

„Diese Fragilität des Untersuchens ist eigentlich das Subversivste in der Kunst“

Interview mit Claudia Bosse

SYN: Marlene Grois und Melanie Konrad

Claudia Bosse ist Regisseurin und künstlerische Leiterin von theatercombinat,¹ einem Wiener Kollektiv, das sich der unabhängigen Produktion von experimentellen Theaterarbeiten und diskursiver Aneignung mittels Installationen, Performances, Choreografien, Sound-, Raum- und Bildästhetiken verschrieben hat.

Wir wollen gleich reinspringen und möchten Sie fragen, wie Sie arbeiten, wie so ein Arbeitsprozess aussieht, wie sich der Prozess von der Idee zur Aufführung gestaltet. Welche Zwischenschritte machen Sie, welche sind notwendig, welche passieren dazwischen?

So! (Lacht und zeigt uns ihre Zettelwirtschaft.) Naja, ich meine das ist insofern sehr schwer generell zu beantworten, weil ich sagen würde, es gibt vielleicht drei verschiedene Arten von Projekten. Ich glaube es gibt die Projekte, meist eher commissioned works, wo ich eingeladen werde, wo ich ein bestimmtes Budget bekomme und wo es darum geht, zu einer bestimmten Fragestellung eine Arbeit für einen Ort zu entwickeln. Da ist die Vorgehensweise eher so, dass ich versuche, die Bedingungen der Einladung zu begreifen, zu umfassen und zu verstehen, was mit dieser Institution, die mich einlädt, möglich ist. Was sind die ökonomischen und organisatorischen Ressourcen, die vorhanden sind, um dieses Projekt zu realisieren? Was ist der inhaltliche Kontext? Und dann versuche ich über unterschiedliche Anwesenheiten vor Ort ein Konzept zu entwickeln und dieses umzusetzen. Also das sind eher konzeptuellere Arbeiten, die auf die Art der Einladung reagieren. So, das ist die eine Art.

Dann gibt es die andere Art von Arbeiten, wo etwas als Folge von anderen Arbeiten entsteht. Innerhalb von Arbeiten stellen sich manchmal Erkenntnisse heraus oder man kommt auf Dinge drauf, die man aber in diesem Rahmen nicht mehr ausformulieren kann; weil man in dieser Arbeit unter bestimmten Voraussetzungen angetreten ist und auch merkt, bei dieser selbstgesetzten Rahmung muss man bleiben, aber es fallen einem ganz viele Dinge beim Arbeiten auf oder man merkt, was überhaupt nicht funktioniert. Insofern reagiert man dann in der einen Arbeit auf die andere Arbeit. Das können in-

¹ theatercombinat, „Chronik“, <http://theatercombinat.com>, 19.10.2015.

szenatorische Strategien sein, das können Arbeitsmethoden sein oder die Raumwahl oder der Arbeitszeitraum. Das kann sehr Unterschiedliches betreffen. Das wäre die Arbeit in Reaktion auf eine andere Arbeit.

Ich glaube, dann gibt es noch eine weitere Kategorie: Die Arbeiten, wo es vielleicht schon eine Fragestellung gibt oder ein Interesse an etwas vorhanden ist. Wo es manchmal auch vage sein darf, aber die Fragestellung sehr drängend. Vage in dem Sinne, dass manchmal überhaupt nicht klar ist, wie mit den Mitteln der Performance oder der Installation im weitesten Sinne dieser Frage überhaupt beizukommen ist. Und das eigentlich als so eine Art Expeditionsauftrag zu begreifen und dann loszuziehen und zu suchen, zu recherchieren, sich umzuschauen und zu denken und diesen Fokus als eine Art von temporärem Bezug zur Welt zu begreifen und als Spiel mit sich selber. Und mit dem umherzugehen und mit dem Dinge so zu sehen, die man ohne diesen Fokus so nicht sehen würde. Dadurch gibt es oft einen Wust, eine Überfülle an Material und Möglichkeiten, eine Vielheit von Feldern, die ich dann erst in den Arbeitsprozessen versuche über verschiedene Schritte anzueignen oder anderweitig zu materialisieren und zu übersetzen. Aus dem entstehen dann häufig – ich nenne das ‚Module‘ – installative oder performative Formulierungen. Ich versuche dann beginnend von Materialisierung, diese Dinge in Differenzen zueinander zu setzen.

