

Let's talk about work, honey – Versuch einer Rekonstruktion

Von Christine Standfest

„Für ihren dreiteiligen Salon 'Let's talk about work, honey!' hat die Choreografin Claudia Bosse Praktiker*innen aus unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen zu gemeinsamen Arbeitssessions eingeladen. Choreograf*innen und Filmemacher*innen, Dramaturg*innen und Performer*innen treffen in einem installativen Setting aufeinander, um in experimentellen Anwendungen anhand von unvollendeten Arbeiten Parallelen und Unterschiede ihrer spezifischen Arbeitsweisen zu untersuchen. Die unvollendeten Arbeiten werden zueinander ins Verhältnis gesetzt, um die Paradigmen zeitgenössischen Kunstschaffens in verschiedenen soziopolitischen Kontexten zu diskutieren.

Unter welchen Bedingungen entsteht Kunst heute, bzw. wie unterscheiden sich die Produktionsbedingungen in Ländern wie Deutschland und Österreich von denen in Ägypten, Griechenland oder Palästina? Gegen welche Strukturen gilt es transnational anzukämpfen? Und offenbart sich in diesem potenziellen Widerstand ein politisches Moment der zeitgenössischen Choreografie?“ (Ankündigungstext Programm Tanzkongress)

Mit Kaya Behkalam (DE/EG), Filmemacher, Künstler (anstelle von Doa Aly, EG)/ Claudia Bosse (DE), Künstlerin, Choreografin/ Anna Etteldorf (AT), Projektkoordinatorin/ Ismail Fayed (EG), Autor, Wissenschaftler (kurzfristig verunmöglicht)/ Adania Shibli (PS/DE), Autorin (anstelle von Tzeni Argyriou, GR)/ Filippos Tsitsopoulos (GR), Künstler/Arkadi Zaides (IL), Choreograf.

Warum „Salon“?

Es scheint mir nützlich, mit dem Ankündigungstext und der Liste der Beteiligten – inklusive derer, die kurzfristig nicht kommen und nur teilweise ersetzt werden konnten – einzusteigen. Ich lese im Ankündigungstext das Begehren, der Frage nach „Zeitgenossenschaft“ ein Format zu verleihen, eine Struktur, in der sie praktisch gemeinschaftlich entwickelt werden kann. Vielleicht ist es eine schier „un-mögliche“, d.h. möglicherweise auch allzu komplexe Kommunikations- und Arbeitsstruktur, die hier in Richtung einer Potentialität entworfen wird und bereit gestellt werden soll. So möchte ich den Salon als einen Versuch beschreiben, im Kontext gegenwärtiger, realpolitischer Bedingungsgefüge die Vergangenheit (als Geschichte der eingebrachten künstlerischen Praxen) mit der Zukunft (es soll um „unvollendete“ Arbeiten gehen) im gegenwärtig geteilten Moment, im Mit-Sein aller Anwesenden, zu verschränken.

Das von Claudia Bosse eingebrachte Salon-Format „Let's talk about work, honey“ wäre somit bereits als solches ein erstes Statement zur Frage von Zeitgenossenschaft. Es ist ein performatives und diskursives Angebot, mit dem Ziel, künstlerisches Handeln und

die Reflexion auf seine Bedingungen und Konsequenzen, sowie auf ihr Veränderungspotential, in Eins fallen zu lassen – nicht zuletzt, um die problematische Opposition von Handeln und Reflexion in Richtung von Engagement, Kontroverse und Teilhabe zu verschieben.

Claudia Bosse, Choreografin, Künstlerin und künstlerische Leiterin von theatercombinat, ausgebildet in Theaterregie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, arbeitet seit Mitte der 1990er Jahre zwischen (Raum-)Choreografie, (chorischem) Theater und urbaner Intervention. Sie entwickelt international Installationen und Arbeiten für Museen, Architekturen und Theater sowie für und in Stadträumen und unterrichtet, publiziert und initiiert Research-Projekte. Dabei arbeitet sie über lange Zeiträume mit Künstler*innen und Theoretiker*innen verschiedener Genres, zuletzt in Kairo, Athen und anderen Orten.

