

206

MAX-PHILIP  
ASCHENBRENNER

**DIE DINGE,  
DIE UNS  
ZUSAMMEN-  
HALTEN,  
UND MEHR**

**It's a question  
of lust**

**It's a question  
of trust**

**It's a question  
of not letting  
what we've**

**built up  
crumble to  
dust**

**Depeche Mode**

# Vom Tanzen und Singen

Vielleicht war es eine Jägerin, die abends, als sie nach Hause kam und kein Mammut erlegt hatte, in Rechtfertigungsnot vor der eigenen, hungrigen Familie geriet und ihre Geschichte im Schein des Feuers so gekonnt erzählte, ihre Performance so virtuos gestaltete, dass das Essen plötzlich zur Nebensache wurde und etwas anderes stattfand, da in dieser Höhle. Vielleicht war es aber auch ein Schamane, ein Sozialanimateur, der die anderen aufforderte gemeinsam mit ihm so lange im Kreis zu hüpfen, bis die Jagd endlich erfolgreich sein würde. Oder eine Mutter, die ihre Kinder durch das rhythmische und höhenversetzte Gurren ihrer Stimme in den Schlaf wiegte. Wer genau die erste Autorschaft übernahm, werden wir nie herausfinden. Tanzen, Singen und Schauspielen entstehen mitten aus dem Leben heraus, aus alltäglichen Erfahrungen und aus der Sehnsucht danach, diese mit anderen zu teilen, eine Form dafür zu finden, sie in Schönheit zu transformieren, Kunst zu machen. Das lässt sich festhalten.

Ein paar tausend Jahre später auf der Peloponnes, als die Menschheit sich zum ersten Mal an einer Form von demokratischer Zivilisation ausprobierte, hatten sich die darstellenden Künste bereits grundlegend verändert. Im Amphitheater stand zunächst nur ein sagenumwobener Chor auf der Bühne. Weder Originaltexte noch Bewegungspartituren sind erhalten. Was wir wissen, wissen wir aus zweiter oder dritter Hand. Seine offensichtliche Funktion war die Repräsentation der Polis als Gemeinschaft. Die eigentliche Aufgabe aber war, diese Gemeinschaft in Beziehung zu denjenigen Menschen und Dingen zu setzen, die nicht Polis waren, die sich nicht in die neu erdachte demokratische Struktur integrieren ließen: die Geister und die Natur, die Toten und Ungeborenen, die Verbannten und Unbekannten, das Vor-, Nach- und Nichtsprachliche. Betrachtet man den Akropolis-Hügel architektonisch, stiegen die Götter ja tatsächlich nur ein paar hundert Meter aus dem Tempel herunter, um sich im Theater elegant, aber mächtig *ex machina* einzumischen.

Je nach Quellenlage tritt der erste Protagonist etwa 400 bis 300 vor Christus aus diesem Chor-Kollektiv heraus. Er trägt eine Maske und verkörpert den Gedanken vom unabhängigen Selbst nur, ist aber noch keins. Denn die neue Idee vom Individuum dachte sich immer im Verhältnis zur Polis. Bevor sie sich dann zum ersten Mal mit einem Antagonisten konfrontiert sieht und in einen zwischenmenschlichen Dialog tritt, vergehen weitere hundert Jahre. Von da aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zu den römischen Gladiatoren, die mit ihren Schreien und ihrem Schwertklappern den singenden und tanzenden Chor endgültig ablösen und den Dialog in ein gegenseitiges Zerfleischen verwandeln werden. Die Polis wird nur noch auf den Zuschauerrängen stattfinden.