Ich habe Lust daran, dass Sachen auch sehr unterschiedlich sein können. Aus diesen Elementen kriert sich dann so etwas wie ein Feld von Koordinaten, von Material und dann beginne ich, meist in performativen Arbeiten, diese Elemente zu verknüpfen, im Sinne von Montage, oder aber auch zu überlagern, im Sinne von Verdichtungen in Momenten. Dann kann ich zum Beispiel ein choreografisches Tool mit einer bestimmten Sprache verbinden und dadurch Überlagerungen herstellen, die am Anfang häufig experimentell sind. Was geschieht wenn ich das und das nehme? Was geschieht in diesem Zusammenspiel? Es geht darum, Elemente in einem Raum zu finden, zu überprüfen und zu begreifen, wie diese Teile im Raum angeordnet sind und wie diese Behandlungen dann eine räumliche Choreografie ergeben. Das hängt für mich auch immer mit der Raumchoreografie zusammen, also wie dann diese Teile die Situation der Zuschauer organisieren oder sich dieser entgegensetzen. Ich versuche in den Arbeiten über den Dialog von Unterschieden zu arbeiten. Was ich in den Installationen auch mache oder ganz stark in der Arbeit im Museum gemacht habe, ist für unterschiedliche Räume thematisch unterschiedliches Material auszuwählen und dabei die Verschränkung von Objekt, Raumanordnung, die Position des Besuchers, Raum und Licht jeweils unterschiedlich zu setzen. Es ist für mich eine sehr interessante Praxis, mit Kontrasten und Unterschieden zu arbeiten.

Das sind ganz grob drei verschiedene Herangehensweisen, wo die Quelle Ähnlichkeiten aufweist. Aber in diesen letztbeschriebenen Arbeiten passiert die Konzeptualisierung später, also erst wenn diese materialisierten Denkskulpturen wirklich körperlich durch choreografische oder sprachliche Formulierungen, durch Sound oder Objekte im Raum vorhanden sind. Es gibt dann doch noch Arbeiten, wo der Prozess total geöffnet wird. Dabei gibt es den Wunsch, einen totalen Shift vorzunehmen und man

öffnet den Prozess, indem man jene Schritte, mit denen man sonst in die Arbeit geht, beiseite lässt. Für solche Fragestellungen gibt es meist erst sehr wenige methodische Zugriffe, sondern diese ergeben sich aus dem gemeinsamen Fortschreiten.

Sie arbeiten sowohl mit Laienschauspieler_innen als auch professionellen. Wie werden die Laien ausgewählt? Gibt es dazu Castings oder sprechen Sie einfach Leute an?

Unterschiedlich. Es gab oft Arbeiten mit einem Call für ein bestimmtes Profil und wer sich gemeldet hat und bereit war, die Zeit zu investieren, war dabei. Auch als die Befähigung eines Sozialkörpers, was ich immer ganz wichtig fand. Oder aber wenn es in kleineren Ensembles war, habe ich die Leute angesprochen, die ich kannte. Eigentlich gibt es diese zwei Varianten. Es wird auch in Kürze wieder einen Call geben, weil ich wieder mit so einem kleineren Chorgefüge arbeiten möchte. Eigentlich gibt es beide Praxen und es gibt auch ein paar Leute, die dann in das fixe Ensemble übergehen, wie zum Beispiel Ilse Urbanek.² Sie ist eigentlich als eine auf einen Call reagierende Darstellerin dazu gekommen und war dann an ganz vielen Arbeiten beteiligt und gehört jetzt eigentlich zum Profiteam, weil wir so eine Praxis miteinander entwickelt haben. Ich finde prinzipiell gemischte Ensembles, wo Schauspieler, Performer, Tänzer zusammen arbeiten und Leute die zwar professionell arbeiten, aber nicht in der performativen Profession sind, sehr wichtig. Der Arbeitsprozess wird durch die verschiedenen Herangehensweisen eigentlich immer komplexer und nicht durch ein zitiertes Wissen so homogen gehalten, was manchmal passiert.

In *designed desires* (Herbst 2012) lassen Sie die Performer_innen von ihren eigenen Körpern und Körpererfahrungen ausgehend von Geschichten aus ihrem Leben erzählen. Was bedeutet diese Methode für ein Verständnis von Wirklichkeit und Fiktion?

Ich habe eigentlich mit einem Blatt Papier gearbeitet und bestimmte Ereignisse des Lebens aufgeschrieben und somit angeordnet und dieses Papier in ein Raumsegment übertragen. Da stand dann zum Beispiel, ‚Abtreibung‘, ‚Trennung vom Ehemann‘, ‚vom Vater misshandelt‘, was auch immer ... Das ist jetzt etwas dramatisch (lacht), aber man versucht das dann als räumliche Kartografie zu übertragen und sagt, dieses Blatt ist der zur Verfügung stehende Raum. Das heißt es gibt Orte, die bestimmte Erinnerungen des Körpers abrufen. Nur wenn ich dort bin, bin ich da, an diesem Punkt der körperlichen Konstitution. Im Grunde ist die Methode der Veräußerlichung eine Fiktion, die möglich macht, das Eigene anders zu treffen. Aus dem Biografischen wird natürlich wieder eine Art von Fiktion hergestellt, wo aber Ersteres Ressource ist. Wie weit die Dinge stimmen oder nicht stimmen ist mir eigentlich komplett egal, es geht hier ja nicht um Wahrheit. Aber es geht um die Konstruktion von Wirklichkeit über im Körper eingeschriebene Erinnerungen und Sprache und wie diese sich wiederum