Die Reihe „Let’s talk about work, honey“ gibt es seit 2014. Das Format versteht sich als „transdisziplinärer salon über arbeitsmethoden von künstlern und anderen praktikern: welche formate sind denkbar, um künstlerische fragmente vorzustellen, über arbeitsweisen zu sprechen und projekte zu diskutieren, deren ausgang noch ungewiss ist? es geht um die skizzierung von interessen und das umreißen der blinden flecke der eigenen methode. an einem abend werden jeweils 2 unterschiedliche arbeitsmethoden in selbst gewählten experimentellen formaten vorgestellt. objekte, performative fragmente, projektionen, sound etc..“¹

„Let’s talk about work, Honey“ beim Tanzkongress 2016 ist der 12. Salon der Reihe. Die Beteiligten – ein Choreograf und Tänzer (Arkadi Zaides), ein bildender Künstler, der auch mit Performance arbeitet (Filippos Tsitsopoulos), eine Schriftstellerin (Adania Shibli), eine Theaterregisseurin, die sich im Feld des Choreografischen bewegt (Claudia Bosse) und ein Filmemacher, der auch im Feld der bildenden Kunst arbeitet (Kaya Behkalam). Claudia Bosses Einladungspraxis wiederum spiegelt Begegnungen an jenen Orten und Kontexten wider, zu denen sie ihre künstlerische Arbeit in den letzten Jahren geführt hat, u.a. nach Wien, Berlin, Kairo und Athen. Filippos Tsitsopoulos wurde von der in Athen lebenden Choreografin Tzeni Argyriou vorgeschlagen, die ebenso wie die ägyptische Künstlerin Doa Aly, sowie Autor, Dramaturg und Theoretiker Ismael Fayed aus Kairo nicht kommen konnte – die beiden letzteren aufgrund von Visaschwierigkeiten.²

Für den Salon am Tanzkongress hatten diese Restriktionen von Mobilität konkret zur Folge, dass sich die Vorbereitung für alle Beteiligten (inklusive der Kongressorganisator*innen wie der eingeladenen Künstler*innen) immer wieder „umstürzend“ gestaltete und die aktuelle politische Situation in Europa Ablauf und

¹ <http://theatercombinat.com/projekte/lets%20talk%20about%20work,%20honey!/projekt.htm>, aufgerufen 20. Juli 2016

² Aufgrund dieser Änderungen wurden die drei Sessions auf zwei reduziert.

Geschehen gewissermaßen mit-choreografierte. Ökonomisch und (national)staatlich definierte Ungleichheiten in Bezug auf Mobilität und Reisefreiheit zeitigen bekanntermaßen massive und zum Teil tragische Folgen für künstlerische, zumal „zeitgenössische“ als vermeintlich globale, transnationale Kollaboration. Sie werden allerdings nur selten ausreichend reflektiert. Manche dieser Aspekte wurden dann auch im Beitrag der in Jerusalem und Berlin lebenden palästinensischen Schriftstellerin Adiana Shibli anhand von Bewegung und Mobilität in der Literatur thematisiert.³ Insgesamt zogen sich Fragen des Raums, dessen ökonomische, politische und künstlerische Produktion sowie deren Effekte auf Körper und Bewegung sowie politisches Handlungsvermögen und künstlerisches Agieren als roter Faden durch den ersten Tag des Salons.⁴ Am zweiten Tag wiederum ging es vermehrt um Zeit. Zu einem durchaus kontroversen Angelpunkt bei der Diskussion um Raum wurde eine von Claudia Bosses einleitenden Thesen: „Raum als Verbrechen“. Durchaus verkürzt gesagt: Raum als Schauplatz von Diskriminierung wird zum Verbrechen, wenn durch städtische und staatliche Regeln und Gesetze zum Schutz einer vorgeblichen nationalen Identität Mobilität kriminalisiert und die freie Bewegung von Kapital über den Wert von Menschenleben gestellt wird.

