-, Schneuz- und Schniefgeräusche sind kaum einzuordnen: Sind sie Ausdruck von Bedrohung oder zeugen sie von dem passiven Erleben des Bedrohtheits? Das Rotzen zu hören ist unangenehm, kaum auszuhalten. Unruhe. Die Geräusche von Schritten auf den Glasflächen, vom Atmen der Performer:innen durchdringen die Stille. Gleichzeitig beobachtet man sich selbst beim Beobachten, in den Spiegelungen der Flächen, in den Gesichtern der anderen Besucher:innen in unmittelbarer Nähe. Oder sind es Performer:innen? Die Grenzen bleiben uneindeutig. Der

3 »Angst II« ist Teil einer Oper in drei Akten (2016), die sich zeitlich und räumlich über drei Stationen erstreckt: die Kunsthalle Basel, die Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof in Berlin und La Biennale de Montréal.

4 Die Performance-Installation »Faust« von Anne Imhof wurde im Deutschen Pavillon auf der 57. Internationalen Biennale Venedig vom 13. Mai bis zum 26. November 2017 präsentiert und erhielt den Goldenen Löwen. Vgl. <https://www.labiennale.org/en/agenda/anne-imhof-faust-4> (abgerufen am 10.04.2024).

plötzlich einsetzende Gesang einer Performerin, in den andere einstimmen, wirkt intensiv und berührend. Als ich die Performance erlebe, steht Anne Imhof neben mir, als Signalgeberin per Chat mit allen Performer:innen verbunden. Sie dirigiert, sie komponiert in Echtzeit.

Die Interaktionen zwischen den überwiegend dunkel, modisch-sportiv gekleideten Performer:innen sind minimalistisch, aber ausdrucksstark. Blicke werden ausgetauscht, Körper nähern sich an, nur um sich wieder zu entfernen. Die Performer:innen scheinen sich gegen unsichtbare Kräfte zu wehren, ihre Bewegungen wirken oft wie ein Kampf gegen eine unsichtbare Bedrohung. Gleichzeitig gibt es Momente der völligen Hingabe und des Einverständnisses und solche, in denen die Performer:innen scheinbar in Trance oder in einem Zustand tiefer Konzentration verharren, bevor sie plötzlich und unerwartet agieren. Diese Momente der Stille und plötzlichen Bewegung erzeugen eine Dynamik, die den Zuschauer in eine ständige Erwartungshaltung versetzt, und so bleiben auch die längeren Zeiträume, in denen scheinbar nichts passiert, spannend, da die Wahrnehmung geschärft ist: Die Körpersprache, die räumliche Anordnung und die beredten Objekte und Materialitäten treten ins Bewusstsein.

Anne Imhof lotet das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten bis zu ihren gegensätzlichen Extremen aus, wodurch die Kontinuen von Un/Glück, Un/Freiheit, Ohn/Macht in ihren Abstufungen und Nuancen erfahrbar werden. Schon die Voraussetzungen sind diesbezüglich ambivalent: Wie frei agieren die Performer:innen tatsächlich und wie fühlen sie sich? Inwieweit dienen sie der Künstlerin als agentielles Material, auch wenn die Performance als eine gemeinsame Entwicklung dargestellt wird? Anne Imhof, die die Impulse und Signale setzt, behält stets das letzte Wort. Zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, zwischen gestaltendem Zukunftsvertrauen und melancholischer Passivität lässt sich die Kontingenz als treibende Hauptakteur:in der Performance ausmachen. Obwohl alles inszeniert ist und Szenen immer wieder zu Bildräumen und Tableaus gerinnen, wirkt das Geschehen nicht vorgespielt. Es gibt kein vorgefertigtes (Theater-)Skript, was der Performance ihre spürbare Offenheit verleiht: auch die Performer:innen kennen den Verlauf nicht, sie improvisieren und reagieren. Dadurch bleibt die Spannung erhalten und überträgt sich unmittelbar auf die Besucher:innen. Niemand kann ihr entrinnen: der Offenheit des nächsten Momentes, der Unberechenbarkeit der gegenwärtigen Zukunft. In dieser Dringlichkeit trägt die Arbeit von Anne Imhof der Kontingenz Rechnung wie kaum eine andere.



(Atempause)