## Vom Kunstmachen

Kunstproduktionsmaschinen sind wie alle anderen Maschinen, die der Produktion dienen, ökonomische Maschinen. Sie bringen Sachverhalte hervor, indem sie Materialien verdinglichen und verdichten. Das Paradox, dass ihr Hervorgebrachtes, ihre Produkte immer ephemere sind, löst jede Kunstmaschine für sich. Die Linien und Farben auf den Gemälden von Mark Rothko oder Michelangelo verblassen nach einigen Jahren ebenso wie das Licht und der Schatten auf den Fotografien von Henri Cartier-Bresson oder die Erinnerung an einen geglückten Theaterabend. Damien Hirsts in Formaldehyd eingegossener Hai, der den klingenden Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* trägt, rottet seit mehreren Jahren vor sich hin und ist Gegenstand einer juristischen Debatte zwischen dem Besitzer, der Saatchi Gallery und dem Künstler selbst, der sich weigert ihn zu reproduzieren. Denn was genau hat hier den Besitz gewechselt? Eine Skulptur oder eine Handlungsanweisung? Ein Objekt oder eine Idee? Kapitalanlage oder Erfahrung?

In *Belle du Jour* sagt der echte Fritz Lang, der unter den Augen von Jean-Luc Godard Fritz Lang spielt: „Wenn Kultur die Regel ist, dann muss Kunst die Ausnahme sein.“ In vollem Widerspruch dazu tut sich gerade eine Lücke in der Welt auf, in der Kunst mit den Maßstäben von Kultur gemessen wird. Sie muss passen: auf Antragspapiere und in Produktionslogiken, zu lokalen Praktiken und

globalen Regeln, zu Marketing-, Kommunikations- und Verwertungsstrategien. Neuerdings soll sie sogar die Erziehung und Ausbildung übernehmen oder die Notversorgung, weil Institutionen wie Schule, Universität und Behörde im Umgang mit den Gemeingütern mehr und mehr versagen. Wechselt man die Perspektiven und deutet diese bewusste Verdrehung und Verwechslung des Repräsentationsbegriffs nicht ästhetisch, sondern gesellschaftlich, erscheint ihre Problematik bedeutend beängstigender. Ein Beispiel: Der griechische Performer Yanis Varoufakis verlässt seinen Posten als offiziell berufener Finanzminister einer demokratisch gewählten Regierung nach sechs Monaten, weil ihm die Arbeit zu anstrengend ist und ruft wenige Monate später auf einer Theaterbühne sitzend eine neue Partei aus: Politik als performative Kunst. Performative Kunst als Politik. „Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt“, schrieb der hellssichtige Walter Benjamin 1935 in seinem Pariser Exil. Er sollte wieder und wieder Recht behalten.

Dass es ebenso versäumt worden ist, Kulturkompromisse, Generationen- und Sozialverträge neu auszuhandeln wie Fragen zu Nationalstaatlichkeit, Souveränität und demokratischen oder rechtsstaatlichen Prinzipien realpolitisch zu thematisieren, schlägt jetzt mit voller Wucht zurück: Die Ökonomie ist Zauberei geworden, die Gesellschaft Spiel, die Kunst *Commodity* und die Politik Theater. Und unsere eigenen Welten schwanken darin zwischen Casting-Shows, Fashion-Spektakeln, Schönheitschirurgieorgien und hausgemachtem Internetporno ebenso hin und her wie zwischen Petitionen auf Facebook, Demonstrationen, Parteimitgliedschaften, Yogazirkeln und religiösen Vereinigungen oder Nationalstaatlichkeit, Hautfarbe, Geschlecht und sozialer Herkunft. Jede kreierte und performt permanent ihre eigene Show „Leben“ und ist an ebenso vielen anderen als Mitspielerin beteiligt. Diese Pendelbewegung gleicht einem beständigen Entscheidungs- und Selektionsprozess, den man mit dem Modewort des Kuratierens umschreiben kann. Denn mittlerweile wird ja alles kuratiert: Festivals, Playlists, Kaffeesorten, Kinderwindeln, Beziehungen. Die ursprünglichen

Bedeutungen des Begriffs – sorgen, pflegen, sich kümmern, heilen – sind dabei allerdings verloren gegangen. Guy Debords Konzept einer *Gesellschaft des Spektakels* lässt sich demnach produktiv erweitern, und angelehnt an die Worte von Andy Warhol kann man von einer *Gesellschaft der Performance* sprechen: Jede\*r muss immer alles für seine 15 Minuten Berühmtheit tun! Jede\*r muss ein Star sein! Jede\*r muss nicht nur ein\*e Künstler\*in sein, jede\*r muss ein\*e Kurator\*in sein!