Let's talk about work, Honey

Durch einen nicht unbedingt einladenden Betonflur gehen wir hinab in das Theatrumuseum im Untergeschoss des Schauspielhauses Hannover. Hier öffnet sich uns Teilnehmer*innen ein eigentümlich eingerichteter Raum: in der Mitte Lautsprecher und zwei Beamer, die auf entgegengesetzte Wände projizieren; im Raum verteilt große Papierbögen; manche bemalt, manche beschriftet, manche leer. Texte liegen, sorgfältig angeordnet, neben grauen Sitzkissen auf dem Boden; manche dieser Kissen sind über die Wände verteilt, fragil gehalten von langen Holzlatten, die an die Wand gelehnt sind. Sie haben etwas von Zeltstäben, wie Reminiszenzen an provisorische und schnell wieder abbaubare Behausungen oder Stangen, die Transparente halten könnten. Die Latten ziehen Schrägen ein in diesen niedrigen Raum mit Teppichboden und Säulen. Sie rhythmisieren die betontragenden Manifeste der Stahlkonstruktion und unterbrechen die funktionale Geometrie.

Es entsteht ein Parallelraum des Temporären, des umstandslos veränderbaren, einzig montiert durch das Wechselspiel von Gewicht und Schwerkraft. Wie in Tanz, wie in Choreografie. Es für uns Gäste nicht einfach, sich in diesem Raum mit seinen unterschiedlichen Richtungen zu orientieren. Durch die schrägen Latten ist das Gefühl

³ Darüberhinaus gab es interessante Einblicke, auch hinsichtlich des diesbezüglichen westlichen Umgangs mit Korruption zur Ermöglichung von Reisen, im Kongresspanel zu „Ethics of Decision Making“ von Anna-Maija Mertens, CEO Transparency International Deutschland.

⁴ Wenn hier und in Folge von „Raumproduktion“ die Rede ist, dann im Sinne von Henri Lefebvres „Production of Space“ und nachfolgenden Arbeiten zu Raum und Raumsoziologie, deren gemeinsamer Ausgangspunkt darin besteht, „Raum“ nicht als gegeben zu betrachten, sondern als materiell und historisch konstruiert und über komplexe Raumroutinen hergestellt und aktualisiert.

für die Ordnung von Vertikale und Horizontale zumindest kurzzeitig irritiert. Eine Frontale ist nicht ersichtlich. Wo und wie soll man sich platzieren, positionieren, setzen, stellen? Oder Liegen? Herumlungern?

Über die beiden Tage verändert sich die Anordnung der Objekte, Papiere, Lautsprecherboxen, Latten, Kissen und Menschen. Neues kommt hinzu oder Vorhandenes wird kommentiert, ergänzt, beschrieben, bemalt. Kurz: ein unvollendbares installatives Setting für Unvollendetes; für Zusammenkommen.⁵

Session I – Beiträge

Adania Shibli,

1974 in Palästina geboren, ist Wissenschaftlerin und Schriftstellerin. Sie lebt in Jerusalem und Berlin. Ihr literarisches Schreiben ist zugleich intensive Auseinandersetzung und Bruch mit der literarischen Tradition des Arabischen. Als Wissenschaftlerin hat sie sich u.a. mit Politiken des Sehens nach 9/11 („Visueller Terror“) beschäftigt, in „Dispositions“ (Ramallah, 2012) befasst sie sich mit zeitgenössischen palästinensischen Künstler*innen. Zudem forscht und unterrichtet sie u. a. als Gastprofessorin an der Birzeit University, Palästina.

Im Theatermuseums-Keller beginnt sie mit einer bebilderten Tour de Force durch räumliche Aspekte im Schreiben palästinensischer Autor*innen. Gegen den vielerorts vorgetragenen Vorwurf eines „Mangels an Bewegung“ im Schreiben von palästinensischer Autor*innen, denen gar ein „genetischer Defekt“ unterstellt wird, zeichnet sie anhand literarischer Positionen von 1917 bis in die 1980er Jahre die Wechselwirkungen zwischen der räumlichen Bewegung der Autoren und/oder ihrer Figuren und der politisch-territorialen Geschichte Palästinas nach. Gleichzeitig entwirft sie Literatur als gesellschaftlichen und persönlichen Möglichkeitsraum, um in diese Verhältnisse einzugreifen.

