

Julia Wiegele

Nikolaus Müller-Schöll/André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15614>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wiegele, Julia: Nikolaus Müller-Schöll/André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. In: *[rezens.tfm]* (2013), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15614>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r268>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

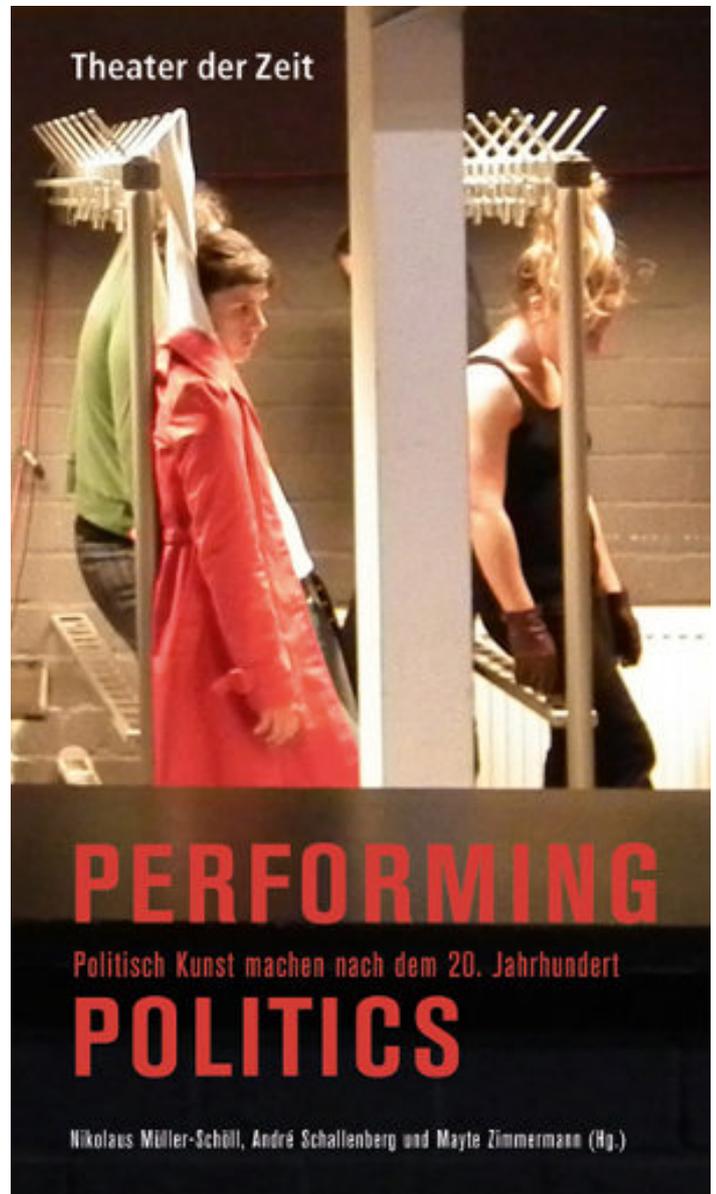
Nikolaus Müller-Schöll/André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.):
Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert.

Berlin: Theater der Zeit 2012. ISBN 978-3-942449-36-6. 208 S. Preis: € 18,-.

von **Julia Wiegele**

Im Folgenden stelle ich den Sammelband *Performing Politics* vor, der anlässlich der ersten Internationalen Sommerakademie 2010 in Hamburg entstanden ist. Die zentrale Fragestellung der Akademie lautete: "wie man heute im Sinne der von Jean-Luc Godard vorgeschlagenen Unterscheidung statt *politischer Kunst politisch Kunst machen kann*" (S. 7). Außerdem sollte der Austausch zwischen Theorie und Praxis gepflegt und die Veranstaltung für eine größere Öffentlichkeit geöffnet werden. Trotz der Heterogenität ergänzen sich einige Beiträge und vermitteln einen Eindruck des vielfältigen und weiten Feldes.