## Von den Augen der Anderen

Lassen wir unseren Blick nach Asien oder Afrika schweifen. In Gegenden, in denen bäuerliche Stammeskulturen direkt in datengestützte Konsumgesellschaften übergangen, ohne den Umweg über eine bürgerlich-literarische zu nehmen, wird deutlich, dass die häufig als universell bezeichneten zeitgenössischen Ästhetiken, die die europäischen Bühnen derzeit beherrschen – seien sie nun in Braunschweig, Brüssel oder Bujumbura produziert worden –, weiterhin dem politischen Programm eben jener kolonialen Industriegesellschaft folgen, die sie inhaltlich oft sogar explizit kritisieren. Die Dramaturgien nahezu aller Arbeiten von außereuropäischen Künstlern, die in der internationalen, zeitgenössischen Zirkulation Patz finden, folgen einer klassisch-aristotelischen Emotionslogik, quasi alle passen sich dem westlichen Theaterraum an. Kommt Sprache zum Einsatz, werden nicht-übertragbare Konzepte bewusst ausgeklammert oder in den Übertiteln schlichtweg verschwiegen. Aber weder die Black Box noch der White Cube sind neutrale Räume, im Gegenteil. *Weiß*e Haut strahlt vor einer schwarzen Wand, Schwarze sieht man schlecht bis gar nicht. Vor einer weißen Wand andererseits lässt es sich als *Weißer* prima in sich versunken und gut verborgen Kunst betrachten, sonst fällt man eher auf.

In der griechischen Tragödie heißt die Kraft, die durch einen plötzlichen Perspektivwechsel Erkenntnis schafft, Anagnorisis. Sie schafft ihre Kontexte blitzschnell. Beim Platzen der Subprime-Blase 1997 in Asien und 2008 in Europa und den USA stand sie den Händlern an den Börsen ins Gesicht geschrieben. Diese zu 90 Prozent männlichen und zu 75 Prozent kaukasischen Alphatiere kapierten in just diesem Moment, dass sie nicht mehr

212

notwendig sind. Nicht weil viele von ihnen ihre Jobs verlieren würden, vielmehr weil sie eine erste Ahnung davon bekamen, dass die Algorithmen, die sie selbst schufen, keine Verwendung mehr für sie haben. Die künstliche Intelligenz des globalen Datenaustauschs hat die Prozesse vollständig übernommen, von denen man dachte, er hätte sie mit einem Klicken hier und einem Tippen des Fingerchens da unter Kontrolle. In diesem Sinne waren diese Krisen wie so oft behauptet tatsächlich Krisen des Vertrauens. Allerdings hat da kein Mensch das Vertrauen in einen anderen Menschen verloren, sondern die Maschinen, die heute Software heißen, das Vertrauen in die Menschen selbst. Und vielleicht kann uns die Kunst dieses Vertrauen ins Vertrauen wieder zurückgeben. Aller Algorithmisierung zum Trotz haben Kunstproduktionsmaschinen ihre ureigene Kraft nämlich noch nicht zur Gänze verloren. Sie laufen dann wie geschmiert, wenn sie lügen, nicht wenn sie Wirklichkeit ab- oder nachbilden und erst recht nicht, wenn sie Reales schlicht als Kunst rahmen.

Demokratie definiert und organisiert die Gemeinschaft der Lebenden, eine Gemeinschaft derer, die über das sprechen, was sie teilen. Die Prozesse und Vorgänge, die sie dabei verhandeln, betreffen aber auch jene Gemeinschaft der Abwesenden und Nicht-Seienden, die keine Sprache haben, um sich an der Debatte zu beteiligen. Und genau darum haben sie sich in der Mitte dieser Gemeinschaft einen Platz erkämpft. Kunst, allem voran das Theater, folgt der Struktur der Anrufung und der Besessenheit. Im koreanischen Kulturraum, in dem 극장 (*Gugdschang*) sowohl Theater als auch Film, sowohl das Medium als auch den Raum dafür bezeichnet, findet sich eine sehr schöne Figur für diesen Gedanken: 그분 (*Gbun*) ist jene Instanz, die eine Entscheidung trifft. Sie ist dabei weder persönlich, noch gemeinsam, weder subjektivierbar, noch sozialisierbar. Sie kommt, verrichtet und verschwindet ebenso schnell wieder. Sie nutzt den Körper, den sie findet, spricht durch den Mund, der sich für sie öffnet, schaut durch die Augen, die sich für sie aufschlagen. „Er“, wie sich das Konzept eher schlecht als recht übersetzen lässt, ist das, was alle teilen, ohne dass es ihnen gehört; das, auf das sich alle einigen, ohne dabei einem Vorschlag zu folgen; das, was am Ende zählt, ohne dass man weiß, wann und wo es angefangen hat.



# Vom Boden der Tatsachen

Während meines Engagements am Asian Arts Theatre in Gwangju habe ich ein Modell ausprobiert, bei dem das Spielzeitprogramm von fünf gleichberechtigten Kurator\*innen entwickelt wurde. Der regierungspolitische Auftrag der Struktur bestand darin, zeitgenössische, asiatische Kunst zu produzieren. Was ist zeitgenössische Kunst? Was ist Asien? Mir war schnell klar, dass ich für diese Fragen gute Kompliz\*innen brauche: Wenn die potentiellen Partner\*innen mit eigenen Strukturen vor Ort ebenso selbstverständlich produzieren und präsentieren können wie im gemeinsamen Raum, verschiebt sich dieser vielleicht automatisch? Entsteht durch die Umverteilung von Ressourcen ein organisches Netzwerk, das Verschiebungen statt Rotationen um das ewig gleiche Zentrum zulässt, oder vielleicht sogar eines, das keine Zentren und damit keine Grenzen um sie herum mehr braucht? Können Formen und Formate von Kunst erfunden und erdacht werden, die erst durch dieses neue Ganze, das stets etwas anderes ist als die Summe seiner Teile, möglich werden? Kann ein gut subventioniertes Haus, wie jenes ostasiatische oder ein durchschnittliches europäisches, seine internationale Arbeit in Strukturen kanalisieren, statt wie bisher üblich in Prozessen? Keine Produktionen, sondern Produktionsbedingungen unterstützen? Keine Künstler\*innen, sondern Zusammenhänge? Keine Qualität fordern, sondern Solidarität zeigen?

Immer wieder laufen die Fäden zusammen, werden die produzierten Arbeiten und gewonnenen Erkenntnisse ebenso präsentiert wie gescheiterte Versuche und im Entstehen Begriffenes. Kunst folgt praktischen, ökonomischen und sozialen Realitäten, sie definiert sie aber auch, und genau das ist ihre Kraft. Daher ist es von elementarer Bedeutung, dass die internationalen Kollaborateur\*innen auch auf diesen Ebenen zu Mitgestalter\*innen und vor allem zu Mitverantwortlichen werden. Was technisch und produktionsrealistisch möglich ist, wie die Finanzierungspläne und Cashflows aussehen, welche Vermittlungs- und Kommunikationsstrategien sinnvoll sind, kann und muss gemeinsam entschieden werden. So verändert sich auch das Versprechen ans Publikum. Aus Zeitzeug\*innen einer vorbeirasenden Welt oder Konsument\*innen schöner Kunst werden Beteiligte und

214

Mitverantwortliche. Die öffentlichen Gelder fließen direkt in die Hände der internationalen Kollaborateur\*innen, nicht mehr durch die der einzig(artig)en kuratorischen Instanz, welche die Qualität garantiert und Investitionen rechtfertigt. Denn Kern des Problems aller Identifikationslogiken ist und bleibt ein existierendes Machtgefüge zwischen zwar imaginierten, so doch real existierenden Nationen. Und diese per se identitären Fundamente von kompetitiven Gesellschaften grundlegend zu denken, ohne sie dabei zu perpetuieren, gelingt nur, indem man sie mit ihren eigenen Mitteln konfrontiert. Die Deutungshoheiten und faktischen Ressourcen unterscheiden sich lokal gravierend, international lassen sie sich transzendieren.

In den *Asian Windows*, die ich zusammen mit Helly Minarti, Mi You, Tarek Abou El Fetouh, Raya Martin und Jongyou Jang realisiert habe, blieb gerade genug Zeit, erste Schritte in diese Richtung zu gehen, die Formen zum Tanzen zu bringen, neue Konfigurationen von Arbeitszusammenhängen und Publikumserfahrungen zu erahnen. Um tiefer in das Modell einzusteigen, habe ich mich damit als Künstlerischer Leiter bei einem Festival beworben, das in einer der reichsten Städte der Welt angesiedelt ist, die einen überdurchschnittlich hohen internationalen Bevölkerungsanteil hat. Gescheitert bin ich am kulturpolitischen Vertreter der Jury, Mitglied einer linken Partei, dem ich auf die wiederholten Fragen, wie ich die Qualität des Programms garantieren wolle und ob das Geld nicht einfach so veruntreut würde, irgendwann nicht mehr antworten wollte. Zirkuläre Argumentation. Ich war vielleicht einfach zu müde davon, erklären zu müssen, warum ich nicht finde, dass ich als *weißer* Mittelstandsmann, der mit Steuermitteln um die Welt jettet, eine glaubwürdigere Instanz dafür bin, Kunst in Indien einzuordnen als eine Kollegin vor Ort in Delhi. Ich war vermutlich frustriert, dass mir wie selbstverständlich unterstellt wurde Kunstproduktion und ihre Strukturen in Lateinamerika besser kontextualisieren zu können als eine Kollegin vor Ort in Buenos Aires.

# Von der erinnerten Zukunft

Denn was ist überhaupt gute und was ist schlechte Kunst? Und was davon zeigt man dem Publikum und warum? Wie setzt sich ein internationaler Spielplan zusammen, der nicht von einem Konzept, einem Thema oder einem kuratorischen Mastermind, sondern durch die Hände und die Arbeit seiner globalen Macher\*innen und deren ökonomischen, sozialen und politischen Verlängerungen definiert wird? Wer darf überhaupt Kunst machen? Und wer darf Kunst worüber machen? Gibt es wirklich so etwas wie Hochkultur? Und wenn, dann wo? Und wer unterscheidet sie von Populärkultur, Ritualen und Killefitz?

Die Fragen liegen auf dem Tisch, hier wie anderswo und nicht erst seit gestern. Geschichte wiederholt sich, pendelt. Jeder kleine Schritt in die richtige Richtung ist ein richtiger Schritt. Seit sich die Geister der Toten und Ungeborenen, die Verbannten und Unbekannten, die Ausgeschlossenen und Verleugneten ihre Bühne zurückerobern, können wir diese Fragen immerhin nicht mehr ignorieren. Ich wünsche mir, dass wir die, die sie stellen, mit einem warmen und langen Applaus in der Mitte der Gesellschaft begrüßen und ihnen zuhören. Im griechischen Theater galt die Melodie des Chorgesangs als heilend, die konkreten Inhalte der einzelnen Tragödie waren nicht so wichtig. Vielleicht sollten wir uns in Zukunft daran erinnern, wenn wir von performativer Kunst sprechen, und nicht an die immer gleiche Leier vom Individuum, das aus der Menge heraustritt.