Adania Shibli skizziert einen einerseits durch weiträumige Fluchtbewegungen der Autoren oder ihrer literarischen Protagonisten erzwungenen, andererseits selbstbestimmten transnationalen Kosmopolitismus mit wechselnden Schauplätzen in der Literatur vor 1948, über die Beschränkungen der Bewegungsradien auf israelisches Territorium und weitere Reduktionen der fiktionalen oder realen Handlungsräume auf Gaza und die West Bank seit den 1970er Jahren, bis hin zu einem Autor, der sich weigert, sein Bett zu verlassen. Seine Verweigerung von Bewegung wird zur politischen Geste – angesichts von Verhältnissen wie etwa in Ghassan Kanafanis Erzählung „Men in the Sun“ von 1962 beschrieben, in der Emigranten auf der Flucht in den Irak in einem Container ersticken.

⁵ Eine Fotowauswahl findet sich auf der website von theatercombinat:
<http://theatercombinat.com/projekte/lets%20talk%20about%20work,%20honey!/projekt.htm>

Am Ende sehen wir die Video-Arbeit des palästinensischen Künstlers Sharif Waked „Chic Point: Fashion for Israeli checkpoints“. In „Chic Point“ sind einerseits Fotos von palästinensischen Männern an Check Points zu sehen, die regelmäßig gezwungen werden, sich zu entblößen. Kontrastierend dazu werden junge männliche Models in Haute Couture gezeigt, deren Cut Outs ihre Körper ausschnittthhaft entblößen. In „Chic Point“ konfrontiert Waked die erzwungene Entblößung an den Checkpoints mit jener der selbst gewählten der Mode: „(We see) men traversing the profoundly violent but highly common Israeli checkpoint. One man after another lifts shirts, robes, and jackets. Some kneel shirtless, others naked, with guns poised at their exposed flesh. „Chic Point“ brings these two locations together in a reflection on politics, power, aesthetics, the body, humiliation, surveillance, and chosen as opposed to forced nudity.“⁶

Arkadi Zaides

Die Bilder von Palästinensern an israelischen Checkpoints schlagen implizit einen Bogen zu Arkadi Zaides. Der in Weißrussland geborene israelische Choreograf und Tänzer wurde bekannt durch seine Arbeit „Archives“ in Zusammenarbeit mit B'Tselem, dem israelischen Information Center for Human Rights in the Occupied Territories. 2007 verteilte die Organisation Kameras an Palästinenser*innen, mit dem Ziel, Übergriffe und Menschenrechtsverletzungen in Konfliktzonen zu dokumentieren. In „Archives“ verwendet Zaides ausgewähltes Videomaterial, aus dem er Dynamiken der Gewalt, Gesten und Stimmen extrahiert und in einer Installation wie in einer Live-Performance parallel zur Aufnahme tänzerisch adaptiert und verkörpert und so seinen Körper zum „lebenden Archiv“ macht.⁷

Im Salon nun erweitert Zaides seine Untersuchung von Grenze und Grenzregimen u.a. durch eine Vorschau auf seine aktuelle choreografische Recherche: „Grundlage dieser künstlerischen Recherche ist das EU-geförderte Technologie-Projekt TALOS⁸, ein mobiles Robotersystem, das zum Schutz der europäischen Landesgrenzen als Prototyp entwickelt wurde. Unbemannte Fahrzeuge sollen erkennen und verhindern, dass Menschen illegal (europäische und israelische, Anm. C.S.) Grenzen überschreiten. Zaides Produktion ist ein Reenactment des TALOS-Projektes, um dessen ethische Mechanismen sowie politische und ökonomische Interessen zu thematisieren.“⁹ In seinem Beitrag, in dem er einerseits eines der ersten Videospiele aus den 1970er Jahren (als Beispiel für ein erstes, spielerisches Interface) und andererseits Footages aus dem TALOS Projekt zeigt, greift Zaides Claudia Bosses einführende These von „Raum als Verbrechen“ wieder auf: Inwieweit werden Grenzen zu potentiell verbrecherischen Räume? Wie produzieren Territorien und ihr Schutz Verbrechen? Zu beobachten sei

⁶ <http://u-in-u.com/nafas/articles/2005/waked/>

⁷ <http://www.arkadizaides.com/archive>

⁸ <http://talos-border.eu>

⁹ http://bundeskulturstiftung.org/cms/de/projekte/buehne_und_bewegung/together-apart.html

die zunehmende Kriminalisierung von Bewegung, in deren Verlauf Grenzen selbst mobil werden. Strategien, Bewegung zu stoppen, werden zunehmend gewalttätig und zugleich technologisch „verfeinert“; politische Territorien und ihr Schutz funktionieren nicht mehr allein statisch, „tellurisch“ und interpersonal (d.h. durch Zäune und menschliche Exekutivkräfte), sondern technologisch (neue Formen der Überwachung, z. B. mittels Drohnen, die Grenzgebiete kontrollieren und Methoden gezielter Selektion ermöglichen).