Unter der Überschrift "Politik (in) der Kunst" wurden Beiträge versammelt, die sich mit den grundlegenden Voraussetzungen dafür beschäftigen, wie Kunst politisch sein kann. Es geht dabei vor allem um künstlerische Methoden und Vorgangsweisen. Der Gemeinschafts-Begriff bzw. der Begriff des Kollektiven spielt eine wichtige Rolle in mehreren Beiträgen. Das Nature Theater of Oklahoma (NTO) – Pavol Liska und Kelly Copper – versucht ein krisenhaftes Moment in ihre Arbeiten einzuführen, das ihre eigene Arbeitsweise, die der Schauspieler_innen und die Erwartung des Publikums herausfordert. So sollen neue Formen entstehen, die die traditionellen Grenzen des Theaters überschreiten. Die Theaterma-



cher_innen verwenden einen Begriff von "Echtheit" bzw. "Realismus", der einen Zwischen-Zustand meint, in dem die Darsteller_innen weder sie selbst noch ihre Rolle sind.

Robin Arthur thematisiert das Problem der Gemeinschaft und 'der Anderen' im Kontext des Politischen. Dabei wirft der Autor die Frage auf: Ist jede Art von Performance schon Politik, weil sie eine bestimmte (wenn auch exklusive) Kollektivität erzeugt?

Reinhard Strobl und Jasna Žmak versuchen mit ihrem Text "High Hopes" eine fiktive Gemeinschaft mit ihren Lesern_innen herzustellen. Man könnte diese Textform auch als 'performatives Texten' beschrei-

ben, da es den/die Leser_in aktivieren soll, eigene Gedanken anzuschließen.

Sebastian Blasius fragt sich angesichts der Arbeit ... *although I live inside ... my hair will always reach towards the sun ...* der Choreographin Robyn Orlin, "ob überhaupt innerhalb des theatralen Mediums Alternativen oder Lösungen politischer Fragen erdacht werden können, die nicht schon anderswo versucht wurden" (S. 42). Spannend finde ich seine Schlussfolgerung, dass die Form an sich in Frage gestellt werden müsse, um politisch Theater zu machen.

Auch in Astrid Deuber-Mankowskys Beitrag geht es um das Herstellen einer Gemeinschaft, genauer um "das Fehlen des Volkes" in Filmen der Nachkriegszeit. Die Formel des "Fehlens des Volkes" geht auf Gilles Deleuze zurück. Nach Deleuze sei es die Aufgabe des modernen Kinos, zu zeigen "wie das Volk fehlt" – was verbunden sei mit der Herstellung der Bedingungen von Kollektivität, dem Problem der Wahrnehmung und dem Problem des Denkens (vgl. S. 30).

Rudi Laermans spricht in seinem Text über Meg Stuart hingegen vom "kollektive[n] Blick" bzw. dem "kollektiven Ohr". Gemeint ist einerseits die Gemeinschaft von Zuschauer_innen/Zuhörer_innen und andererseits eine kulturelle Gemeinschaft, die dieselben Zeichen lesen kann. Die sogenannte "Politik des Zuschauens" tritt dann ein, wenn die Voraussetzungen und kulturellen Normen des Schauens/Hörens oder die Beziehung zwischen Zuschauern_innen und Akteuren_innen in Frage gestellt werden (vgl. S. 43f.).

Im Abschnitt "Interventionen – Kunst und (subversive) Aktionen" geht es um die Rolle von Kunst als 'politisches Instrument' sowie um die Frage, inwiefern Kunst konkrete Auswirkungen auf politische und gesellschaftliche Zusammenhänge haben kann. Sergej A. Romashko betont die Bedeutung des jeweiligen situativen und historischen Kontextes für die Frage, wann Kunst politisch ist. Mit Walter Benjamin weist er außerdem darauf hin, dass das Politische an der Kunst nicht allein am Inhalt festgemacht werden könne, sondern auch die Form zu berücksichtigen

sei. So können die Arbeiten von Kollektive Aktionen (Kollektivnye dejstvija), einer russischen Künstlergruppe, der der Autor selbst angehört, im Kontext der Sowjetzeit und im Verhältnis der gesellschaftlichen Spielregeln als 'politisch' gedeutet werden. Die Teilnehmer_innen stellen nichts dar, sondern vollziehen eine bestimmte Handlung, die sich zu kulturellen, historischen und politischen Rahmenbedingungen ins Verhältnis setzt.

