

Katharina Pewny

Medial real oder: Die Ökonomie der Präsenz als Präsenz der Ökonomie

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12576>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pewny, Katharina: Medial real oder: Die Ökonomie der Präsenz als Präsenz der Ökonomie. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 439–444. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12576>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-044>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

MEDIAL REAL ODER: DIE ÖKONOMIE DER PRÄSENZ ALS PRÄSENZ DER ÖKONOMIE

KATHARINA PEWNY

Medien gelten den Kulturwissenschaften als »Beglaubigungssiegel« für Realität: Realität wird als real wahrgenommen, sobald sie medial vermittelt ist (Welsch: 238). Gilt dies auch für Aufführungen der Performing Arts (Theater, Tanz und Performancekunst), die – um mit Philip Auslander zu sprechen – ihrerseits medialisiert sind? Auszugehen ist von einem komplexen Verhältnis von medialisierter Realität und Medialität des Theaters. Dieses zu besprechen, unternimmt der vorliegende Beitrag anhand von Rimini Protokolls SABENATION und von Jochen Rollers PERFORM PERFORMING. Zuvor aber sei der diskursive Kontext der Frage nach dem Erscheinen von (medialisierter) Realität im Theater hergestellt.

An deutschen Theatern finden Debatten wie etwa eine Podiumsdiskussion, die »Radikal sozial. Wie kommt das Soziale auf die Bühne?« titelt, statt.¹ Veranstaltungen wie die genannte reagieren auf die deutliche Anhäufung von Inszenierungen in deutschen Theatern, die sich mit sozialer Hoffnungslosigkeit und Armut auseinandersetzen. Beispielhaft aus dem Hamburger Umfeld wären zu nennen: Thomas Manns Roman BUDDENBROOKS, von John van Duffel in eine Bühnenfassung gegossen und von Stephan Kimmig mit Schwerpunkt auf den »sozialen Abstieg« der reichen Kaufmannsfamilie inszeniert (Gutjahr 2006). Die preisgekrönte Dramatikerin Anja Hilling stellt in PROTECTION (Thalia Theater 2005) zwei Obdachlose (sie erfriert, er überlebt), behinderte Schwule und eine traumatisierte türkische Frau auf die Bühne. Andreas Kriegenburg inszeniert erfolgreich WHITE TRASH, ebenfalls am Hamburger Thalia Theater (2004/2005). WHITE TRASH basiert auf Interviews mit Jugendlichen, die in »gesellschaftlichen Randgebieten« leben: »Wir waren schon als Kinder Scheiße« ist ihr Slogan (siehe Programmheft).

Welches Verhältnis von Realität und Theater aber wird in den diesbezüglichen Diskursen hergestellt? Während die Fragestellung der Podiumsdiskussion »Wie kommt das Soziale auf die Bühne?« ein lineares Verhältnis von vorangehender »Realität« (des Sozialen) und nachfolgender Abbildung, oder nachfolgendem Erscheinen auf Theaterbühnen suggeriert, führen rezente theaterwissenschaftliche Theoreme und Entwürfe weg vom »Theater der Repräsentation« hin zu der »Ereignishaftigkeit«, »Präsenz« und dem »Präsenz« des so genannten »postdramatischen« Theaters (Lehmann). Vorauszusetzen ist daher kein unproblematisches Verhältnis von »Realität« und »Abbildung« oder medialer »Beglaubigung«. Auszugehen ist vielmehr von einer Präsenz anderer Realitäten² auf der Ebene theatraler Verfahrensweisen: Der Einsatz von »Authentizität« und »Selbstinszenierung« (Matzke) und die

1 So der Titel einer Podiumsdiskussion in den Berliner Sophiensälen im November 2006. Zu nennen ist weiters die Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft »Wie bringt man die Realität ins Theater?« in Basel 1998.

2 Ich setze den Terminus »andere Realität« in Differenz zu der Realität des Theaters ein.

Reflexion des Verhältnisses von Alltag und Theater (Hentschel: 145) in den Performing Arts sind beispielsweise auf der Ebene der Verfahrensweisen anzusiedeln. Die letztgenannten Phänomene verdichten die Dynamik des *infinite loop* zwischen den Performing Arts und anderen Realitäten, von dem ich mit Richard Schechner ausgehe. Das Bild des *infinite loop* erlaubt erstens das Bedenken von Medialisierung und Medieneinsatz als Phänomene, die in der ›unendlichen Schleife‹ zwischen Theater und anderen Realitäten zirkulieren, ohne die Medialität des Theaters mit der Medialität anderer Realitäten gleichzusetzen. Zweitens setzt es Gleichzeitigkeit des Zirkulierens in beide Richtungen (von Theater zu den anderen Realitäten, und vice versa) voraus, ohne von Linearität (der Abbildbarkeit, die einem ›Original‹ folgt) auszugehen.