Was bedeuten diese neuen Formen „posthumaner“, nicht mehr allein statischer, sichtbarer Grenzen für die Mobilität von Menschen, generell für unsere Vorstellung von Handlungsvermögen und die Konstruktion von Subjektivität? Wie strukturieren diese Grenzen Bewegung? Wie wirken sie auf die Körper ein? Und mit welchen künstlerischen, choreografischen Strategien und Praktiken ist dem zu begegnen? Die Recherche in das Projekt TALOS, das ab 2007 auf polnischem Gebiet entwickelt worden war, versteht Arkadi Zaides als Teil seines erweiterten Archivs und Beginn einer neuen choreografischen Arbeit zu Grenzregimen und ihren Effekten auf Bewegung, Körper und die Definition von Raum.

Claudia Bosse

wiederum schlägt in ihrem Beitrag einen Bogen zwischen den Wechselwirkungen ein- und ausschließender Raumproduktion und künstlerisch-choreografischer Auseinandersetzung damit. Zugleich entwirft sie ein Dispositiv von Kunst als Möglichkeits-, Schutz- und Denkraum innerhalb der bestehenden Verhältnisse. Sie manövriert zwischen ihrer aktuellen Projektreihe IDEAL PARADISE und einem Ausblick auf kommende Arbeiten unter der These von SPACE AS CRIME. Bei der Analyse historischer Konfigurationen von Räumlichkeit stößt sie auf das Paradies, als massiv in die westlich-christliche Vorstellung eingeschriebene Konstruktion eines doppelten Ein- und Ausschlusses, von verbotenen und erlaubten Zonen, in deren Innen oder Außen je unterschiedliche Verbote und Möglichkeiten herrschen. Das Innere ist als der geschützte, ideale, sichere Raum markiert. So ordnet der (christliche) Begriff des Paradieses auch das Eigene und das Fremde und enthält ein Modell von Zeit als Aufhebung von Vergangenheit und Zukunft – als ewig, oder auch als ewig verloren. Doch was geschieht, wenn den Regeln nicht gefolgt wird?

Raum sowie Regeln der Raumproduktion sind in Claudia Bosses Arbeiten seit je „Ko-Autoren“ der künstlerischen Arbeit. Choreografie wird zur Methode, (kollaborativ) Körper und ihre Relationen in und gegenüber Räumen zu analysieren, was sie am Beispiel der Serie „Ideal Paradise“ in Wien beispielhaft konkretisiert: Im September 2015, am Höhepunkt der Fluchtbewegungen nach und durch Österreich, wird ein für die neue Produktion mit theatercombinat bereits gefundener Ort kurzfristig zur Unterbringung Geflüchteter umgewidmet. Als Konsequenz wandert die Kunstproduktion mit verschiedenen „Urban Laboratories“ in den städtischen und teils öffentlichen Raum –

geprobt und performt wird z. B. auf innerstädtischen Brachen, in öffentlichen Bibliotheken, im Waschsalon oder im Möbellager der Caritas.¹⁰ Temporäre Communities von Akteure_innen aus verschiedenen Feldern werden gebildet, um experimentelle Versuche der Orientierung in einer konfusen, gewaltbestimmten Zeit zu unternehmen: Schutzräume zur Untersuchung von Geschichte und Ideologie, zur Entwicklung anderen Verhaltens zueinander und zur Umgebung. Die Choreografien, eingebettet in den öffentlichen oder in unterschiedliche soziale Räume, untersuchen und verschieben Raumroutinen mittels Ko-Nutzung und Ko-Präsenzen mit anderen Nutzer*innen und stellen die Kontingenz und Konstruktion dieser Regeln und Begrenzungen öffentlich in Frage.