² Interview mit Ilse Urbanek zu *designed desires*; theatercombinat, „Designed Desires_interview zum arbeitsprozesse mit ilse urbanek“, *YouTube*, 29. 04. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=QZ5OCunhWJM>, 20. 10. 2015.

einem Zuhörer oder -seher vermittelt. Man kann auch sagen, die eigene Biografie sei eine komplette Fiktion, weil sie natürlich über eine zutiefst subjektive Wahrnehmung die eigene Wirklichkeit konstruiert. Ich finde das interessanter, als danach zu fragen, welche Biografie nicht fiktional sei, weil man kann nie alles darlegen und lässt immer etwas aus. Deshalb finde ich diese Art von Verschmelzung oder Überlagerung recht interessant, denn es wird im Moment der Darlegung trotzdem eine Wirklichkeit.

Im Text zu *a first step to IDEAL PARADISE* (April/Mai 2015) wird von der Performance, der Installation als ‚Werkraum‘ gesprochen. Das impliziert, dass da noch etwas entsteht. Was ist damit gemeint und wie viel wird von Ihnen geplant, wie viel entsteht während der Performances?

Werkraum insofern, um zu betonen, dass es eine Gleichberechtigung von Körpern und Medien gibt, in diesem Fall, beziehungsweise Dinge sich verschoben und verändert haben. Ich würde auch sagen, dass ich eigentlich immer raumspezifisch und raumspezifisch arbeite und ich behaupte auch immer, dass der Raum im Sinne eines Ortes, eines Kontextes und einer Struktur Co-Autor jeder Arbeit ist. Somit entwirft man Dinge wissend um einen Ort, aber die Arbeit konfiguriert sich dann immer erst vor Ort. Ich komme mit meinem Material hin, ich habe Material zum Beispiel hierher gestellt (Anm.: wir sind im Atelier von theatercombinat), wissend dass es darum gehen wird. Ich hatte für mich einen inhaltlichen Fokus aber wie dann die genaue Anordnung ist, wie viele Shelters ich in einem Raum setze, ist dann ein Denken im Raum, was ich immer total wichtig finde, was sich dann auch im Verlauf verändert und verschiebt. Bei diesem Projekt war auch der Versuch – weil mich das einfach noch immer sehr interessiert –, das Verhältnis von Installation und Performance zu erforschen. Man sagt, in der Performance hast du eigentlich eine Chronologie, eine Live-Zeit, eine bestimmte Abfolge von Ereignissen. Mit der Installation kommst du dann rein und weißt, du hast eine Gleichzeitigkeit, wo du als Einzelkörper oder -perspektive deine eigene Abfolge baust, aber du hast in den meisten Fällen auch die Gewissheit einer Gleichzeitigkeit. Das heißt, du kannst die Ausschnitte und die Dauer bestimmen, aber du hast eine andere Gewissheit: Die Vorgänge loopen sich in einer bestimmten Art und Weise und haben eine bestimmte Zeitlichkeit. Du wirst auch nicht nach ‚Einmal-alles-Gehört‘ sofort rausgeworfen, sondern es geht um einen anderen Aspekt von Zeitlichkeit. Es geht also darum, wie diese beiden Zeiten und unterschiedlichen Verantwortlichkeiten der eigenen Wahrnehmung zusammen etwas kreieren.

Zum Thema Autor_innenschaft: Wie gehen Sie damit um? Wenn nun so viele Menschen involviert sind und es Ihr Anspruch ist, dass das Publikum Akteur_in ist, wer ist_sind die_der Künstler_innen? Wer die_der Produzent_innen?

Das ist von Arbeit zu Arbeit unterschiedlich. Bei der Installation bin ich die Autorin und der Besucher der Produzent. Bei den Performancearbeiten ist das graduell unterschiedlich. Der Besucher ist immer der Produzent, egal in welcher Arbeit. Die Frage ist dann, wer ist der Autor und was macht er? Bei den Performances kann

ich sagen, ich mache die Auswahl, ich komponiere und setze die Sachen und organisiere die Zeit. Ich treffe die Entscheidungen über das Material, das ich zum Teil vorgebe oder das in dieser geteilten Zeit entsteht. Ich habe das früher als komplett kollektive Setzung verstanden und habe das dann aber irgendwann abgelehnt, weil ich den Eindruck hatte, dass es Entscheidungsprozesse gibt und es besser ist, wenn diese offengelegt werden, anstatt verschleiert zu bleiben. Ich hatte den Eindruck, das schafft andere Konstellationen. Somit kann ich sagen, ich bin die Autorin und es gibt in unterschiedlichen Arbeiten unterschiedliche Co-Autorschaften und der Zuschauer ist immer der Produzent. Der Autor macht ein Angebot einer Setzung, aber es geht nicht um die Festsetzung einer Bedeutung, sondern es geht um das Auslösen von Bedeutungszusammenhängen, wo die Verantwortung im Moment der Veröffentlichung an den Besucher als Produzenten übergeht. Da kann man sich ein bisschen über die Begriffe streiten, aber das finde ich extrem wichtig. Was mich total stört ist jegliche Art von Nachvollzug. Also, dass man die Arbeit nicht als Moment der Wahrnehmung oder des Konfrontierens begreift, sondern danach fragt, was jetzt eigentlich gemeint war. Gemeint ist das, was verstanden wird. Ich kann sagen, was mich daran interessiert hat oder ich kann darüber sprechen, welche Situation ich versucht habe zu erzeugen, aber wenn sie sich nicht transportieren, dann transportieren sie sich halt nicht. (lacht) Das ist eine andere Frage von Interesse, wie etwas entsteht, aber was es dann für eine Bedeutung entfacht, kann nur der Einzelne überprüfen oder kann die Multitude der Einzelnen zueinander abgleichen. Das finde ich sehr wichtig, weil der Zuschauer ja auch immer sichtbar ist. Ein wesentlicher Teil der Arbeiten ist, dass man nicht auf einen gesäuberten Raum schaut, wo gut ausgebildete Performer komplizierte Dinge machen, sondern dass der Blick auch immer durch Zuschauer verstellt ist. Damit ist immer Körper im Raum und dieser ist immer sichtbar und die Art wie Bedeutungsaushandlungen über Körper stattfinden, ist immer transparent.

Was verlangen oder erwarten Sie eigentlich von Ihrem Publikum?

Hm, es ist so die Mischung aus Neugierde und Konzentration. Um was es geht, ist über die Strategien unterschiedlicher Überforderung eine Art von Gegenwart eines körperlichen Denkens herzustellen, das man mit anderen teilt. Und die Frage ist, ob man bereit ist, sich in dieser Form geistig und körperlich auszusetzen. Es geht darum, wer das Interesse hat, das einzugehen. Das ist natürlich eine sehr generöse Einladung, es ist eine große Einladung, die man ausspricht und man kann sich nicht auf Zeichenanalyse zurückziehen, weil mehrere Zeichenabfolgen parallel stattfinden. Es gibt eine permanente Durchsetzung, weil die Rezeptionswirklichkeit der Performance mit der anderen Wirklichkeit konfrontiert wird und das schafft die Gegenwart der Performance.

Der Salon ‚let’s talk about work, honey!‘ lädt zum transdisziplinären methodischen Austausch unter Künstler_innen ein. Woher kam die Idee und was waren die Beweggründe für dieses Projekt?

Das Einende war, dass es so schien, dass es der hiesigen Szene an Orten des metho-

dischen Austausches immer mehr mangelt und man immer stärker auf Produktion und das Zeigen von fertigen Formaten ausgerichtet ist. Man bespricht vielleicht teilweise in Teamkreisen oder mit Freunden Arbeiten, aber gleichzeitig existiert ein gap von Auseinandersetzungen über die Arbeit. Wenn man irgendwo eingeladen wird, spricht man zudem eher nachträglich über fertige Arbeiten und kontextualisiert diese. Mich hat interessiert, ob es möglich ist, so einen transdisziplinären Salon zu initiieren, wo die Bedingung ist, dass ich jemanden einlade, der über seine Arbeitsmethode spricht oder das auch als Gelegenheit nimmt, seine Methode zu reflektieren und die in irgendeiner Form experimentell und zugleich anhand eines noch nicht veröffentlichten Projektes zu diskutieren. Wie kann man über Dinge sprechen, die noch fragil und im Entstehen sind und gibt es eine Möglichkeit diese gemeinsam zu diskutieren? Ist es möglich, eine Sprache über Prozesse und Beweggründe zu entwickeln, die nicht schon als nachher bedeutete Zuordnungen abgedichtet und abgeschlossen sind? Ich habe den Eindruck, diese Fragilität des Untersuchens ist eigentlich das Subversivste in der Kunst oder der Moment der größten Schönheit, weil er so für sich stattfindet und noch nicht oder schon oder nicht mehr seine Form gefunden hat und gerade diese tastende Bewegung, das ist wiederum jener Ort, der den Augenblick eines künstlerischen Denkens oder einer Untersuchung im weitesten Sinne ausmacht. Man könnte sich damit wahnsinnig viel Material aufstellen, nicht weil man Ideen nimmt, sondern weil diese Methoden und Herangehensweisen auch einfach wichtige Tools zur Verständigung sind und jeder etwas dazu beitragen kann. Man schneidet sich diese Dinge oft ab. Man wird etwa selten zu Proben eingeladen, von Freunden manchmal, aber meist zur fertigen Aufführung. Das ist einfach unzufriedenstellend als Diskurs über Arbeit.

Was können Sie uns zum theatercombinat sagen? Wir haben gelesen es ist 1996 in Berlin entstanden, wie hat sich das entwickelt und wie ist es dann eigentlich nach Wien gekommen?

Das ist eine lange Geschichte. Es gibt viele verschiedene Phasen kann man sagen. Der Ursprung entstand in Berlin, eigentlich arbeitend an Institutionen. Ich hab zu der Zeit am B. E. (Berliner Ensemble) eine kleine Regiearbeit gemacht. Da war eine Kollegin, die da auch gearbeitet hat, eine befreundete Maskenbildnerin. Die eine war meine Assistentin, die andere war eine Schauspielerin am B. E. Da haben wir gesagt, auch inspiriert von Gesprächen mit einem Regisseur dort, wie kann man anders arbeiten: nicht in diesen Konventionen des Theaters denkend. 1996 war das Theater noch ganz anders strukturiert als heute. Es ging uns darum, Zeiträume und Arbeitsweisen selber zu bestimmen. Das fing eigentlich an als ein radikal-kollektiver Versuch, der sich relativ schnell aus diesem radikal-kollektiven in eine künstlerische Leitung verschoben hatte, weil die einen dann doch wieder ihre Kunst machen wollten, ich Regieangebote hatte, die ich dann versucht hatte mit theatercombinat zu verknüpfen etc. Dann gab's mit Josef Seiler, den ich auch am B. E. kennengelernt hatte, den Wunsch gemeinsam zu arbeiten. Er hatte hier in Wien den Schlachthof St. Marx: 22 000 m², eingefallen,

kein Dach. Der Ort war aber so interessant, dass damals die Chris Standfest, Andreas Bronek, Josef und ich gesagt haben, wir wollen hier zusammen ein Projekt machen, welches der Josef und ich dann gemeinsam geleitet haben. Ich hatte vorher *fatzter* gemacht in Genf und er hatte irgendwann mal einen Versuch gemacht zu *Aischylos*. Der Ansatz war zu sagen, packen wir diese beiden Interessen zusammen und machen daraus ein Megaprojekt über zwei Jahre. Es war ohne Geld, es war kalt, es gab sich dauernd ändernde Zusammensetzungen und nur einen harten Kern, der blieb. Gegen Ende des Projektes bekamen wir ein bisschen Geld von der Stadt Wien. Teile dieser Crew haben dann beschlossen weiterzuarbeiten, und so ging das halt immer weiter und es gab immer wieder Leute, die daran viele Jahre beteiligt waren wie Chris Standfest, Leute die kürzere Zeit dran beteiligt waren, wie Andreas Bronek und Markus Keim, oder welche, die dann dazukamen, wie Doris Uhlich. So gab es immer wechselnde Crews. Es hat sich immer wieder verändert und rekonfiguriert und hat wahrscheinlich inzwischen sieben verschiedene Gesichter gehabt. Irgendwann gab es eine große Veränderung, als ich gesagt habe, ich übernehme die Produktionsleitung nicht mehr, dadurch hat sich die Arbeit verschoben. Dann haben wir gesagt, nachdem es am Anfang hieß (auch von mir): „Um Gottes Willen keine Institutionen!“, dass es bei bestimmten Sachen doch interessant wäre, mit Institutionen zusammenzuarbeiten. Es gab immer einen Kern, aber auch dieser hat sich stetig verändert. Der Kern kann sich zwischen drei bis fünf Leuten bewegen. Einerseits gibt es mich als künstlerische Leitung, dann aber wieder Projektinstallationen, wo es einen größeren Kern gibt. Menschen die immer wieder dazukommen, aber projektgebunden und nicht das ganze Jahr über. Es gibt so verschiedene Zwiebelschalen, wobei auch das Innere sich immer wieder verändert hat. Es ist keine feste Crew, die von Beginn an dabei ist, das bin nur ich. Ein Grund dafür war zum Beispiel, dass einer zwei Kinder bekommen und gesagt hat, mit dem Geld könne er nicht mehr leben. Tausende Dinge spielen eine Rolle: Lebensperspektiven, Wünsche, Konflikte etc. Es ist eine lange Geschichte einer permanenten Transformation. Es gab auch ein paarmal die Überlegung, den Titel zu verändern. Zwischen Geld, Leuten, Leidenschaft und Interesse wandelt das Ding also immer wieder sein Gesicht. Aber geblieben ist, sich als eine mehrformatige Produktionseinheit zu begreifen und dazu in der Lage zu sein, an unterschiedliche Institutionen guerillamäßig anzudocken. Es war eigentlich immer der Versuch, so arbeiten zu können und das Wissen, wie man sich selber aufstellt, auch nicht zu verlieren.

Ist das für Sie die ideale Arbeitsweise, wenn sich das Ensemble immer abwechselt? Oder ist das manchmal auch sehr anstrengend, würden Sie es sich manchmal auch anders wünschen? Oder sagen Sie einfach es kommt wie's kommt?

Es ist mit den Mitteln nicht anders möglich. Es wäre natürlich fantastisch, mit einer fixen, normalbezahlten Crew zwei Jahre durcharbeiten zu können. Das ist nur einfach nicht möglich. Die einen sind einmal die Woche, die anderen zweimal die Woche da. Wir müssen staffeln, weil wir einfach nicht genug Mittel haben. Es ist nicht möglich, eine Crew ein ganzes Jahr durchzubezahlen, auch nicht auf Honorarbasis. Es wäre

toll und es gäbe genug Material, woran zu arbeiten wäre, aber es ist in der Ökonomie, in der wir arbeiten einfach nicht anders machbar. Was manchmal schade ist, wenn extrem interessante Arbeitszusammenhänge unterbrochen werden, weil Leute existieren müssen. Man und auch andere werden älter, und man hat dann vielleicht auch Probleme mit dieser Ökonomie zu leben und leben zu wollen. Es ist ein Abwiegen von Möglichkeiten. Der Traum wäre natürlich zu sagen, du hast eine fixe Crew, eine bestimmte Anzahl von Leuten, die die Organisation absichert, du hast ein Ensemble von sieben Leuten, mit denen du kontinuierlich was aufbauen kannst. Bei uns ist es halt immer wieder unterbrochen. Man könnte sich jetzt darüber beklagen, oder man sagt, man findet Arbeitsweisen, die in diesen Rahmenbedingungen eine Art von Kontinuität möglich machen. Das hat halt immer eine Halbwertszeit. Da ist man für eine bestimmte Zeit bereit und dann nicht mehr.

Wir interessieren uns dafür, dass Ihre Arbeiten auch oft politische Bezüge haben. Das Projekt *some democratic fictions* besteht aus einer langen Reihe von Interviews, eben über politisches Denken oder Themen, die Sie in aller Welt geführt haben. Sie werden u. a. im Langzeitprojekt (*katastrophen 11/15*) *ideal paradise* verarbeitet. Haben Sie anhand der Interviews auch neue Erkenntnisse für Ihre Art und Weise politisch zu denken gemacht? Und wie sind Sie vorgegangen? Wie waren Ihre Eindrücke nach oder während der Interviews? 2011 akkumulierten unterschiedliche politische Umbrüche und es erweckte den Anschein, als ob der organisierte Körper auf der Straße wieder Gewicht hat und auch wieder so etwas wie eine politische Kraft entwickeln kann. Das war vielleicht einer der Anlässe dafür, dies überhaupt zu beginnen. Zugleich wurden diese Bewegungen aber sofort in einer bestimmten Weise medial gelabelt und zugeordnet und per se dem ‚unblutigen Sieg der Demokratie‘ zugeschrieben. Aus diesen Gründen und wegen der langen Beschäftigung mit der Tragödie als Ur-Konstitutionselement der beginnenden Demokratie in Athen entstand die Frage: Was ist Demokratieverständnis? Ist es das gute, optimale, fantastische System? Wenn ja, warum? Und wie wird es eigentlich begriffen? Diese Arbeit ist zum Teil gemeinsam mit Günther Auer entstanden und zum Teil war ich alleine unterwegs.

Es ist dann klar geworden, dass aufgrund unterschiedlicher politischer und geopolitischer Zusammenhänge, für mich selbstverständliche Begriffe komplett unterschiedlich aufgefasst werden. Ich habe nirgendwo ein für mich so aufwühlendes und produktives Politikverständnis wie in Kairo 2011 erlebt, wo die Anteilnahme der Äußerung der eigenen Meinung so ernst genommen wurde. Ganz anders habe ich es in Deutschland wahrgenommen: Hier herrscht ein schon lang gehegter Zynismus und die Menschen haben in der repräsentativen Demokratie scheinbar den Glauben daran verloren, direkt politisch einwirken zu können. Das ist jetzt natürlich in jedem Land sehr, sehr unterschiedlich; es ist wahnsinnig schwer, zu generalisieren. Jedoch ist daraus abzuleiten, dass bestimmte politische Begriffe, die scheinbar immer von einem Staat verhandelt werden, von diesem am schwammigsten verhandelt werden.

An den Orten, wo diese Begriffe am meisten in Gefahr sind, so scheint es, müssten sich die einzelnen Standpunkte viel genauer damit auseinandersetzen. Das fand ich recht interessant. Dieses Projekt ist immer wieder ganz präsent, dann ist es wieder da, dann kommt es wieder mal vor. Weil ich mich natürlich auch immer frage, wie diese Erfahrung, als meine Erfahrung oder als Wissen (welches zum Teil in die Interviews eingeschrieben ist) vermittelbar oder anzuordnen ist. Ich kann über Details antworten, indem ich sage, eine Bewegung wie Occupy geht in Israel nicht, weil ‚to occupy‘ immer etwas anderes bedeutet. In Israel wird die politische Sache, die eigentlich immer mit der Okkupation zu tun hat, getrennt von der sozialen, was individuelle Lebensbedürfnisse betrifft. Für mich ist es total fremd, das zu trennen. Es ist auch so, dass es keinen Begriff von Staat gibt, weder in den USA noch in Beirut, aus komplett unterschiedlichen Gründen. In den USA gibt’s die ‚states‘ und nicht den ‚state‘. In Beirut gibt es ein großes Bewusstsein darüber, dass es den Staat eigentlich nicht gibt. Da gibt es permanent graduelle Verschiebungen. Man kann sich fragen, was eigentlich die Wahrnehmung von ideologischen Narrativen ist, die auftreten und, post 2011 oder post Osama bin Laden, versuchen so ein Weltgefüge moralisch zu splitten. Es ist auch wichtig, zu unterscheiden, wie diese Narrative entstehen und wie man sich an unterschiedlichen Orten auf sie bezieht. Wie werden sie eigentlich konstruiert? Welche anderen Ökonomien gibt es, beispielsweise in Athen, wo die Grundwirtschaft zusammenbricht und dann ein anderes Austauschen von Ressourcen durch Selbstorganisation entsteht? Es ist sehr schwierig, allgemein zu sprechen, weil es unterschiedliches Material ist. Was ich als Methode interessant finde, ist zu sagen, dass wir häufig in mononarrativen Zusammenhängen leben, weil die Welt so komplex ist. Wir bekommen immer ein zusammengefasstes Narrativ über einen Umstand. Aber durch die Anstrengung, sich an einen Ort zu bewegen und zu einem gegenwärtigen zeithistorischen Aspekt Leute zu befragen, wird diese eine Sichtweise in ganz viele verschiedene Perspektiven gesplittet. Man hat den Eindruck, genau in diesen Zwischenräumen ist das, was eigentlich stattfindet. Das zeigt auch die Grenzen von Perspektiven und Sprache auf. Wie konstituieren sich eigentlich Einschätzungen? Das finde ich unheimlich interessant und wichtig. Ich habe bei den Interviews mehr oder weniger allen die gleichen Fragen gestellt, immer an einem Ort. Es gab Grundfragen, die habe ich überall gestellt und ortsspezifische Fragen. Es war eigentlich auch eine Zeit zum Denken über Fragen, über die man sonst vielleicht nicht nachdenkt. Die Kamera und die Aufnahme schaffen eine spezielle Konzentration, weil sie den Aussagen einen Wert geben, der über den Moment hinausweist. Nicht als Druck, sondern eher als Raum einer Formulierung.

Das finde ich ziemlich interessant. Es gab Interviewserien die entstanden sind, weil ich wohin eingeladen wurde für etwas anderes und dem habe ich die Interviews angehängt. Die Interviews sind entstanden, weil ich wohin wollte, und dann recherchiert habe, was es da für Leute gibt. Es gab immer drei Quellen: Den Ort, an dem man sich aufhält (selbstorganisiert oder mit einer Organisation), Recherche vorab (wo man versucht zu sortieren, welche Positionen einen interessieren) und dann einfach das Auf-

halten vor Ort. Über diese drei Achsen ist eigentlich der Pool zusammengekommen; zum Teil zutiefst zufällig. Leute sagen ab oder nicht, du interviewst jemanden und der sagt, dass du unbedingt mit dem und dem sprechen musst (hat der Zeit oder nicht?). Was ich nie gemacht habe, war Leute auf der Straße zu fragen. Es war mir wichtig, dass es einen Ort gab und gesagt wurde, wir treffen uns dort und es dauert maximal eine Stunde, damit man sich wo trifft und alleine ist und Konzentration hat. Es waren immer gesciptete Interviews und keine Gespräche. Was sehr wichtig, aber auch immer sehr schwer ist, ist nicht einzusteigen, sondern zu sagen, ich halte mich an meine Fragen. Man geht zum Beispiel in ein Lokal und fragt dann den Kellner: „Hast du Interesse?“, und der sagt dann: „Ja!“. Zwei-, dreimal hab ich mich auf der Straße verabredet, die Leute sind aber gar nicht aufgetaucht. Die Leute mussten immer wohinkommen, womit dieses Framing klar gegeben war. Es geht wirklich um diesen Raum und darum, dass man sich Zeit lässt und weiß, es geht hier nicht um die drei brillanten Sätze. Es geht um die Zeit des Denkens und vielleicht sind die Aufnahmen auch ein Dokument dieses Denkens.

Wir kommen noch einmal auf *designed desires* zurück. Das verhandelt ja Sehnsüchte, Körperpraxen und -politiken. Was bedeutet das Wort ‚designed‘ speziell für dieses Projekt und was verbinden Sie mit dem Wort ‚künstlich‘?

Designed desires ging eigentlich darauf zurück, dass ich die Dokumentation *The century of the self* von Adam Curtis zufällig in einer Ausstellung gesehen habe. Hier wurde ein Bezug gemacht zwischen Edward Bernays, dem Neffen von Sigmund Freud und einem bestimmten Demokratiebegriff. Bernays hat das Buch *Propaganda* geschrieben, worauf sich unter anderen auch Goebbels bezogen hat. Darin wird von einem Demokratieverständnis ausgegangen, das behauptet, dass es regierende Eliten gibt und dass diese bewusst Bedürfnisse im Volk wecken, die sie erfüllen können. So werden Begehrlichkeiten erzeugt für etwas, wofür man schon eine Lösung parat hat. Das fand ich im Bezug auf unsere Gesellschaft sehr interessant beziehungsweise sehr verstörend. Diese Art der Bedürfniserzeugung als Tool einer Befriedigungskultur, über die ein politisches Thema befriedigt wird. So ist der Titel entstanden. Es werden Sachen vorausgedacht, es werden Bedürfnisse geweckt für Dinge, die man eigentlich schon parat hat, da gibt es keine Abweichungen. Vielleicht gibt es das eine oder andere Detail, das etwas mit unserer heutigen Gesellschaft zu tun hat. Das war der Ausgangspunkt. Es ging dann eigentlich um verschiedene Formen von Körperkonstruktionen und Körperpolitiken, in Zusammenhang damit, wie diese wieder im Verhältnis zu den politischen Systemen und ihren Klammern stehen, oder wie sie begriffen werden wollen.

Künstlich kann man auf ganz vielen Ebenen begreifen, das ist sehr vage. Künstlich als eine Form von bewusstem Eingriff, der eine Differenz schafft zu dem, was man vielleicht als ‚normal‘ begreift. Ein bewusster Eingriff, der etwas verfremdet und damit die Art des Erscheinens ins Bewusstsein rückt, weil sie abweicht, weil sie anders ist. Künstlich auch in dem Sinne, welche Situationen entstehen können: Spiel zwi-

schen Performern und Zuschauern, bei dem man weiß, dass es eine Differenz gibt zu dem, wie man sonst in der Gesellschaft Einfluss hat oder verhandelt und dass man sich dieser Spielanordnung sehr bewusst ist. Und trotzdem wird in diesem Spiel eine Wirklichkeit dieses Augenblicks geschaffen. Künstlich auch in Zusammenhang mit Verfremdung von Material – wenn ich Skulpturen mache oder wenn ich mit Material arbeite, arbeite ich gerne mit industriell hergestelltem, wo die Quelle sichtbar bleibt. Gleichzeitig soll der Eingriff des Körpers, der die Materialien in Verhältnisse setzt und sie zu einem Objekt macht, sichtbar sein. Die Grundelemente bleiben sichtbar und begegnen sich dann künstlich anders, werden so etwas Artifizielles – auch in Zusammenhang mit Bewegung, Zeit und Sprache. Wie man in Wahrnehmungsvorgängen, die man als ‚Normalität‘ annimmt, eingreift. Wie man bewusste Dehnungen und Stauchungen von Zeit wahrnimmt. Oder aber wie man eigentlich in Sprache eingreift, sodass sie aus ihrem alltäglichen Gebrauch des Plapperns herausgenommen wird und eine bestimmte Formulierung wiederentdeckt. Dass man als Sprecher eine Künstlichkeit in der Sprache erzeugt und darüber etwas komplett anderes hörbar macht. Im Grunde ein Verfahren der Offenlegung, ein Verfahren der Verfremdung. Sodass sich die Konstruktion von unterschiedlichen Elementen bildnerisch, körperlich, räumlich, sprachlich anders erzeugen lässt und anders zum Erscheinen gebracht wird.

Wien, am 19. 10. 2015