André Schallenberg bezieht sich in seinem Beitrag ebenfalls auf Arbeiten von Kollektive Aktionen (KA), aber auch auf aktuelle Aktions- und Interventionsprojekte von Labofii, den Yes Men, 01.org und der russischen Gruppe Voina. Er unterscheidet zweckorientierte Kunst, die sich in den Dienst von Protest oder einer pädagogischen Funktion stellt von jenen Praktiken, die versuchen Freiräume für Kunst zu schaffen, die außerhalb jeglichen Systemzwangs stehen. Daher unterscheidet er das Laboratory of Insurrectionary Imagination (Labofii), das als erklärtes Ziel "die (Zurückeroberung) öffentlichen Raumes durch eine Gruppe Fahrradfahrer sowie die Herstellung einer sich einig wissenden Gemeinschaft von politisch Aktiven" habe, radikal von Gruppen wie KA oder Voina (S. 74).

Demgegenüber erläutert John Jordan die Innenperspektive des Labofii. Die Künstler_innen betrachten "de[n] *Aufstand* als eine Kunstform und *Kunst* als Mittel zur Vorbereitung auf den kommenden *Aufstand*" (S. 79). Zu diesem Zweck bauten sie z.B. zurückgelassene Fahrräder in Kopenhagen/Hamburg um, und in einer Reclaim-The-Street-Aktion sollten die Straßen 'zurückerober' werden. Fraglich ist einerseits, inwiefern Kunst die Realität auf Dauer verändern kann und andererseits, ob die Unterordnung von Kunst unter andere Zwecke – seien diese pädagogischer, politischer oder wirtschaftlicher Art – diese nicht ihrer selbst zu sehr entfremdet.

Shalaby und Bansemir beziehen sich ebenfalls auf die Aktion *FLOOD* von Labofii, die am 22. August 2010 in Hamburg stattfand. Sie betonen die Ambivalenz der Aktion, die weder eindeutig als Kunst noch als politische Demonstration einzuordnen war, was

zu einer Auflösung der Grenzen beider Bereiche führte. Maximilian Haas beurteilt die Aktionen von Labofii im Sinne von Walter Benjamin als "reine Mittel ohne Zweck, die sich dem Kontext der repräsentativen Ordnung von Kunst und Politik entziehen, und die – folgt man Benjamin – also als *gewaltlos* zu bezeichnen wären" (S. 87). Für Haas bleiben sowohl der Kunstcharakter der Intervention als auch die jeweilige politische Forderung unausgesprochen, was die Aktionen zu reinen Mitteln werden lasse.

Die Beiträge, die unter "Konfigurationen – Politiken des Raumes" gesammelt wurden, thematisieren einerseits die Inszenierung des öffentlichen urbanen Raumes und andererseits künstlerische Interventionen, die sich mit diesem auseinandersetzen. Die Autor_innen nähern sich der Thematik aus historischer, künstlerischer, architektonischer, sozialer und kapitalismuskritischer Perspektive an.

Ulrike Haß hat sich angesehen, wie kulturelle, politische, religiöse und andere Faktoren städtische Topographien im Laufe der Zeit verändern. Genauer untersucht die Autorin die Relation zwischen Raum und Sichtbarkeit in Bezug auf die Städte der Renaissance, die filmischen Topographien deutscher Filmmacher am Anfang des 20. Jahrhunderts und in Bezug auf den Städtebau der BRD. Die totale Sichtbarkeit in der Kontrollgesellschaft lässt dabei "übersehene Räume" – Zwischenräume, die noch nicht vom Konsum bestimmt werden – als potentielle Orte des Widerstands erscheinen, die zurückerobert und teilnehmend erkundet werden können.