In Auseinandersetzung mit den Beiträgen zuvor stellt sie am Ende Fragen wie: Wie kann sich Kunst(produktion), die sich als zeitgenössische Produktion paradigmatisch als de-territorialisiert und deterritorialisierend begreift, zur gegenwärtigen Entwicklung von identitärer Politik, Nationalstaatlichkeit, zu alten und neuen Grenzregimen und Durchsetzungen von Territorialität verhalten? Was bedeutet das für eine Idee der Kunst als Schutz- und Experimentierraum? Ist es der Rückzug in abgesicherte Repräsentation? Wie kann man Raum als Verbrechen analysieren, verstehen, attackieren? Wie können die Körper der Performer_innen zu investigativen Instrumenten von Raumproduktion werden? Oder zu Rekorden, lebenden Aufzeichnungssystemen von Grenzproduktionen und -verschiebungen? Und wie könnten diese Akteure sich zu den von Arkadi Zaides beschriebenen konkreten Regimes und Technologien verhalten und dagegen organisieren?

Gespräche

Damit wird eine Diskussion eröffnet, die sich angesichts der Diversität und Dichte der Beiträge ziemlich kontrovers um folgende Felder dreht¹¹: Ist die These, ja, das Urteil über Raum als Verbrechen nicht zu stark? Sitzen wir zu Gericht über den Raum? Produzieren alle (territorialen) Raumpraktiken notwendigerweise Ein- und Ausschluss? Ist Bewegung in der Jetzt-Zeit notwendig kriminalisiert? Oder ist Raum, zumal jener der Choreografie, nicht auch Spielplatz und Spielfeld zum Verhandeln von Konflikten? Oder: widerständige Praktiken – kann die Verweigerung von Bewegung (im Rekurs auf Adiana Shibli) eine sein? Oder ist das Kapitulation?

Schließlich fokussierte die Debatte auf den Zusammenhang von Raum, Verbrechen und Furcht (Fear). Wenn Grenzregime und Begrenzungen Angst als ihre Begründungsfigur verwenden und diese dabei (willentlich) erst produzieren, um welche Furcht geht es dann? Und um wessen Furcht? Wenn wir davon sprechen, dass wir in Choreografie und Kunst, (Körper-) Strategien gegen diese räumliche Produktion von Angst entwerfen,

¹⁰ http://theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm

¹¹ Versuch einer durchaus subjektiven Zusammenfassung. C.S.

wer ist dann dieses „Wir“? Vor dem Hintergrund rechter Entwicklungen weltweit – wen schließt dieses Wir ein, wen aus? Müssen wir zunächst nicht jegliche Angst akzeptieren? Und von welchen Grenzen sprechen wir, auch angesichts einer epistemologischen Verschiebung von der Idee des Interface in den 1990er Jahren zu Border Control heute? Brauchen wir nicht Frontex? Und mit welchen künstlerischen Strategien (der Abstraktion – Arkadi Zaides; des „Refusals“ – Adiana Shibli) tragen wir diese Fragen in die Öffentlichkeit? Wie entwickeln wir Handlungsfähigkeiten und Handlungen?

Und immer wieder stellen sich Fragen von Archiv, auch lebendigem Archiv, und Dokument im Verhältnis zu Fiktion oder auch eingreifender Praktiken zur Analyse und Herstellung anderer Räume. Können wir Prozesse initiieren, welche die hasserfüllt geschürte Angst aller gegen ihre landläufige Kapitalisierung verhandeln?

Session II

beginnt mit Kommentaren zum ersten Tag und einem Rekurs zur Frage des Schreibens und der „Agency of Words“. Adiana Shibli wendet sich gegen eine Rückkehr des Narrativs als großer, geschlossener Erzählung, welche mit dem Wiedererstarken von Nationalstaatlichkeit korrespondiere. Dagegen bringt sie Methoden ihres Schreibens ins Spiel, die lange Zeiträume brauchen und aus einer Wechselwirkung von Produzieren und Löschen eine Dynamik des Porösen und der Offenheit entfalten, mit Figuren, die zugleich stur sind und ungeschickt. Es geht darum, jene traumatische Dialektik zu unterbrechen, die aus dem Zwang zur Bewegung (Flucht) ihre Kriminalisierung hervorgehen lässt. Und schließlich sei nicht nur Raum (als Zwangsregime) problematisch, sondern auch die Konstruktion von Zeit, die lineare Zeit geschlossener Narrative z.B. Dagegen setzt Adiana Shibli Bewusstsein und Praxis einer „permanenten Verbundenheit“ (constant relatedness) als das, was Zeitgenossenschaft ausmacht und Art und Weise, mit der Gegenwart umzugehen.