I. Rimini Protokolls SABENATION

SABENATION wurde 2004 auf dem Brüsseler Kunsten Festival des Arts und in Folge auch in Braunschweig, Rotterdam, Berlin, Essen und Hamburg gezeigt. Hier – ebenso wie in KREUZWORTRÄTSEL BOXENSTOPP, DEUTSCHLAND 2 und DEAD LINE – arbeitet das Regie-Kollektiv Rimini Protokoll mit dem Einsatz von ›Authentizität‹ oder, wie Miriam Dreysse titelt, mit dem Auftreten von ›Spezialisten in eigener Sache‹. Auf der Bühne sind sechs Performer/-innen, die als ehemalige Angestellte der belgischen Sabena Airlines präsentiert werden und ein Mädchen, die als Adoptivtochter der Performerin auftritt. Je mehr SABENATION fortschreitet, desto mehr Platz erhalten ›Zeitungsausschnitte‹ und ›Fernsehinterviews‹, die auf eine Leinwand projiziert werden und die Kündigungen der Sabena-Angestellten zu dokumentieren scheinen. Scheinbar individuelle Biografien, Karriereverläufe und Zukunftsängste werden medial in Erscheinung gebracht. Einem dieser anscheinend ›dokumentarischen‹ Teile – über ihre Entlassung, die die 12.000 Sabena-Angestellten durch das Fernsehen erfahren – entstammt auch der Untertitel der Performance: ›Go home and follow the news‹.³

I.1. Moderne Identitäten als medial vermittelte Nachträglichkeit

Der Einsatz von Medien in SABENATION startet nicht mit den genannten fernsehähnlichen Projektionen, sondern mit einem Medium älterer Natur: Auf einer Textrolle auf der Bühne sind zu Beginn von SABENATION die Identitäten der Performer zu lesen: Ihre Namen, Geburtsdaten und Geburtsorte, ihre *Sabena Roll Numbers*, ihre Berufe und die Eckdaten ihrer Beschäftigungsverhältnisse sind dort notiert. In einem zweiten Schritt werden ihre Passfotos (vier identische Fotos, die wie Passfotos angeordnet sind) auf die Leinwand im Bühnenhintergrund projiziert. Die genannten Insignien der symbolischen Ordnung der europäischen Nationalstaaten und moderner Arbeitswelten (Name, Passfoto, Geburtsort, berufliche Eckdaten) sind Ausgangs- und Fluchtpunkte einer Historie, die auf den Niedergang der kolonialen, nationalstaatlichen Ökonomie verweist.⁴ Sie sind ausschließlich medial vermittelt und stellen daher auf der Bühne das her, was durch die Präsentation als vorausgesetzt erscheinen wird: Die Eckdaten europäischer Identitäten. Medien

3 Den Sabena-Mitarbeiter/-innen wurde ihre Entlassung von der Firmenleitung wie folgt begründet: ›Just go home and follow the news‹.

4 Sabena Airlines wurden in den 1920er Jahren für Flüge in den Kongo, der damals belgische Kolonie war, gegründet.

leisten zu Beginn von SABENATION demnach den ›performativen Akt‹ der Institutionierung eines staatlich getragenen Rechtssystems, das sich in der Analyse als solcher (als performativer Akt) erweist: Die vorgeführten Identitäten sind weder voraussetzen noch werden sie ausschließlich durch die Authentizität des Auftretens der Performer/-innen hervorgebracht, sondern durch die Performanz rechtsstaatlicher Institutionen erst aufgerufen (Butler: 175).

Nach der Identitätssetzung zu Beginn werden die Berufskarrieren der Performer/-innen inszeniert. Kris Depoorters anfängliche Setzung als Sabena-Angestellter (in der Textrolle) wird gleich darauf gebrochen, denn ebenfalls in der ersten Szene markiert er seine täglichen Wege als Arbeitsloser im Haus auf dem Bühnenboden. In der zweiten Szene wird ein Satz im Format einer printmedialen Kurzmeldung auf den Screen projiziert: Kris' Frau fordert ihn auf, das Haus mehr zu verlassen: »Seitdem ist er mehr mit den Hunden unterwegs.« In demselben Format findet eine Rückblende in Kris' Vergangenheit als Skilehrer statt. Später beginnt seine jüngste Vergangenheit als Arbeitsloser, der sich Krawatte um Krawatte umbindet, wobei jede Krawatte für ein erfolgloses Vorstellungsgespräch steht. Mittels dieser »kleinen Geschichten oder Snapshots« (Brandstetter: 116-135) werden insgesamt fünf Mal während der Performance die Arbeit bei Sabena Airlines und ihr Verlust inszeniert. Diese lose Anordnung der medialen ›Snapshots‹ springt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und wirkt damit jeglicher Linearität der Erzählung entgegen: Ihre spezifische Historizität stellt sich über das Verfahren der Fragmentierung und des Durchrüttelns biografischer Linearität, die sich in einer ebensolchen (linearen) Berufskarriere abbilden könnte, her.⁵ Die Reihenfolge der eingesetzten Medien hingegen wiederholt die historische Abfolge ihrer Entstehung von der Textrolle über das Printmedium bis hin zum Fernsehformat. Die als individuell erscheinenden, national gerahmten Momentaufnahmen des Scheiterns linearer Berufskarrieren werden durch die Mimesis der Mediengeschichte linear geordnet. Die theatrale Doppeltheit von Durchkreuzung und (medialer) Institutionierung von Linearität ist jedoch nicht die einzige Auseinandersetzung mit dem Prinzip der (linearen) Abfolge, die in SABENATION geführt wird. Sehr offensichtlich ist diese Auseinandersetzung in der Präsentation des Bankrotts von Sabena Airlines.

1.2. *Die Einwanderung der Leere in den Screen oder Sabenas finale Bruchlandung*

Sabena Airlines sterben mehrfache Tode und erstehen insgesamt fünf Mal im Laufe der Aufführung wieder auf, bevor sie am Ende eine finale Bruchlandung in Gestalt eines kleinen transparenten Flugzeugs vollführen werden. Auf dieser Ebene ist ein Kreislauf von Vernichtung und Wiederkehr inszeniert, der Slavoj Žižeks Theorie der Inszenierung von zwei- oder »mehrfachen« Toden in kulturellen Artefakten von Shakespeare bis Hitchcock (Žižek: 70) aufruft. Innerhalb dieses Zyklus findet eine markante Veränderung statt: Je öfter er durchlaufen wird, desto mehr wandern Sabena Airlines in den Bildschirm ein und desto entfernter erscheinen sie von den Körpern der Performer/-innen, an denen sie zu Beginn noch haften.

In der fünften Szene berühren und beschnuppern die Performer Sabena-Handtücher, T-Shirts und Jacken. Sie reichen die Kleidungsstücke weiter und betonen deren sinnliche Qualität. Gleich darauf fliegt erstmals ein Flugzeug über die Bühne in Richtung des Bildschirms. Das Fluggeräusch und die Armbewegung eines Per-

5 »Spezifische Historizität« meint die gegenwärtig auch im europäischen Raum diagnostizierte »Zerstörung der Mittelschichten« (Bologna).

formers zeigen die Flugbahn an.⁶ Kurz danach sind wiederholt Flugzeuge auf dem Bildschirm zu sehen und nicht mehr mit den Körpern und Körperbewegungen der Performer/-innen verbunden.