Das Kollektiv Bauchladen Monopol begann 2010 in Hamburg, öffentliche Plätze und Gebäude durch ihre Tanz-Aktionen zu besetzen und damit den Raum für die begrenzte Zeit von jeweils vierzig Minuten für sich zu beanspruchen. In der Reflexion ihrer Arbeit kommen sie zu dem Schluss, dass die Besetzung öffentlicher urbaner Räume, die keinem bestimmten Zweck dient, sowohl als Eingriff in die bestehende Ordnung, aber auch als willkommene Abwechslung gelesen werden kann.

Jasmin Stommel weist in ihrem Beitrag ebenfalls auf den Zusammenhang von kapitalistischen Interessen und dem urbanem Raum hin. Ein Symptom davon seien sogenannte "Nicht-Orte" (Marc Augé) an der Peripherie von Städten, die monofunktional und transitorisch sind. Als Beispiel führt die Autorin das Kampnagelgelände in Hamburg an, in dessen vielfältiger Nutzung sich dieses Spannungsverhältnis widerspiegeln.

Unter dem Titel "Überschreitungen – Politiken (in) der Institution" wurden Beiträge gruppiert, die sich mit den Bedingungen von Kunstproduktion in jenen institutionellen Gefügen beschäftigen, die Kunst oftmals erst ermöglichen, aber auch behindern können. Aus ihrer Perspektive als Kuratorin führt Amelie Deuffhard vier Kategorien an, in die sie künstlerische Arbeiten einordnet, die "politisch Kunst machen": "neue theatrale Formen (Experiment), transkulturelle Arbeiten, partizipatorische Formate und performative Interventionen" (S. 124). Das Problem an den genannten Kategorien ist meiner Meinung nach, dass diese sehr allgemein und weit gefasst werden. Des Weiteren müssten folgende Aspekte einbezogen werden: der geschichtliche Kontext, die raum-zeitlichen Konfigurationen sowie die spezifische Ästhetik der Darstellung.

Anneke Esch-van Kan weist auf die starke Tendenz hin, Theorie und Praxis des zeitgenössischen Theaters zu verbinden, was sich sowohl in den Produktionsweisen als auch in der wissenschaftlichen Arbeit niederschlägt. Sie betont jedoch die damit verbundenen Spannungen, die es erschweren eine Sprache zu finden, "die den vielfältigen komplexen Verhältnissen begegnen könnte". Das Finden einer solchen Sprache ist ihrer Ansicht nach ein wichtiger Schritt für die "Theoriebildung zum Politischen im Theater" (S. 128).

Als Theaterpraktiker plädiert Matthias von Hartz dafür, das Potential der Institutionen zu nutzen, um eine – nicht näher definierte – Öffentlichkeit zu erreichen. Einerseits sieht er die Relevanz des Theaters als Ort gesellschaftlicher Auseinandersetzung schwinden, andererseits will er für dessen Re-Politi-

sierung kämpfen. Unter den verschiedenen Institutionen sieht er Festivals als "theoretisch ideale Formate", da für diese "alle Freiheiten des Theaters, aber nur wenige seiner Zwänge" gälten (S. 131). Obwohl die Idee, die Institutionen von Seiten der Künstler_innen mehr zu nutzen, durchaus interessant ist, scheinen mir die zugrunde gelegten Begriffe von "Politik" und "Öffentlichkeit" sehr vage und unreflektiert. Außerdem denke ich, dass der Autor eher "politisches Theater" meint – und weniger Theater, das auf politische Weise gemacht ist.

Nina Jan weist in ihrem Beitrag darauf hin, dass Festivals genauso bestimmten "Zwängen" folgen wie andere Kunstinstitutionen und demnach nicht unbedingt mehr Freiheiten bieten. Während die Relevanz von Festivals für das Networking zwischen Künstler_innen unbestreitbar sei, betont sie auch die den Festivals inhärente Marktlogik. Als Versuch, sich dieser zu entziehen, nennt die Autorin das Festival *Pleskavica*, das im Juni 2011 in Ljubljana (Slowenien) stattfand.

Unter dem Titel "Jenseits des Spektakels" wurden Beiträge versammelt, die sich mit dem Begriff des Spektakels bzw. des Spektakulären auseinandersetzen. In Bezug auf Letzteres geht es um reale und imaginäre Bilder, die in und durch Performances/Theater generiert werden.

Das postspektakuläre Theater, das André Eiermann beschreibt, setzt sich kritisch mit den Postulaten der "Unmittelbarkeit" und der "zwischenmenschlichen Begegnung von Angesicht zu Angesicht" auseinander, die in den letzten zehn Jahren zentral für den Diskurs um das Politische im Theater und die "Mitverantwortung des Publikums" waren (S. 145). Im Unterschied zum oft spektakulären Mitmach-Theater, das – ganz im Sinne der Gesellschaft des Spektakels – darauf ausgerichtet sei, sich selbst darzustellen und einen nur scheinbar gleichwertigen Austausch mit den Darstellern_innen zu simulieren, sind postspektakuläre Arbeiten abstrakter oder formaler, bieten jedoch dem Publikum Anschlussstellen für die eigenen Imagination.

Jemma Nelson und Caden Manson – zwei Mitglieder der New Yorker Performance Gruppe The Big Art Group – stellen ihren Begriff des Spektakulären vor. Für ihre Performances dienen die massenwirksamen Bildproduktionsmaschinen von Internet-Foren, Online-Games, Webseiten, Talkshows oder Nachrichtensendungen als Inspirationsquellen und Rohmaterial. Es geht den Verfassern jedoch um die "Brechung des Spektakulären", die ihrer Meinung nach nicht mehr durch eine kritische oder analytische Distanz bewerkstelligt werden könne (S. 151). Statt Aussagen blieben in den Aufführungen die Bildlichkeit und die Formen des medialen Informationskrieges übrig. Es geht den Theatermachern aber auch um eine Kritik an der Massenwirksamkeit von Bildern.

Sanna Albjørks Außenperspektive auf zwei Produktionen der Big Art Group hilft, deren Arbeitsweise besser zu verstehen. Charakteristisch ist laut der Autorin "[d]ie Gleichzeitigkeit der Betrachtung spektakulärer Bilder [...] und die Ausstellung ihrer Produktion". Es gehe nicht um den 'Inhalt' der Bilder, sondern um deren "Manipulierbarkeit" (S. 153). Interessant ist vor allem die Frage, die sich Albjørk selbst stellt: Wird wirklich eine Brechung des Spektakulären bewerkstelligt, oder wird der/die Zuschauer_in durch das "Bombardement von Bildern und Sounds" (S. 154) mit dieser Überforderung allein gelassen?

Krystian Lada untersucht anhand von drei Beispielen "den kreativen Prozess des Herstellens von Bildern auf der Bühne" (S. 155). Wie bei Eiermann kommt dem Publikum eine wichtige Rolle zu. Erst in der Vorstellung der Zuschauer_innen entstehen die 'fertigen' Bilder, die durch die Bühnenvorgänge angeregt werden. Der Prozess der Imagination kann z.B. nur durch Sprache und die Körper der Performer_innen initiiert werden.

Unter dem Titel *Ein anderes Subjekt des Politischen* wurden Beiträge versammelt, die sich mit der Subjekt-Werdung und deren politischen Implikationen auseinandersetzen. Einerseits wird der cartesianische Subjekt-Begriff philosophisch befragt, anderer-

seits geht es um die Subjekt-Konstitution in/durch Performances und Theateraufführungen. In seinem Beitrag "Theaterkörper" denkt Jean-Luc Nancy Martin Heideggers Da-Seins-Begriff radikal weiter, indem er das Subjekt als Körper versteht, der nicht gedacht werden kann, sondern sich zeigt. Da dieses Körper-Subjekt nicht mehr im Rahmen der Philosophie gedacht werden kann, dehnt Nancy seine Überlegungen auf das Theater aus, das derjenige Ort sei, wo Präsenz erfahren werden könne. Nancy denkt Existenz als gleich-ursprüngliche Mitzugehörigkeit (*coappartenance*) (vgl. S. 158), als Nebeneinander von Körpern in einer zeitlich-räumlichen Konfiguration, die über Relationalitäten miteinander in Beziehung treten. Dieser Gedanke ist immens politisch, da er den Menschen nicht als vereinzelt Individuum begreift, sondern als Teil einer Gemeinschaft von Körpern, die immer schon aufeinander bezogen sind.

Maria Tataris Kommentar zu Nancys Text trägt viel zu dessen Verständlichkeit bei und ergänzt diesen um wertvolle Informationen. Das "als Solche" der Präsenz denkt Nancy als Äußerlichkeit, was dem philosophischen Denken, das immer am Immateriellen festhält, widerspricht. Folgendes Zitat fasst Nancys Text auf wunderbare Weise zusammen: "Heideggers ontologische Differenz, die die Entfaltung des Seins nicht als Bestandheit der Präsenz, sondern als Emergenz der Zeit denkt, von Nancy als Körper radikalisiert, als Errichtung von bezügezeitigenden und raumgreifenden Intensitäten im Außen, endet im Theater" (S. 175).

Mayte Zimmermann wendet in ihrem Beitrag Nancys Konzept eines Körper-Subjekts auf deutliches Arbeit *Anarchiv#2: second hand* an. In dieser Arbeit wird das Subjekt herausgefordert, weil es keine fixe Position mehr einnimmt, von der aus es sich seiner Machtposition versichern und die Performer_innen zu angeblickten Objekten machen kann. Die Verhandlung der Frage des Gemeinschaftlichen im Theater ist für die Autorin eine politische Frage. Das Politische kann für sie jedoch nur als "quasi gespenstische Repräsentation" gedacht werden (S. 176). Die Konfrontation mit dem Anderen gene-

riert die Subjekt-Werdung: Die Körper im Raum setzten sich zueinander in Relation; sie prallen aufeinander, stoßen einander ab oder ziehen einander an. Aber sie verhalten sich immer zu-einander, sie sind immer schon mit-einander. Laut Zimmermann geht es in *Anarchiv#2* auch darum, dass der Abgrund bzw. der "Zwischen-Raum" und die "Zwischen-Zeit" zwischen uns und dem Anderen geöffnet werden sollen, auf eine Weise, dass das "gespenstische Eigenleben" des Anderen erhalten bleiben kann (vgl. S. 184f.).

Nikolaus Müller-Schöll untersucht in seinem Beitrag den Zusammenhang zwischen dem Verschwinden der Figur des Chores und der des Harlekins in der europäischen Theatergeschichte sowie deren Renaissance im Theater der Gegenwart. Der Harlekin bricht, wie der Chor, mit der Illusion der Bühnenhandlung, weil wir ihn immer als Harlekin/Chor erkennen und wissen, dass er "nur spielt". Beide sind nicht Teil der Handlung des Dramas, sondern ihnen kommt die "Funktion eines Trägers, Begleiters, Zeugen und Richters der Handlung zu, letztlich also eine Art von Neutrum und insofern die eines bloßen Spielers" (S. 193). Müller-Schöll nennt u. a. die Performance-Gruppe Forced Entertainment als herausragendes Beispiel für die Wiederkehr des Harlekins im Gegenwartstheater. Die Geschichten, die sie erzählen, scheitern, denn es gibt keine Wahrheit mehr, die im dramatischen Dialog zutage kommen könnte (vgl. S. 197ff.). Sowohl der Harlekin als auch der Chor stellen traditionelle Möglichkeiten dar, innerhalb der Theatertradition auf die Unsicherheit von Identität hinzuweisen. Für Müller-Schöll geht es um die "abgründige Erfahrung" der Existenz, um das Bewusstsein, dass wir immer schon in einem Medium sind, das "das Ende jeder geschlossenen Repräsentation und die Eröffnung unabsehbarer Möglichkeiten" bedeutet (S. 200).

Jurga Imbrasaitė geht in ihrem Beitrag ebenfalls auf die Frage des Subjektes und dessen politische Bedeutung ein. Am Beispiel von Jérôme Bels Tänzerporträts wird aufgezeigt, wie "das choreographische Subjekt" (vgl. Zimmermann) erzeugt wird, indem es sich der Choreographie unterwirft. Die Machtkon-

stellation Choreograph – Tänzer wird subvertiert, indem die Stücke die Namen der porträtierten Tänzer tragen. Neben der unorthodoxen Namensgebung stellt die Art und Weise, wie die Tänzer_innen agieren, ebenfalls eine Verschiebung der Normen dar. Das private Selbst und das "choreographische Selbst" werden einander gegenübergestellt und höhlen sich dadurch gegenseitig aus.

Insgesamt gibt der Sammelband *Performing Politics* einen guten Überblick über aktuelle Debatten im Kontext des Politischen und der darstellenden Künste. Die Beiträge decken ein weites thematisches Spektrum ab; durch die Bündelung unter übergreifende Themen gelingt es jedoch, Querverbindungen zwischen den einzelnen Beiträgen herzustellen.

Viele Autoren_innen arbeiten sich an der Schnittstelle von Theorie und Praxis der Kunst ab, tun dies jedoch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven. Es finden sich aber auch spannende Beispiele und Berichte aus der Praxis von/über: Nature Theater of Oklahoma, Labofii, Kollektive Aktionen (KA), The Big Art Group, Kollektiv Bauchladen Monopol, deu-

fert&plischke, Jérôme Bel und Forced Entertainment.

Theoretisch besonders anregend ist der Abschnitt "Ein anderes Subjekt des Politischen", der Einblick in aktuelle philosophische Debatten (Jean-Luc Nancy) gibt, ohne jedoch den Kunstkontext hinter sich zu lassen. Die Beiträge zu "Politiken des Raumes" geben ungewohnte und spannende Perspektiven in Hinblick auf Raum, Stadt, Kapitalismus und Öffentlichkeit. Der Abschnitt "Interventionen" spiegelt wiederum sehr gut den aktuellen Trend zu aktionistischen und interventionistischen Kunstformen wieder. Andererseits taucht darin die alte Debatte um den "Zweck von Kunst" überhaupt auf, in der die Verfechter des *l'art pour l'art* jenen gegenüberstehen, die Kunst dem Zweck der Politik (oder anderen Zwecken) unterordnen wollen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich um eine vielseitige und spannende Lektüre für all jene handelt, die einen Überblick über aktuelle Debatten zur Thematik suchen. Es finden sich aber sicher auch Anregungen für auf diesem Gebiet bereits versierte Leser_innen.

Autor/innen-Biografie

Julia Wiegele

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sowie Diplomstudium Romanistik (Spanisch) an der Universität Wien und an der Universidad Autónoma de Madrid, Titel der Diplomarbeit: "Sexualität, Geschlecht und Macht in Federico García Lorcas *La casa de Bernarda Alba*"; Erasmus Stipendium 2007; kwa-Stipendium im Rahmen der Diplomarbeit 2008, Forschungsstipendium der Universität Wien 2013; Marietta Blau Stipendium des ÖAD (Berlin und Frankfurt am Main 2013–2014); arbeitet derzeit an ihrer Dissertation, Arbeitstitel: "Performance-Kunst heute: Politik, Ästhetik Wahrnehmung"

Publikationen:

"Politisches Handeln in Gemeinschaft – die 'Koalition der Freien Szene aller Künste' in Berlin", in: *gift – Zeitschrift für Freies Theater*, 01/2014.