Beiträge

Kaya Behkalam

Kaya Behkalam, 1978 in Berlin geboren, ist bildender Künstler und Filmemacher. Er lebt und arbeitet in Berlin und Kairo, wo er als Gastprofessor am Institut für Visual Cultures an der American University Cairo lehrt und ist Mitbegründer der Künstlergruppe Reloading Images. Seine Arbeiten werden international und u.a. im Museum Folkwang Essen, im Heidelberger Kunstverein oder im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, gezeigt.¹²

Kaya Behkalam beginnt mit Überlegungen, ob und wie seine Arbeiten und Methoden

¹² <http://kayabehkalam.net>

aus einem Gefühl von „immer zu spät gekommen zu sein“ informiert sind. Seismographien des Ungleichzeitigen würde ich (C.S.) sie nennen; auch Arbeiten an aufständischer Melancholie. 1979 geht seine Familie nach der Revolution zurück in den Iran, was nicht lange hält. 1989, während er in Westberlin direkt an der Grenze zu Ostberlin lebt, ist er am Tag der Maueröffnung auf einem Schulausflug und kommt zurück in ein unvermittelt völlig verändertes Umfeld. 2011 wird er nach Kairo eingeladen und kommt dort fünf Tage nach Mubaraks Sturz an, um noch Zeuge einer Stadt „wie nach dem Ende einer Party“ zu werden. Er beginnt, als der zu spät Gekommene, die Spuren dessen zu lesen, was schon abwesend ist. Er spricht von der gegenwärtigen Stadt als archäologischer Stätte; von Ausgrabungen und von dem Schaffen von Erinnerungsakten, die zu uns zurückkehren – so wie ein DJ durch eine Party führt, wenn wir uns an Sounds erinnern ... und von Melancholie (Trauer über etwas verlorenes, das noch nicht gekommen ist) als Zeitgenossenschaft. Dabei zeigt er historische und gegenwärtige Aufnahmen aus Kairo und Ägypten.

Ausführlicher bebildert und beschreibt er ein „womöglich unvollendbares“ Projekt, das von 2011 bis 2016 dauert. Es umkreist die Geschichte der Büste von Nofretete und mit ihr Fragen von Beutekunst, Überlieferung und Eigentum. Die Arbeit, ursprünglich geplant für das Museum in Kairo, stößt im Verlauf permanent auf Hindernisse und Verunmöglichungen. Sie führt von Ludwig Borchardts Archiv (dem Berliner, der die Büste 1912 gefunden hat), wieder zurück nach Kairo, und kollabiert schließlich angesichts eines Stopps aller Projekte im Archäologischen Museum Kairo, das zeitweilig zum Gefängnis und Ort von Folter geworden war. Aus einem anfänglich „unschuldigen“ Projekt wird etwas höchst kompliziertes, das zu keiner finalen (Ausstellung-) Form findet und mehr und mehr in Fiction umschlägt. Der Künstler wird selbst zu einer fiktiven Figur (ähnlich wie die des Billy Pilgrim in Kurt Vonneguts Novelle „Slaughterhouse 5“). Dergestalt ist die Form des Projekts vielleicht auch genau das: eine Ansammlung von Anekdoten. Zeitgenossenschaft ausgedrückt in einer romanhaften Geste, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschließt und uns ermöglicht, „to see many marvellous moments all at one time“.

Filippos Tsitsopoulos

Filippos Tsitsopoulos ist Maler, Installations-, Video-, Theater- Performance- und Medienkünstler, der seit 1990 im Bereich interaktiver Installationskunst für das Theater die Grenzen von Performance und Malerei auslotet. Er lebt in Athen.¹³

Parallel zu den anfänglichen Gesprächen und Kaya Behkalams Beitrag fängt Filippos Tsitsopoulos an, vor ihm aufgehäuftes Obst und Gemüse zu ordnen und schließlich um sein Gesicht und seinen Kopf zu binden, einer Skulptur gleich, die schließlich an Arcimboldos Gemälde erinnert. Eine anfänglich noch stille Performance hat begonnen, die als konkretes, rituell anmutendes Tun ihre eigene Zeit in diesem Raum etabliert und

¹³ www.filippostsitsopoulos.com

Gespräche und Beiträge irritiert, mitinformiert, grundiert. Und so werden wir unvermittelt zu Zuschauer*innen einer Performance.