Zum letzten Mal wird die Projektion der Flugzeuge auf den Screen eingesetzt, um einen (»echt« wirkenden) Motivationsfilm für Sabena Mitarbeiter abzuspielen. Der Titelsong des Films ist: »Welcome now«. Damit wird eine Gegenwart gesetzt, die die Abbildungen von Sabena Airlines in die Vergangenheit verweist: Von nun und für die verbleibende Zeit der Aufführung wird der Bildschirm leer bleiben. Sabena Airlines erscheinen nur noch ein Mal, als transparentes Spielzeug-Flugzeug verdinglicht, auf der Bühne, um eine kleine Runde zu fliegen und schlussendlich eine finale Bruchlandung zu vollführen. Das »signifikante Netz«, laut Žižek (75f) notwendig für die symbolische Tötung eines »verlorenen Objektes«, spannt sich zwischen dem leeren Bildschirm und dem transparenten Flugzeug auf. Dieses »signifikante Netz« entsteht demnach nicht ausschließlich oder primär über erzählte Inhalte (von der Kündigung, etc.), sondern wie besprochen durch den Einsatz der Projektionsleinwand, des Werbefilmes – kurz, von Medien. Die Leere der Leinwand am Ende von SABENATION spricht weniger für das Einmünden in unvermittelte Bühnenpräsenz, sondern für eine Gegenwart (»Welcome now«), die so medialisiert ist, dass sich der sichtbare Einsatz von Medien erübrigt hat. Die – mit Guy Debord gesprochen – »pseudozyklische Zeit« der gelungenen Verkörperung und Entkörperung, der mehrfachen Wiederauferstehung und des finalen Absturzes von Sabena Airlines ist durchbrochen, der Bildschirm leer, die Performance kann enden. Am Ende von SABENATION – dem Ende moderner Erwerbsarbeitsverhältnisse – setzt PERFORM PERFORMING mit einem aktuellen Konzept an: mit dem Konzept der prekären Kunst- und Kulturarbeit.

II. Jochen Rollers PERFORM PERFORMING - die mediale Erzeugung von Tänzen als Arbeiten

PERFORM PERFORMING ist eine dreiteilige Soloarbeit Jochen Rollers, die u.a. 2005 im Berliner HAU gezeigt wurde.⁷ Der Begriff des »Performens« erscheint hier in seiner Mehrfachbedeutung des Aufführens, des Handelns und des Erbringens von Leistung. PERFORM PERFORMING steht in dem Kontext der Auseinandersetzungen um prekäre (ungesicherte) Arbeitsverhältnisse, die in den vergangenen Jahren in vielen europäischen Ländern stattfanden, und hat Roller zahlreiche Einladungen verschafft: PERFORM PERFORMING ist eine gelungene Performance, denn sie macht, was sie sagt – sie verbessert den ökonomischen Status des Performers. Auf dieser Ebene sind Theater und andere Realitäten unauflöslich verschränkt, sie treffen sich, metaphorisch gesprochen, in dem Kreuzungspunkt des *infinite loop* (siehe oben).

Der prekäre Status von Tanz(kunst) als Arbeit wird in den ersten beiden Teilen »No money, no love« und »Art Gigolo« der Trilogie im Wechsel von Erzähl- und Bewegungsszenen aufbereitet. Unterfinanzierung der Tanzkunst und Arbeit bei

6 Das »Flugzeug« fliegt im Laufe der Aufführung zwei Mal quer »über« die Bühne und in den Screen. Diese Flüge verleihen der Leinwand eine spezifische Räumlichkeit, deren Penetration durch die »Flugzeuge« als Mimesis des 11.09.2001 gelesen werden kann.

7 Die folgende Analyse basiert auf der Videodokumentation vom 23.01.2005 im HAU (Berlin), des Mime Centrums Berlin und auf der Aufführung auf Kampnagel (Hamburg). PERFORM PERFORMING ist eine Koproduktion Jochen Rollers mit Kampnagel Hamburg, Podewil Berlin, Industriekultur Saar und dem FFT Düsseldorf.

H&M, im Call Center, und ironisch als »Art Gigolo« zeichnen den ökonomischen Status des Performers aus. Im dritten Teil stellt der Einsatz von Video, Telefon und Mikrofon das Performen - im Vergleich mit und in Differenz zu anderen traditionellen - Berufen als Arbeit her. Die Vervielfältigung des Performers wird im dritten Teil mit dem Titel »That's the way I like it« fortgesetzt: Roller spielt auf der Bühne Mitschnitte von Telefonaten ab, die er mit andern Männern, die den gleichen Namen (Jochen Roller) tragen, führt. Er fragt sie nach ihren Berufen und nach Terminen für Interviews. Der Performer spricht seinen Part live ins Mikrofon, die Antworten der angerufenen (Namensgleichen) werden vom Band abgespielt (kommen also aus der Vergangenheit), die Dialoge sind verstärkt durch das Mikrofon zu hören. Unklar ist, ob sie »echt« oder »inszeniert« sind, denn alle Stimmen ähneln in Modulation und Tonfall der des Performers. Die Melange von Identität und Differenz (der Jochen Rollers) erscheint als Melange von live- und aufgezeichnetem Sprechen der Stimme(n). Die Faltungen von Stimmen, Realitätsgraden, Medien und Zeiten bilden den liminalen Raum eines Wechselverhältnisses von Identität und Differenz zwischen den diversen Jochen Rollers. In diesem liminalen Raum wird die Bedeutung von Arbeit (des Weinbauern, des Lokomotivschlossers, des Ökonomen und des Performers) verhandelt. Was mit dem Telefon beginnt, wird mit Videoausschnitten fortgesetzt. Medien werden als Scharniere zwischen dem Performer und den anderen Männern, zwischen dem Beruf »Tänzer/Performer« und anderen Arbeitspraktiken eingesetzt. Sie sind Schaltstellen unterschiedlicher Berufe und Identitäten. In einer zentralen Videosequenz sind die Gesichter der insgesamt vier Jochen Rollers in immer kürzer werdenden Sequenzen hintereinander geschnitten. Der unterbrochene Satzfluss wird abwechselnd weiter gesprochen, sodass ein Polylog entsteht. Der Satz »Mein Name ist ... ich bin in geboren, mein Beruf ist ...« stellt hier (ähnlich wie in SABENATION) via Medium die Eckdaten von Identitäten als berufliche Identitäten her. Bild und Text münden in die Gestalt des Performers, der sich zum Ende hin »vollständig« präsentiert: Nicht mehr als »Art Gigolo« (wie im zweiten Teil), nicht mehr als arbeitsloser Künstler (wie im ersten Teil), sondern als ausgebildeter Tänzer und Performer. Medien erweisen sich auch hier als produktiv in der Erzeugung von Realität (Krämer). Sobald diese Realität erzeugt ist, müssen sie nicht mehr offensichtlich zum Einsatz kommen: Auch Rollers Performance endet mit einem leeren Bildschirm.

III. Willkommen in der Ökonomie der Präsenz als Präsenz der Ökonomie

Ich fasse im Folgenden zusammen, was bezüglich des Einsatzes von Medien in den besprochenen Aufführungen evident wurde:

Erstens: »Medienpräsentationen« fungieren weniger als »Beglaubigungssiegel« für Realitäten, sondern sie »erzeugen Welt« (Krämer): Sie erzeugen in SABENATION den Verlust von Arbeit bei Sabena Airlines als Einverleibung und Verdinglichung des Sabena-Flugzeugs, und sie erzeugen in PERFORM PERFORMING die Anerkennung einer prekären Tätigkeit – des Performens – als Arbeit. In beiden Aufführungen kommen die modernen Medien (Film, Fernsehen, Telefon und Printmedien) da zum Einsatz, wo ein modernes Berufsverständnis zu Ende geht.

Zweitens: In beiden Performances werden Screens erst als Projektionsflächen eingesetzt und gegen Ende wieder entleert. Dies ist jedoch nicht als Rückkehr zu einer wie auch immer gearteten »Liveness« (Auslander) zu verstehen, sondern als

geglückte Medialisierung und als Erzeugung von Präsenz aufzufassen: Die »Ökonomie der Präsenz«, die William Mitchell dem »Mythos Internet« zuschreibt, ist ihrerseits medialisiert und bedarf daher keines expliziten Medieneinsatzes mehr. Daher mündet SABENATION mit dem bezeichnenden Song »Welcome now« in Gegenwart der Präsenz der Ökonomie.

Literatur

- Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London u.a.: Routledge.
- Bologna, Sergio (2006): *Die Zerstörung der Mittelschichten. Thesen zur neuen Selbständigkeit*. Graz: Nausner & Nausner.
- Brandstetter, Gabriele (2005): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit.
- Butler, Judith (1997): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin Verlag.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Bittermann; Edition Tiamat.
- Dreyse, Miriam (2004): »Spezialisten in eigener Sache«. In: *Forum modernes Theater 1/2004*, S. 27-42.
- Gutjahr, Ortrud (2006): *Buddenbrooks von und nach Thomas Mann*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Hentschel, Ulrike (2005): »Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik«. In: Gabriele Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 131-147.
- Krämer, Sybille (2004): *Medialität und Performativität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Laplanche, J.J.-B. Pontalis (1992): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Matzke, Annemarie M. (2005): *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim u.a.: Georg Olms.
- Schechner, Richard (2002): *Performance Studies. An introduction*. London u.a.: Routledge.
- Welsch, Wolfgang (1998): »Eine Doppelfigur der Gegenwart: Virtualisierung und Revalorisierung«. In: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München: Fink, S. 229-249.
- Žižek, Slavoj (1991): *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.