Es geht um die Geschichte des Vaters, der 2006 gestorben ist. Die Performance, formal etwas zwischen Happening, Ritual und Multi-Media-Show, ist der Versuch des Künstlers, mit ihm in Berührung zu kommen. Es geht um Beschwörung und Furcht; um Masken und ihre Kraft; um Poesie und Biografie. Der Vater ist Schauspieler, der mit dem Sohn seine Texte übt. Wir hören seine Stimme, wie sie Tennessee Williams' „Glasmengerie“ rezitiert, aufgenommen auf einer alten Kassette. Diese Stimme bildet den dramatisch-poetisch-rhythmischer Unterstrom der Performance, die eine Reflexion in Material, Worten, Bildern und Skulptur auf innere, persönliche Quellen des Schaffens ist. Umgeben von Videoprojektionen an 3 Wänden, vervielfältigten aufgenommenen und seiner Live-Stimme und diesem skulptural geformten, maskierten Körper wohnen wir, wie er sagt, einem „Exorzismus von Erinnerungen“ bei, der sich ins Pathethische steigert, um am Ende die Maske abzulegen. Stille dann, auch.

Später beschreibt Fillipos Tsitsopoulos seine Arbeiten als Versuche von „Erinnerung-als-Performance“, um diese teilbar zu machen. Es ist ihm gelungen.

Gespräche

In der zweiten Session geht es verstärkt um Fiktion, Schreiben, das Wort, und um Erzählen und seinen Bezug zu Erinnerung und Zeitgenossenschaft. Es geht wieder und wieder um Archive als Ordnungen von Dingen und von Zeit, um Methoden und Strategien von Archivierung, um Erinnerungen, die als Spuren im Körper gespeichert sind oder in Gegenständen. Es geht darum, wie Gegenwart und Zeitgenossenschaft mit den anderen Zeiten verknüpft sind; um die unterschiedlichen Perspektiven von Archiv (einordnen) und Archäologie (ausgraben) und darum, dass zeitgenössische Künstler_innen so etwas wie Übersetzer_innen sind, die Zugang schaffen zu diesen anderen Schichten der Zeit. Einen porösen, nicht monolithischen, offenen Zugang. Gegen den Zwang zu permanenter Gegenwart.

Abschließend

Im Verlauf des Salons ergeben sich gleitende Wechsel von Performance, Präsentation und Gespräch, damit verbunden teils irritierende oder überfordernde, dabei schlicht bereichernde Rollen- und Positionswechsel für die Gäste: zusehen, zuhören, teilnehmen, ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Anwesenheiten. Es bleibt eine kontroverse Fülle von Fragen, Einsichten, und ja, tatsächlich: die Erfahrung eines Sich-Aussetzens als Qualität von Begegnung. We agree to disagree. In der wilden Überlagerung von Schauplätzen, Bildern, Stimmen, Methoden im installativen Setting des Salons werden die Perspektiven der Beitragenden und ihre verschiedenen Aktionsradien (um nicht zu sagen Herkunft) und deren Wirkungen auf ihre künstlerische Praxis nachvollziehbar. Nicht relativiert. Der Salon als Materialraum des Sprechens

und Denkens.

Gegen Ende bringt Kaya Behkalam Walter Benjamins Engel der Geschichte ins Spiel. Buchstäblich, nachgestellt im performativen Reenactment. Und so schließt sich denn womöglich doch ein Kreis zu Claudia Bosses IDEAL PARADISE.

Mein Flügel ist zum Schwung bereit
ich kehrte gern zurück
denn blieb' ich auch lebendige Zeit
ich hätte wenig Glück.
Gerhard Scholem, Gruß vom Angelus

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“¹⁴

Was, wenn heute wir alle an der Stelle dieses Engels sind? Und führte diese Ahnung vielleicht zu einem „politischen Moment in der zeitgenössischen Choreografie“?

¹⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus