

The Prisoner's Dilemma Model ± staged

Oder: lässt sich menschliches Kooperationsverhalten mathematisch berechnen?

LIBRETTO ±

(POST-SHOW)

**Eine Recherche im Gewühl zwischen Performance, Pop, theoretischer Biologie und Theater
von Barbara Naegelin
Master of Arts in Transdisziplinarität**

Inhalt

Einführung.....	3 - 4
the prisoners dilemma model.....	5
Libretto-Angaben	6
Ablauf der Performance in der Übersicht	7
Ablauf der Performance im Detail und Zusatzinformationen	8 - 26
Fazit.....	27
Interviews.....	28 - 43
Marcel Schwald:.....	28 - 29
M. Schwald u. P. Nocon Kurzportraits	30
Patricia Nocon	31 - 34
Hannah Hurtzig (inkl. Kurzportrait)	35 - 42
Prof. Laurent Lehmann (inkl. Kurzportrait)	41 - 43



Im Projektseminar arbeiten die Studierenden des MTR mit Doktorierenden des vom Nationalfonds geförderten ProDoc-Programms **Proximate and Ultimate Causes of Cooperation** zusammen.

Welche grundlegenden und naheliegenden Motive gibt es für Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst? Welche Anliegen betreffen möglicherweise beide Felder und wie lassen sich künstlerische Kompetenzen mit solchen der Naturwissenschaften für beide Seiten gewinnbringend zusammenführen?

Einführung

The Prisoner's Dilemma Model ± staged *Eine Recherche im Gewühl zwischen Performance, Pop, theoretischer Biologie und Theater*

Ich baute mir eine Fallhöhe.

In meiner künstlerischen Tätigkeit bewege ich mich seit längerem an den Schnittstellen zwischen Bildender Kunst, Video und Performance/Bühnenkunst unter Einbezug von Elementen aus der Populärkultur. Insbesondere die Popmusik und ihre signifikanten Showeffekte, also die Verführungstechniken der Unterhaltungsindustrie, inspirieren mich immer wieder.

Eine wichtige Motivation für das Transdisziplinaritätsstudium ist mein Interesse am Theater. Das Theater als diskursiver, künstlerischer Ort, an welchem gesellschaftlich relevante Fragen in Gegenwart und unter Einbezug des Publikums intensiv verhandelt werden. Ich habe mein Masterprojekt genutzt, um mehr zu erfahren über Theatertechniken, Dramaturgie und Inszenierung, Konventionen, über künstlerische Authentizität und die vereinbarte Illusion.

Während des Studiums bin ich einem Forschungswerkzeug aus der Theoretischen Biologie begegnet: dem Prisoners Dilemma-Model, das für die Kooperationsforschung entwickelt wurde.

Ich habe die Wissenschaftler, die mit diesem oder ähnlichen Modellen arbeiten, befragt, um mehr über diese Form von Erkenntnisgewinn zu erfahren. Diese radikal vereinfachte und nüchterne Berechnung von hochkomplexen Vorgängen hat mich provoziert. Die Frage wie, respektive ob, und falls nicht, weshalb Kooperation in unserer Gesellschaft funktioniert, ist allgegenwärtig und mächtig. Nichtsdestotrotz setze ich mich dieser Frage aus und entwickelte unter Einbezug von verschiedenen Gesprächen mit Theaterexpert_innen und in Zusammenarbeit mit einem Musiker eine Performance für die Theaterbühne.

Der Raster des Modells diente mir als strukturierender Aktgeber.

Wie kann man eine relativ umfangreiche Recherche, die in die verschiedensten Richtungen geführt hatte, in eine ungefähr einstündige präsentierbare Performance packen?

Kristallisierte sich aus der Recherche überhaupt eine Erkenntnis heraus? Welche Bilder entstehen dabei? Haben sie überhaupt etwas mit den gestellten Fragen zu tun oder eher mit meiner Vorgehensweise?

Ist es überhaupt möglich, aus den gefundenen Materialien und Inspirationen eine Essenz zu brauen? Oder ist es bloss ein Versuch, sich nach der lustvollen und ausgedehnten Zerstreung wieder irgendwie seriös zu sammeln? Findet man noch Worte im Wortsturm? Findet man eine Form für die Fragen? Worum geht es dabei wirklich? Sollen die Zuschauer_innen verstehen können, was ich meine, oder sollen sie einfach Anteil an der Suche nehmen dürfen? Darf man das Scheitern an den zu grossen Fragen offensichtlich zeigen?

Forts. Einführung

Im vorliegenden Text versuche ich nun, die in die Performance eingedickten Informationen wieder aufzulockern, die Recherche etwas auszubreiten und auch die Interview-Partner_innen ausführlicher zu Worte kommen zu lassen.

In gewisser Weise erkläre ich mir damit auch selbst, wie ich zu den performativen Entscheidungen gekommen bin.

Für die Strukturierung des Textes orientiere ich mich an der Form eines Opern-Librettos.

Entlang der Handlungs- und Textabfolge werden auf der gegenüberliegenden Seite jeweils einzelne Begriffe oder Passagen mit Zusatzinformationen ergänzt.

Die Anmerkungen verweisen auf verschiedene Prozessinhalte und -ebenen:

- Zitatquellen und Namen
- Inspirationsquellen und Herkunft der Elemente (Text, Bild, Ton, Aktion)
- formale Entscheidungsbegründungen
- dramaturgische Entscheidungen für die Performance
- Zusatzinformationen und weitere Rechercheresultate zur behandelten Fragestellung

The Prisoners Dilemma Model



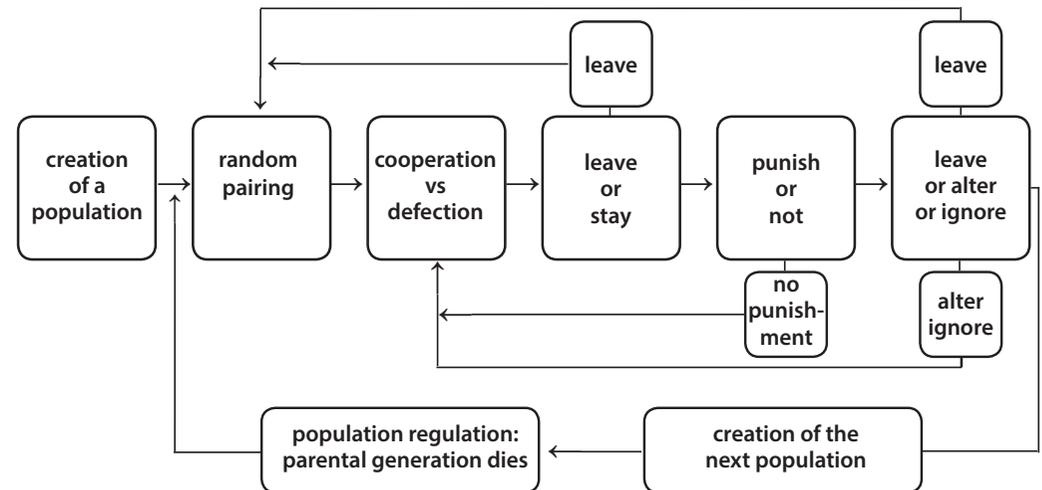
Matthias Wubs

Since 2013: PhD in theoretical biology
University of Neuchâtel and university of Lausanne, Switzerland
2010 – 2012: Master of science in behavioural biology
University of Groningen, the Netherlands
2004 – 2010: Bachelor of science in life science & technology
University of Groningen, the Netherlands

Research

My research interest is the evolution and maintenance of cooperation. Despite an explosion of research in recent years, many questions still remain. During my PhD I will attempt to answer a few questions using a theoretical approach. Individuals can make use of various mechanisms to ensure they will not be exploited by their partners. These mechanisms are termed partner control mechanisms. Focal individuals can respond to a cheating partner by respond cheating, leaving the partner, or resort to punishment. Although these mechanisms have been studied intensively, a comparison of the strengths and weaknesses of different mechanisms has yet to be made. One can imagine that in a large population, the simplest solution is to leave a cheating partner in search of a more cooperative one, instead of resorting to costly punishment. However, in smaller and more structured populations this option may be less viable, since all other individuals may already be tied in a partnership.

Additional factors that may well influence the usefulness of alternative partner control mechanisms are asymmetries, such as hierarchy or strength. Although a high-ranked or stronger individual may punish partners to increase their cooperative behaviour, the reverse may not always be an option (a weaker individual punishing the stronger one). Using empirically informed models, I will make an attempt to discover the relative usefulness of different partner control mechanisms in different situations.



Dieses Modell wurde von **Matthias Wubs** (Master of science in behavioural biology Universität Groningen, NL / derzeit PhD in theoretical biology an der Universität Lausanne) erstellt. In Abwandlung des herkömmlichen Modells hat M. Wubs noch Folgestufen dazu entwickelt.

Alle Stufen nach „cooperation vs defection“ untersuchen die Auswirkungen von Partnerkontrollmechanismen.

Im Projektseminar arbeiten die Studierenden des MTR mit Doktorierenden des vom Nationalfonds geförderten ProDoc-Programms **Proximate and Ultimate Causes of Cooperation** zusammen.

Welche grundlegenden und naheliegenden Motive gibt es für Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst? Welche Anliegen betreffen möglicherweise beide Felder und wie lassen sich künstlerische Kompetenzen mit solchen der Naturwissenschaften für beide Seiten gewinnbringend zusammenführen?

Der Streit, ob in der Oper der Text oder die Musik der wichtigere Bestandteil ist, ist so alt wie die Oper selbst. Mozarts berühmtem Ausspruch „bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter sein“ stehen viele gegenteilige Äußerungen entgegen.

Sicher ist jedoch, dass ein genuines **Libretto** erst in Verbindung mit der Vertonung seine volle – auch literarische – Qualität entfaltet. Es muss daher einerseits der Musik Anregung, andererseits auch Raum bieten – weder darf sich das Wort zu sehr zurücknehmen noch in den Vordergrund drängen.

Da gesungener Text zum einen schwerer verständlich ist als gesprochener, zum anderen mehr Zeit benötigt, weist das Libretto einen charakteristischen Wechsel aus Raffungen und Wiederholungen auf.

Aus literarischer Sicht wirkt es oft weitschweifig-pleonastisch und karg-plakativ zugleich. Vergleiche zwischen Opernlibretti und rein literarischen Bearbeitungen der zugrunde liegenden Stoffe zeigen, dass das Libretto zugunsten der musikalischen Realisierbarkeit Komplexität reduziert. Vielschichtige Charaktere werden zu Typen, komplizierte Entscheidungsfindungsprozesse zu Stimmungen, „Tiraden“ zu „Schlagworten“ (Ferruccio Busoni).

Die dadurch bewirkte Verkürzung der Handlung kommt der Musik zugute, die so die benötigte Zeit zur Entfaltung erhält. Gleichzeitig bietet die im Drama undenkbare Zeitdehnung durch die Musik - bis hin zum Zeitstillstand in Arien oder Ensemble-Tableaus - die Möglichkeit, Stimmungen und Gefühlszustände ausführlich auszuloten.

Die Handlung im Libretto verläuft dementsprechend nicht linear, sondern „springt“ von einer Affektsituation zur nächsten. Rückwärts- und Vorwärtsbezüge, Referenzierungen nicht sichtbarer Handlung, wie sie im Drama üblich sind, entfallen in der Oper gänzlich. (Quelle: wikipedia)

Libretto (Post-Show)

Uraufführung

29. April 2015, Zürich

(Bühne A, Theater der Künste, Gessnerallee 9, Zürich)

Besetzung

PERFORMERIN (Keyboard, Handlungen, Gesang, Sprache)

PERFORMER (Schlagzeug, Handlungen, Gesang)

TECHNIKERIN (Sound, Video, Vorhang)

PUBLIKUM (Publikum auf einer Tribüne in der Rolle des Publikums)

THEATERVORHANG (in der Rolle des Aktgebers)

Ort

THEATER (zeitgenössisch)

Zeit

21. Jahrhundert



Die Entscheidung für die Form eines Librettos hat damit zu tun, dass ich in der Entwicklung der Performance den Text auf ein Minimum reduzieren und dafür der Musik, der Lyrik und dem bildnerischen Ausdruck mehr Raum geben wollte. Die Verarbeitung der Recherche und des daraus entstandenen Materials wurde so immer mehr zu einer Form von **Singspiel**.

Ablauf der Performance – Übersicht

Introduktion.....	INTRO (Peter Handke)
I. Akt: Ouvertüre.....	CREATION OF A POPULATION
II. Akt: Introduction	BEGRÜSSUNG
III. Akt: Rezitativ.....	PRISONERS DILEMMA MODEL (GEDICHT)
.....	Prof. Laurent Lehmann spricht
IV. Akt: Instrumental	RANDOM PAIRING
V. Akt: Rezitativ	PAIRING
VI. Akt: Instrumental/Action....	COOPERATION VS DEFECTION
VII. Akt: Rezitativ	KONFLIKTE?
.....	Samuel Beckett: aus Warten auf Godot
VIII. Akt:	
Instrumental u. Duett.....	LEAVE OR STAY
IX. Akt: Duettino	Islands in the stream
X. Akt:	
Instrumental u. Rezitativ	PUNISH OR NOT
.....	Bestrafungen, eine kleine Liste
XI. Akt: Instrumental.....	LEAVE OR ALTER OR IGNORE
XII. Akt: Rezitativ	AND THEN THE CYCLE STARTS AGAIN
und Arie.....	HONESTY
XIII. Akt: Rezitativ.....	Hannah Hurtzig unterbricht
XIV. Akt: Rezitativ	Prof. Laurent Lehmann spricht
XV. Akt: Replik	YOU'RE BORN (you do something
.....	during your life and then you die)
XVI. Akt: Finale.....	PURPLE RAIN (Dank)

Der Einlassgong:

Ein überraschendes Element, an das ich gar nicht gedacht hatte. Aber es passte natürlich perfekt in den Ablauf.

Sozusagen die Handke-Ansage vorwegnehmend, habe ich vor Beginn der Vorstellung eine **Videokamera** aufgestellt, ohne das Publikum um seine Zustimmung zu bitten. Die Kamera war gut sichtbar. Als vorgeifendes Element zu meiner Begrüßungsrede, in der ich mir das Publikum auf „meiner Seite“ wünschte, hatte der technische Kniff dies bereits gemacht. Das Publikum fand sich selber auf der Bühne gespiegelt wieder. Gleichzeitig entstand auf diese Weise das Bild einer sich formierenden Gemeinschaft, was mit dem eingblendeten Titel creation of a population ergänzt wurde.

Und dies ist auch bereits die erste Stufe des Modells.

Peter Handke: Publikumsbeschimpfung

Tonausschnitt aus der Uraufführung des Stücks von 1966.

Theater im Turm, Hamburg, Regie: Claus Peymann.

Die darin genannte TV-Aufnahme ist auf youtube als Ganzes zu sehen.



Introduktion

INTRO

Peter Handke (Publikumsbeschimpfung)

Das Publikum trifft im Theater ein. Der institutionelle Einlassgong erklingt. Während des Einlasses wird das Publikum von einer vor dem Vorhang stehenden und auf die Tribüne gerichteten Videokamera aufgenommen.

Es entsteht eine leicht gedehnte Wartezeit bis die Eingangstüre geschlossen wird und die Vorstellung beginnen kann.

Die Technikerin stoppt die Aufnahme der Videokamera und bringt sie hinter den Vorhang auf die Bühne.

Die Show beginnt. Oder hat sie bereits im Foyer begonnen?

Das Licht in den Zuschauerrängen wird gedimmt und aus den Lautsprechern ertönt eine als historisch erkennbare Aufnahme einer Publikumsansage aus der Uraufführung von Peter Handkes Publikumsbeschimpfung aus dem Jahre 1966.

In dieser Aufnahme wird das Publikum darauf aufmerksam gemacht, dass das Fernsehen die Aufführung und die Zuschauer_innen aufnehmen werde.

Das Publikum reagiert ungehalten mit Zischen und Zwischenrufen.

Die Ansprache (des Intendanten?) ans Publikum ist unbeholfen:

Zit. „...gleichzeitig möchte das Fernsehen auch Sie aufnehmen. (Gelächter, Zischen, Applaus)... es kann das...es kann das natürlich nur mit Ihrem Einverständnis. Wir bitten Sie darum um Ihr Einverständnis. Weil das Stück... (Zischen)... das Stück – darf ich bitte zuende reden? – das Stück wendet sich direkt an Sie und deswegen werden Sie aufgenommen. Es handelt sich um eine Publikumsbeschimpfung, wie schon der Titel verrät (Gelächter). Diejenigen unter Ihnen, die ihr Einverständnis nicht geben können, bitten wir entweder auf den Rang zu gehen. Dort wird das Fernsehen dann kein Publikum mitnehmen. (Einwurf Zuschauerin: der Rang ist leer) Der Rang ist nicht leer. (Gelächter, Applaus) Oder, hinaus an die Kasse zu gehen und sich äh.. die Karten (Zischen, Zwischenruf)... Bitte? (Das Fernsehen soll raus! Jawoll! Applaus...) Nein, dieser Vorschlag ist also einfach nicht durchführbar. (Oder, wir kriegen alle das Geld zurück! Gemurmel) Also können Sie jetzt bitte nicht für alle sprechen, sondern jeder für sich? (Gelächter, Applaus) Wir müssen jetzt mit der Vorstellung anfangen. (Anfangen!) Ich bitte diejenigen (Anfangen!)... diejenigen, die nicht einverstanden sind, auf den Rang zu gehen beziehungsweise an die Kasse. (Zwischenrufe) Sie können natürlich auch im Laufe der Vorstellung gehen, wenn Sie sich belästigt fühlen. (Zwischenrufen, Applaus) Aber jetzt haben Sie die... (Zwischenrufe, Applaus, Anfangen!) Wir fangen jetzt an. (Bravo! Applaus, Gemurmel)“

Ein tiefer Basston ertönt im Pegel aufsteigend über dem Publikumsgeräusch.

Der Vorhang öffnet sich langsam.

Marionetten? Während meiner Beschäftigung mit dem Thema Affekt- und später mit Kooperationsforschung bin ich auf diverse Texte gestossen, die der Frage nach dem Freien Willen nachgehen. Auf philosophischer Ebene aber auch anderen Gebieten wie Neurologie, Genetik und auch Psychologie. In wiefern wir unser Handeln selber bestimmen können oder doch hauptsächlich verschiedenen Gesetzmässigkeiten unterworfen sind, darüber gehen die Meinungen auseinander. Die an Marionetten erinnernde Installation der Musiker_innen-Kleidung nimmt diese Frage auf, hatte aber gleichzeitig eine bildnerische und auch performative Funktion.

Gorillas? Die trashig anmutende Gorillamaske nimmt ebenfalls – vielleicht etwas gar offensichtlich – das Thema der Menschwerdung auf und damit auch die Frage nach unserem gesellschaftlichen Verhalten. Prof. Lehmann spricht ja auch davon, dass unsere heutige Gesellschaft sehr gut kooperiere im Vergleich zu unseren evolutionären Vorfahren. Und in gewisser Weise ist es auch eine Anspielung auf den Wunsch, mit der Kunst an der „Rettung des Humanen“ zu arbeiten. (Zit. Milo Rau)

In welchen Situationen sind wir eher Tiere und in welchen vielleicht doch eben human im Sinne von über die eigenen, existenziellen Bedürfnisse hinaus interessiert an den Bedürfnissen anderer und daher kooperativ?

Aus Sicht der bildenden Kunst ist die Maske für mich zusätzlich natürlich auch eine Hommage an die feministische Künstlerinnengruppe Guerillagirls.

Blond? Diese Perücke ist ein Utensil, das ich früher schon in verschiedenen Arbeiten verwendet habe - im Sinne einer „Überverkleidung als Frau“ (vgl. auch „Female Perversions, The Temptations of Emma Bovary von Louise J. Kaplan“ von 1997).

Auch die Blondhaarperücke nimmt Bezug zur eigentlich geschlechterneutralen Frage „Mensch oder Tier“? Und wenn Mensch, was dann?

Die **pathetisch anschwellende Musik** soll die häufig verwendete Art von Musik in Filmen, in denen Naturgewalten gezeigt werden, aufnehmen und ein wenig pervertieren.

Auch nachdem das Publikum im Video vollständig ist und das Live-Publikum sozusagen einen Zeitsprung durchlebt hat, wird der „Closed-Circuit“ weitergeführt. Das Publikum hört das **Geräusch von Publikum**; es wird sozusagen mit einer Audio-Projektion gedoubelt. Obwohl das richtige Publikum seine Rolle eigentlich korrekt und brav spielt, also kooperiert, wird ihm ungehorsames Verhalten übergeworfen.

I. Akt: Ouvertüre

CREATION OF A POPULATION

Die Bühne wird sichtbar: zu sehen sind zwei Personen an ihren Instrumenten (Schlagzeug und Keyboard) sitzend, resp. stehend.

Sie sind von dezentem, blauen Licht angeleuchtet.

Ihre leicht glitzernde Oberbekleidung ist an Schnüren befestigt die zur Decke reichen, wie bei Marionetten.

Sie tragen Gorillamasken und eine der beiden Figuren trägt darüber noch eine Blondhaarperücke.

Man sieht zahlreiche schwarze Schnüre, die von der Decke bis zum Bühnenboden reichen und an Kartonstücken die zu Häufchen zusammengeschoben wurden, befestigt sind. Außerdem liegt im vorderen Bühnenbereich noch ein weisses, kreisförmiges Tüll-Textil auf dem Boden.

Auf der Video-Projektionsfläche im Bühnenhintergrund sieht das Publikum sich selbst im Schnelllauf beim Einlass und beim Plätze einnehmen.

Der Sound ist ein anschwellendes Elektrogeigenstück mit treibendem Schlagzeug.

Der Titel **creation of a population** erscheint über dem Videobild des Publikums.

Die Musik wird wirrer und intensiver und endet in Disharmonie.

Das Publikum im Video sitzt vollständig und der Vorhang schliesst sich langsam.

Aus den Lautsprechern ertönt das anhaltende Geräusch eines lauten Theaterpublikums. (Gemurmel, Husten, etc. vor einer Vorstellung)



Der bewusste **Verzicht auf eine szenische Umsetzung** dieses Textes soll dem Publikum die Möglichkeit geben, sich auf den Text zu konzentrieren. Es ist der längste Textabschnitt der ganzen Performance und bestimmt die weitere Lesart des Abends. Dabei können die Zuhörer_innen spekulieren, ob es sich hierbei nun um eine gespielte Probensituation (mit der 4. Wand) handle oder ob das Publikum nun tatsächlich angesprochen werde. Es ist ein dramaturgischer Entscheid, diesen Einführungstext in gewisser Weise pragmatisch und didaktisch wie eine Lecture vorzulesen. Denn er ist zu verstehen als Einführung in die verschiedenen Versuchsebenen der Performance: den Versuch, das Modell zu erklären, den Versuch, eine Performance in einem Theaterraum zu inszenieren, den Versuch, das „Prinzip“ Theater zu befragen und auch zu verwenden. Die Anspielung auf die Konvention des klassischen Guckkasten-Theaters mit Vorhang und Zuschauertribüne bietet sich für diese Untersuchung an. Darin wird auch der **Theatervorhang** zum Protagonisten. Dies, wohl wissend, dass zahlreiche TheatermacherInnen diese Konventionen schon längst gesprengt haben. Ebenso ist es ein dramaturgischer Entscheid, dass diese Begrüssungsansprache in gewisser Weise bereits der dritte (oder vierte oder fünfte oder sechste, je nachdem, wo man zu zählen beginnt) Anfang der Performance ist.

Das Wort **Vorstellung** mit seiner Mehrdeutigkeit weist auch bereits auf die Themenfelder der Kooperation, der Projektion, der Erwartung und allenfalls auch der Empathie hin.

Den Verweis innerhalb des Begrüssungstextes auf diverse Einwände und Anmerkungen der befragten **Expert_innen** öffnet nochmals eine Tür zur prozesshaften Vorgehensweise beim Entwickeln der Performance. Ich will damit das Publikum nicht nur in der Show auf meiner Seite haben, sondern eigentlich auch schon auf dem Weg dahin.

Der Wunsch, das **Publikum auf meine Seite** zu bringen, mischt sich hier mit der Drohung, dass das Publikum sich möglicherweise innerhalb der Vorstellung beteiligen müsse. Beim Gespräch mit Marcel Schwald habe ich gelernt, dass er immer versuche, dem Publikum ein wenig Angst zu machen, indem er es verunsichere. Es solle dem Publikum nicht allzu wohl werden; die Leute sollten immer in einer gewissen Spannung sein, ob sie dann doch irgendwie noch mitmachen müssen. Ich persönlich habe Vorbehalte gegenüber interaktivem oder partizipativem Theater und Hannah Hurtzig meinte in unserem Gespräch, dass ihr diese Versuche häufig wie „Kindertheater für Erwachsene“ vorkämen und sie selten gelungene Projekte mit Publikumsmitwirkung erlebt habe. Ein Einbezug des Publikums in eine Aufführung erscheint mir reizvoll, jedoch vor allem in gedanklicher Hinsicht: Also mit anderen Mitteln eine latente Spannung und Aufmerksamkeit bei den Leuten zu erzeugen.

II. Akt: *Introduction*

BEGRÜSSUNG

Durch die mittlere Öffnung des geschlossenen Vorhangs sich heraustastend, tritt die maskierte Person mit der Blondhaarperücke in den Scheinwerferkegel.

Sie spricht in ein Mikrofon und begrüsst gestisch das Publikum, ist jedoch nicht hörbar. Das Grundgeräusch eines Theaterpublikums, das aus den Lautsprechern kommt, ist weiterhin zu laut.

Sie zieht im Scheinwerferlicht Perücke und Maske aus und setzt sich mit dem Rücken gegen das Publikum ans Regiepult, von welchem aus die Techniker_innen den Sound und das Licht bedienen.

Das Pult steht seitlich zwischen Tribüne und Vorhang im Dunkeln, jedoch im Blickfeld des Publikums.

Die Performerin öffnet ein Laptop und beginnt zu lesen:

Begrüssung:

*Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
Freundinnen und Freunde, Expertinnen und Experten,
Forscherinnen und Forscher,
Sehr geehrte Tiere und Bestien,
Liebes Publikum,
Ich möchte Sie, nein, ich wollte Sie recht herzlich zu dieser Vorstellung begrüßen!*

*Ich will Sie ja nicht beschimpfen, aber eigentlich habe ich mir das ganz anders vorgestellt.
Nicht so lärmig. Schliesslich sind wir hier in einem Theater, wo das Publikum wissen sollte,
wie es sich zu verhalten hat.
Da gibt es doch diese Konvention! Und wenn das Publikum sich nicht an diese Vereinbarung
hält, dann kann doch die Vorstellung nicht gelingen!
Wir machen das ja schliesslich zusammen!
Wir sind doch hier alle in derselben Vorstellung!
Da geht es doch um eine Form von Kooperation!*

*An dieser Stelle muss ich einfügen, dass ich gewarnt wurde, das Publikum, also Sie,
zu Beginn zu thematisieren. Denn alles, was man sage oder mache auf der Bühne,
bekomme eine Bedeutung und bestimme die Lesart des restlichen Abends, wurde mir gesagt.
Also auch Sie.*

Nun wie auch immer:

*Ladies & Gentlemen! Darf ich vorstellen: Der Vorhang!
Ich finde, er hat einen Applaus verdient! Denn, so ein Ding aufzuhängen ist ein hartes Stück
Arbeit. Und ausserdem ist ein Vorhang im zeitgenössischen Theater ja total out.*

Theater ohne Kooperation? Unmöglich.

Zit. **Patricia Nocon**, Schauspielerin, Regisseurin, Künstlerin
im Gespräch vom 20.6.14

Milo Rau sagt in einem Interview sinngemäss: Theater sei eine Vereinfachungs-
maschine; es versammle Dinge auf der Bühne und vereinfache sie.
Ich interpretiere diese Aussage so, dass Theater auch als **Modellsituation** ge-
sehen werden kann. Im Gespräch mit Hannah Hurtzig sprach auch sie stets von
Modellen im Theater im Sinne von einer Anlage.

Man übt für die Realität. Zit. Patricia Nocon, Schauspielerin, Regisseurin im
Gespräch vom 20.06.14. Ich habe diese Aussage jedoch auch so verstanden, dass
der Probenraum der eigentliche Ort sei, an dem geübt werde. Da sei noch alles
möglich, was vielleicht später auf der Bühne nicht mehr darstellbar ist. So hat
das auch Marcel Schwald formuliert. Er versteht das Entwickeln einer Formu-
lierung im Probenraum als Vorsprung gegenüber Menschen, die kein Theater
machen. Beide sagen, es sei sehr schwierig, die Intimität des Probenraums auf
die Bühne zu übertragen, weil – ähnlich wie vielleicht im Atelier der Bildenden
Künstler_innen – die Form gefunden werden muss, die einer Öffentlichkeit
zugemutet werden könne. Bei der Performance Kunst hingegen wird genau dies
gesucht, weshalb lange Zeit das Proben einer Performance sozusagen „verboten“ war.

Theater-Anfänger: Ich habe in der Tat ambivalente Gefühle gegenüber pro-
fessionellen Schauspieler_innen. Ich bewundere gute Schauspieler_innen sehr,
doch ich halte es fast nicht aus, mittelmässigen bis schlechten Akteur_innen bei
der Arbeit zuzuschauen. Auch habe ich mir nicht zugetraut, mit Theaterprofis
zusammenzuarbeiten, weil ich keine Erfahrung als Regisseurin habe.

David Kerman, Schlagzeuger, Multi-Instrumentalist
bei div. Bandprojekten
www.davekerman.net (generalrubric.com)
und

Karin Willimann, Grafikerin, Videomacherin, Matrosin, Allrounderin
www.atelierfuergraphik.c

Das Thema ist viel zu gross.

Und Kooperation kein Thema, sondern ein Vorgang.
Zit. **Hannah Hurtzig**, Dramaturgin, Kuratorin und Gründerin
der Mobile Academy im Gespräch vom 3. November 2014
www.mobileacademy-berlin.com

*Oder vielleicht sogar in solchem Masse out, dass er wieder in ist? Egal.
Dieser Vorhang ist jedenfalls Teil der Vorstellung.*

*Er besteht aus sehr viel Stoff. Er unterteilt diesen Abend in Stücke. Wie eine Axt.
Er ist sozusagen ein Aktgeber. Er ist ferngesteuert. Und er wird kooperieren.*

*Hinter dem Vorhang ist mein Raum. Und hier ist Ihr Raum. Mein Raum ist ziemlich gross.
So, für mich alleine. Das finde ich sehr luxuriös! Vielleicht sollte ich meinen Raum mit Ihnen
teilen?*

*Ja, ich hätte Sie eigentlich gerne auf meiner Seite. Symbolisch natürlich. Denn es ist ok, wenn
Sie auf Ihren Stühlen sitzen bleiben. Aber ich muss es nochmals betonen: dieser Abend kann
nur gelingen, wenn Sie mitspielen. Wenn Sie kooperieren.
Möglich also, dass Ihnen heute einiges abverlangt wird.*

*Und das gehört zum Thema. Ein Modethema! Alle sprechen davon.
Alle wollen sie: Die gut kooperierende Gesellschaft.*

*Und im Theater geht ja gar nichts ohne Kooperation. Das wurde mir so gesagt.
Theater ist Kooperation par Excellence!*

*Und das Theater ist auch eine Modellsituation. Hier wird geübt für die Realität, wurde mir
gesagt. Und deshalb will ich das ja auch hier drinnen machen: Also dieses Modell, das mich
so fasziniert und beschäftigt hat, auf einer Theaterbühne anwenden.
Gemeinsam mit Ihnen.*

*Und mit zwei Freunden, die mir dabei helfen, dem Musiker David Kerman und der Gestalterin
Karin Willimann.*

*Die beiden haben sich zum Glück schon bereit erklärt, mit mir zu kooperieren.
Wir kommen alle nicht aus dem Theaterbereich. Ich mache hier einen Disziplinen-Sprung.
Aber auch das ist ja gross in Mode.*

*Wenn ich deshalb in alle möglichen Anfängerfallen tappe, so seien Sie bitte grosszügig.
Und natürlich habe ich zuerst einige namhafte Theaterexpertinnen und -Experten befragt,
wie ich das hier alles machen soll.*

*Doch meine Frage, also mein Projekt, so wurde mir gesagt, sei viel zu gross:
Kooperation sei kein Thema, sondern ein Vorgang.*

*Und das Ganze auf der Bühne darzustellen und zu reflektieren, dies sei doch eher eine
Aufgabe für Fortgeschrittene. Also auf einer Theaterbühne den Weltfrieden verhandeln
und gar herstellen wollen? Zusammen mit dem Publikum als Modellgesellschaft?*

Gut:

*Nun will ich Ihnen aber endlich erzählen, wieso wir heute Abend alle hier sind.
Das Modell nämlich, das mich seit einiger Zeit so fasziniert, heisst Prisoners Dilemma Model,
also Gefangenen Dilemma Modell.*

Die Frage nach der **Transdisziplinarität** in diesem Projekt will ich insofern beantworten, als dass ich meine, mit dem Versuch der Kooperation mit Wissenschaftlern zumindest einen Schritt in diese Richtung gewagt zu haben. Und ausserdem hat die Sparte Kunstperformance andere Gesetzmässigkeiten als die der Theaterperformance. Das Einüben von Figuren und Rollen, die Künstlichkeit der Szenerie, die Illusion, die Verwendung von Theatereffekten, die „vierte Wand“ u.s.w. sind Elemente, die in der Kunstperformance eher selten angewendet werden. Allerdings verschwimmen diese Grenzen mehr und mehr, weshalb diese Unterscheidung nicht mehr so eindeutig gemacht werden kann. Nichtsdestotrotz habe ich versucht, mich bewusst als von aussen kommende bildende Künstlerin in eine Theatermaschinerie hineinzubegeben und mich ihr spielerisch anzuliefern.

Das Modell einem Test unterziehen? Hierbei ging es mir insbesondere darum, das Modell in einer Art Übersetzungsprozess (Bild, Ton, Aktion) für eine Theaterbühne interessant und spielbar zu machen. Gleichzeitig wollte ich das System Theater als Modell der Kooperation und auch als Maschinerie behandeln.

Altruismus-Gen? Ich habe tatsächlich kürzlich diese kleine Meldung gelesen und wollte nach Random Pairing einen performativen Insert zum Thema Genetik (werde ich von meiner DNA gesteuert?) mit einem grossen DNA-Modell aus Karton einbauen. Doch nach einigem Überlegen und schweren Herzens habe ich den Einschub aus dramaturgischen Gründen weggelassen. So endet diese Passage jetzt tatsächlich sozusagen mit „Kill your Darlings“.

Blick am Abend? Die Massenmedien, insbesondere der Boulevard, interessieren mich seit jeher. Es sind diese unglaublich potenten Informationsträger, denen ich mich selber und wohl auch sonst kaum jemand entziehen kann. Obwohl ich diese Art von Lektüre stets auch hinterfrage und reflektiere, bin ich der Meinung, dass man sie nicht elitär ignorieren darf. Im Gegenteil: meiner Ansicht nach sagen diese Medien viel über unsere Gesellschaft aus. Ich hatte sogar einmal in Erwägung gezogen, meine Masterarbeit in Form einer Zeitung mit dem Layout des „Blick am Abend“ herzustellen. Diese Idee habe ich jedoch nach einem ersten Test verworfen.

Es kommt ursprünglich aus der Spieltheorie und wurde hauptsächlich für die Lösung soziologischer und ökonomischer Fragestellungen eingesetzt. Ich habe es jedoch bei einem theoretischen Biologen angetroffen, der Kooperationsstrategien aus evolutionärer Sicht erforscht. Theoretische Biologen, so genannte Modeller, sitzen also an einem Schreibtisch, respektive an ihrem Computer und berechnen mit mathematischen Formeln bestimmte Fragestellungen. Eben, beispielsweise wie die Gesellschaft funktioniert und weshalb sie so funktioniert, wie sie funktioniert.

*Ich habe mit zwei solchen Forschern gesprochen. Und ich stellte mir eine inter- wenn nicht gar transdisziplinäre Zusammenarbeit mit ihnen vor. Doch der eine (Matthias Wubs) sagte, er könne mit Kunst einfach nichts anfangen und habe keine Zeit. Der andere (Professor Laurent Lehmann) sagte, er möge Theater nicht. Da würde er nie hingehen. Auch dann nicht, wenn **The Prisoners Dilemma Model +- staged** auf dem Programm stehen würde. Es biete ihm nicht das, was er von einem vergnüglichen kulturellen Abend erwarte. Ich fragte ihn, weshalb dies so sei. Er sagte, das sei ihm einfach zu real. Er möge es, wenn es Magie gäbe, also richtige Fiktion, wenn die Menschen – beispielsweise wie im Film – fliegen könnten. Ich sagte, dass ich das irgendwie verstehen könne. Es ginge mir manchmal ebenso. Es sei ja auch ein wenig irritierend, wenn da real und physisch Menschen auf der Bühne stehen, laut sprechen (sogar wenn sie flüstern) sich entblößen und man das dann so direkt miterleben muss.*

Aber gleichzeitig interessiert mich genau diese gemeinsam geteilte Gegenwart. Dieses kollektive unmittelbare Erlebnis. Vielleicht ist das die Magie des Theaters, auch wenn man dabei die Schnüre sehen kann?

Und seit ich diesem Modell begegnet bin, lässt es mich nicht mehr los. Vermutlich, weil ich es immer noch nicht ganz verstehe. Und deshalb habe ich beschlossen, dieses Modell auf die Bühne zu bringen, es im Theater sozusagen einem Test zu unterziehen.

Denn, das ist ja klar: eine Gesellschaft, in der die Individuen gut kooperieren, ist erfolgreicher als eine Gesellschaft, in der jedes Individuum nur für sich schaut. Und ach ja, es soll im Menschen übrigens ein so genanntes Altruismus-Gen geben. Das haben Evolutionsbiologen herausgefunden. Ich habe das kürzlich im Blick am Abend gelesen.

Sollte uns das nicht hoffnungsvoll stimmen? Zu wissen, dass irgendwo in uns allen so ein kleines, selbstloses Ich steckt?

Also: Das was ich verstanden habe über dieses Modell, werde ich Ihnen jetzt etwas ausführlicher erklären. Damit Sie sich allenfalls selber einen Reim darauf machen können.

Die Performerin schliesst das Laptop und geht auf die Bühne.

Gedicht. Die ursprüngliche Idee war, diese Erklärung zu singen, weshalb ich sie in Reime gepresst habe. Doch die Ballade (von Gitarren begleitet) wurde lang und zäh.

Ich habe mich dann für eine Art Spoken Word-Version entschieden, wobei dadurch die in Reime gezwungenen Sätze noch mehr zum Vorschein gekommen sind. Die Umsetzung am Tisch lesend mit der Verdoppelung der Hände, diesen alten Trick aus der Kinder- und Jugendzeit, habe ich verwendet, um die Spoken-Word-Darbietung zu ergänzen.

Die Brisanz der mit holprigen Reimen vorgetragenen Fragestellungen wird mit dieser **doppelten (kooperativen?) Gestik** leicht persifliert, vielleicht aber auch stellenweise verschärft.

Die Inspiration für diesen Performance-Teil holte ich mir u. a. auch beim japanischen Künstler Meiro Koizumi

Video: www.tate.org.uk/context-comment/video/bmw-tate-live-meiro-koizumi



III. Akt: Rezitativ

THE PRISONERS DILEMMA MODEL (Erklärung)

Der Vorhang öffnet sich schnell und die Performerin setzt sich an den direkt dahinter bereitgestellten kleinen Tisch auf einen Stuhl mit einer hohen kantigen Rückenlehne. Stuhl und Tisch sind mit schwarzem Tuch bedeckt. Auf dem Tisch liegt ein Buch.

Sie öffnet das Buch und liest die in Gedichtform geschriebene Erklärung des Modells vor.

Dabei erscheinen plötzlich aus dem schwarzen Hintergrund heraus zwei Hände. Sie gestikulieren mit, um den Inhalt des Textes zu unterstreichen, ergreifen das Mikrophon, ziehen am Buch, halten es, streichen der Performerin über die Haare, greifen ihr an den Hals und schlagen auf den Tisch.

Die Performerin versucht, trotz dieser Interventionen unbeirrt, den Text weiter vorzulesen. Es ist ein Kampf und gleichzeitig unklar, ob die zweiten Hände vielleicht doch helfende Hände wären.

Dazu läuft auf dem Videoscreen eine Animation des Prisoners Dilemma Modells und durchläuft die verschiedenen Stufen des Modells, mehr oder weniger zeitgleich mit den entsprechenden Textpassagen des Gedichts.

*The Prisoners Dilemma Model
Das Gefangenen Dilemma Modell*

Alles ist mathematisch und daher rein theoretisch

*Sie sind in einer bunten Gemeinschaft
Sie sind voller Bereitschaft
Sie werden von einer Maschine durchmischt
und plötzlich werden Sie überrascht*

*denn Sie werden per Zufall gepaart
mit einem Wesen von derselben Art
in Ihrem Fall mit einem Menschen
der vielleicht entspricht Ihren Wünschen
oder auch nicht
Sie können nicht schauen in sein Gesicht*

*Und dann kommt schon die Frage
Denn das ist die Grundanlage!
Kooperierst Du oder nicht?
Diese Frage hat grosses Gewicht*

*Denn das damit verbundene Dilemma ist
verwendet der andere eine List?
Oder ist er ein Guter
sie wissen nicht, was tut er
Aber auch er kann nicht wissen
Ob Sie sind gerissen*

*denn mit dieser Entscheidung
verbunden ist eine Belohnung
wer den anderen verraten tut
behält für sich das ganze Gut
und derjenige, der verraten wird
hat am Ende überhaupt nichts kassiert*

*wenn beide einander stützen
werden sie einander mehr nützen
denn wenn beide kooperieren
wird keiner verlieren*

*somit sind beide im Dilemma
beide stehen gleich da.
entschieden werden muss sehr schnell
so ist das hier generell*

*Kooperieren oder nicht
Kassieren oder Verzicht
sie haben entschieden prompt
und beeinflussen so was jetzt kommt*

*Denn schon folgt die nächste Entscheidung
Zusammenbleiben oder Scheidung
Bei Scheidung geht's zurück auf Start
ansonsten weiter und gespielt wird immer noch hart*

*denn nun dürfen Sie den andern bestrafen
und so ihre Beziehung verschärfen
sie können die Strafe auch erlassen
und den andern sonstwie anpassen*

*Nach einer allfälligen Sanktion
kommt nochmals eine Reaktion
man kann die Bestrafung ignorieren
kann sich mit Opportunismus beschmieren
ja, man ändert sein Verhalten
wird sein Leben neu gestalten
oder man kann den Partner dann doch verlassen
oder einfach ignorant und stur weiterhassen*



Aus dem Interview mit **Prof. Laurent Lehmann** vom 18.07.14:

„Wenn ich zurückblicke, wollte ich eigentlich immer verstehen, wie die Gesellschaft funktioniert. Und wenn du die Gesellschaft vom soziologischen oder vom anthropologischen Blickwinkel her betrachtest, findest du nur Beschreibungen. Aber du kommst nicht in den Mechanismus hinein. Du kannst nur fragen: wieso ist das so und so? Aber du bekommst keine Antworten. Du musst in gewisser Weise reduzieren, um auf die Ursachen zu kommen.

Und die Biologie ist viel näher an den Ursachen dran, weshalb gewisse Dinge so oder anders funktionieren. Deshalb habe ich die Biologie als Fach gewählt. Soziologie macht keinen Sinn ohne Biologie. Und Biologie macht keinen Sinn ohne Genetik. Ich denke, du kannst Gesellschaften nicht verstehen, ohne letztendlich etwas von Genetik zu verstehen.“



*Auf jeden Fall geht es wieder zurück
neuer Start neues Glück*

*Und so geht das immer weiter
der Forscher wird ganz heiter
denn was untersucht wird zum Schluss
ist der Partnerkontrollmechanismus*

*um damit zu sehen, welche Strategie
am Ende hat am meisten Energie.
In der Biologie würde das bedeuten
wer am meisten Nachkommen konnte zeugen.*

*So, in etwa funktioniert dieses Modell
ging ihnen das jetzt zu schnell?*

*Also: Es geht hier um nüchterne Kalkulationen
und offensichtlich nicht um Emotionen*

Doch an genau dieser Stelle hänge ich nun fest

*Jede Entscheidung in diesem Modell
Wirft Themen auf – ganz emotionell
Und die Fragen sind mächtig
Abschliessende Antworten verdächtig.*

*Weshalb wir uns mutig aufraffen
Uns hineinbegeben
Danach fröhlich weiterleben
Und auch so wieder einmal mehr nicht den Weltfrieden schaffen*

Der Vorhang schliesst sich.

Aus dem Off ertönt die Stimme von Professor Laurent Lehmann:

„If I look back, what I always wanted to understand is actually the functioning of society. How it works. And if you look at society from the sociological or anthropological point of view, it's only descriptive. But you don't go into the mechanics. You can only ask why is it so? But you don't get any answers. You somehow need to reduce to get to the causes. And biology is much closer to the causes actually of why things function. So that's why I chose biology. Sociology does not make sense without biology. And biology does not make sense without genetics. I think you cannot understand societies without ultimately understanding genetics.“

Random Pairing. Ein möglicher Weg, das abstrakte Modell auf eine lebensalltägliche Ebene zu bringen ist natürlich dessen Anwendung in einer Partnerschaft.

Während des Studiums ist mir folgender Satz begegnet: „Liebe ist kein Gefühl, sondern eine Konstellation des Wollens.“ (Prof. Dr. Martin Hartmann, Praktische Philosophie, Universität Luzern) und gem. Adorno geht es in jeder Beziehung um einen Tauschhandel: „Das Tauschprinzip beeinflusst unsere sämtlichen Lebensbereiche. Menschliche Interaktion kommt nur Dank Tauschabsichten zustande. Beziehungen sind konstituiert durch den Tausch von Waren.“ Und genau genommen trifft dies ja auch auf Liebesbeziehungen zu. Allerdings würde ich den Begriff „Waren“ weit fassen und auch den Austausch von emotionalen Werten mit einbeziehen. Dennoch: die gnadenlos nüchterne Bezeichnung unserer zwischenmenschlichen Beziehungen als reine Kostennutzenrechnung ist wahrlich keine leichte Kost.

Empathie? Ist Empathie möglich in der reinen Vorstellung? Das Sich-Einfühlen in jemand anderen kann doch nur gelingen, wenn man das Gefühl bereits aus eigener Erfahrung kennt. Im Körper manifestiert sich unser Selbst. Somit geht es letztlich darum, die Körpersignale lesen, resp. erkennen zu können. Und diese wiederum sind häufig kulturell bedingt. Paul Ekman hat sich darauf spezialisiert, minimalste Mimikveränderungen lesen zu können und er behauptet, dass die „Basisgefühle“ weltweit gleich zum Ausdruck kämen. Seine Erkenntnisse werden insbesondere in der Kriminalistik angewendet. Letztlich behaupte ich, dass ich nur von mir selber ausgehen kann. Also von meinen eigenen Empfindungen, von denen ich auf die Empfindungen anderer schliesse. Quäle nie ein Tier zum Scherz, denn es fühlt wie Du den Schmerz. So in etwa. In alltäglichen Interaktionen mit Mitmenschen ist das ein Weg, der natürlich immer auch zu Missverständnissen führen kann. Es ist ein stetes Abwägen, Vergleichen, Abgleichen und vermutlich tatsächlich auch Aushandeln.



IV. Akt: *Instrumental*

RANDOM PAIRING

Der Vorhang wird geöffnet, die Performer_innen sind wieder an ihren Instrumenten, wobei der Drummer anstelle des Schlagzeugs bei einem Rollkoffer steht und rhythmisch den Reissverschluss öffnet und zuzieht. Sie spielen eine cartoonhafte Melodie.

Dazu wird ein Video mit dem Titel **random pairing** abgespielt: aus dem schwarzen Bild erscheinen zwei Figuren, die - wie auf einem Förderband gehend - mit zuckenden Bewegungen aufeinander zugehen, jedoch niemals zueinander kommen.

Ihre Köpfe wurden durch Farbe und Grösse wechselnde Punkte ersetzt. Sie gehen aufeinander zu bis sie sich dann irgendwann in einem schneller werdenden Schritt überlappen und verschwinden.

Am Ende des Stücks schlägt der Schlagzeuger mehrmals laut auf ein Becken. Dazu wird ein kreisförmiger Lichtimpuls projiziert. Die Performerin geht währenddessen schnell zum Regiepult.

V. Akt: *Rezitativ*

PAIRING

Am Regiepult sitzend, wiederum den Rücken dem Publikum zugewandt, liest sie den Text zu Paarung und Zufall vor:

Pairing:

Vielleicht sind Sie bereits paarweise hierher gekommen?

Wahrscheinlich gehen Sie davon aus, dass Sie bewusst gewählt haben und dass der Zufallsgenerator bei Ihnen beiden nicht zum Einsatz gekommen ist. Seien Sie sich da mal nicht so sicher. Und wie steht es um die Kooperation?

Was, finden Sie, ist das Kooperative in ihrer Beziehung? Die Kompromissbereitschaft im Alltag? Der gemeinsame Lebensentwurf? Die Hetero-Normativität? Konventionen? Der Sex? Das Geld? Die Immobilie? Oder ganz pragmatisch und programmatisch die Möglichkeit, sich fortzupflanzen? Oder gar der bereits vorhandene Nachwuchs?

Vielleicht aber sind Sie ja alleine gekommen und sitzen jetzt hier neben einer, Ihnen völlig unbekannt Person?

Egal wie gut Sie einander kennen. Schauen Sie sich Ihre Sitznachbarin oder Ihren Sitznachbarn genauer an. Würden Sie dieser Person blind vertrauen?

Oder geht es gar nicht um Vertrauen, sondern um eine spekulative Einschätzung? Um eine Kalkulation? Sind Sie interessiert?

René Pollesch ist einer meiner favorisierten Theatermacher, weshalb ich bereits einige seiner Stücke besucht und gelesen habe. Er trifft mit seiner Sprache und auch mit seinen szenischen Umsetzungen mitten in mein künstlerisches Interesse. Er ist für mich ein Vorbild in der Über- oder Umsetzung von Theorie auf eine Bühnensituation. Inhaltlich dient dieses Zitat an dieser Stelle als Brücke zu den Pappfiguren, die „Körper“ darstellen sollen. (siehe auch Empathie)

Nachdem mir klar wurde, dass ich die Performance voraussichtlich alleine machen würde, wollte ich zumindest eine virtuelle (und **kostengünstige**) **Bühnenbevölkerung** herstellen. Schnell kam die Idee, mich mit Pappfiguren zu vervielfältigen. Ich habe dies bereits schon mal in der Performance-Formation Butch&Baumann gemacht und konnte so auf Erfahrung im Herstellen der Pop-Up-Figuren zurückgreifen. Dieses krude aus dem Bodenherauswachsen und an Schnürehängen hat mich schon immer interessiert. Der unbehandelte Karton unterstreicht das Provisorische der Figuren und die ziemlich rabiaten Gelenktrennungen erschienen mir passend für die Brutalität der Fragestellungen. Die Gelenke wurden locker mit roten Bindfäden verbunden, so dass ich sie leicht manipulierbar wurden.

Vielleicht aber sind Sie ja romantisch und möchten doch etwas mehr spüren, möchten ahnen, was der oder die andere empfindet? Sie möchten sich hineindenken können. Sich in die Eigenarten der anderen Person einfühlen können. Mit Empathie, dieser vielgelobten Eigenschaft!

Natürlich ist es schön und wunderbar, wenn man sich verstanden und aufgenommen fühlt. Aber gleichzeitig wird mir bei diesem Gedanken auch ein wenig mulmig zumute: Will ich, dass sich Andere so in mir einnisten?

Ist dieses Sich-in-andere-hineinversetzen nicht auch eine Form von Grenzüberschreitung?

In seinem Stück **Kill your Darlings** schreibt René Pollesch:

„Es gibt hier nichts zu bereden und nichts mitzuteilen als Körper, Körper, Körper. Und wenn wir hier Seele sagen, sagen wir nur Seele wegen dem Körper, die ist der Körper, das da vor uns! Da drinnen ist nichts.“

Die Performerin schliesst das Laptop und geht wieder zurück auf die Bühne in die hinterste, dunkelste Ecke.



An dieser Stelle befinden wir uns mitten in der **Hauptfrage** des Prisoners Dilemmas! Die Figuren werden also aufeinander ge- und bezogen, ob sie wollen oder nicht. Sie kooperieren unterschiedlich: einseitig, brutal und gleichgültig oder überhaupt nicht. Sie sind platt und sperrig, zugleich wankelmütig und willfährig, zweidimensional und holzschnittartig. Die Frage „kooperieren oder nicht?“ ist der Kern des Gefangenendilemmas. Ich habe einige Zeit damit verbracht, mich in diese Frage einzulesen. Gleichzeitig prasseln auf uns Medienmeldungen herein, die in einer Masse beunruhigend sind, dass ich aus künstlerischer Sicht darauf nur noch mit lähmender Blockade reagieren kann. Die Verzweiflung an der Grösse der Frage und dem Unvermögen, eine adäquate Sprache und Umsetzung dafür zu finden, hat mich dazu bewogen, das Ganze auf meine Dimension zu skalieren. Die Pappfiguren haben meinen Körperumriss. Ich setze mich aus und zeige dies. Ich „spiele mit offenen Karten“. (Patricia Nocon darüber, was man im Theater tun sollte.)

An dieser Stelle müsste nun ein Exkurs darüber kommen, was ich betreffend der **Frage der Kooperation** herausgefunden habe. Ich orientiere mich hier nochmals am Modell: gemäss den Forschern hat Kooperation mit Bezahlung zu tun. Man bezahlt etwas in einen Topf, was über das eigene Interesse hinausgeht. Aus diesem Topf nährt sich die Gemeinschaft. Je öfter man mit demselben Partner vor diese Frage gestellt wird, kooperieren oder nicht, umso mehr lohnt sich die Kooperation, resp. die Bezahlung. Kurzfristig gesehen, lohnt sich das Nichtkooperieren, langfristig jedoch das Kooperieren. Und gerade weil dieser Umstand seit sehr langer Zeit allgemein bekannt ist, verstehe ich noch immer nicht, was die Forscher mit dem PD-Modell zusätzlich herausfinden möchten. Das vorliegende Modell jedoch hat eine Erweiterung, die so offenbar noch nie erforscht wurde: die Folgefragen nach dem PD! Also verlassen oder zusammenbleiben, bestrafen oder nicht, verlassen oder die Bestrafung ignorieren oder das Verhalten ändern. Diese Folgefragen untersuchen den Partnerkontrollmechanismus (siehe Kurzbeschreibung der Forschung von Matthias Wubs). In der Tat könnte es interessant sein zu wissen, inwiefern Bestrafungen und die weiteren Reaktionen auf die Bestrafung für eine gut kooperierende Gesellschaft von Nutzen sind. Aber eigentlich ist doch auch das schon klar?



VI. Akt: *Instrumental & Action*

COOPERATION VS DEFECTION

Ein lauter, schneller, elektronischer Sound wird abgespielt. Der Schlagzeuger spielt einen treibenden und schnellen Beat dazu. Auf dem Videoscreen erscheint der Titel **cooperation vs. defection**. Die Beleuchtung wechselt auf ein militärisches weisses Licht; die Scheinwerfer sind in einem Raster angeordnet.

Die Performerin zieht im Bühnenhintergrund an einer Schnur und acht lebensgrosse Karton-Figuren mit den Körperumrissen der Performerin entfalten sich aus den Kartonhaufen vom Boden. An einer zweiten Schnur in der anderen hinteren Ecke der Bühne zieht sie weitere acht Figuren auf.

So stehen nun acht Paare aus Karton in unterschiedlichen Posen wie zweidimensionale Gliederpuppen leicht schwankend auf der Bühne.

Zum hektischen Sound versucht die Performerin die einzelnen Figuren der Paarkonstellationen mehr oder weniger liebevoll miteinander zu verbinden: Sie hängt den Arm einer Figur um die Schultern der anderen Figur, sie versucht Hände miteinander zu verbinden, schiebt eine Hand der einen Figur in die Bauchlücke der anderen Figur und versucht, Beine um Hüften zu legen, usw.

Gewisse Verbindungen halten beim ersten Versuch, andere erst unter Anwendung einer gewissen pragmatischen Gewalt.

Am Ende sind alle Paare irgendwie aneinander befestigt. (attached)

Sie betrachtet ihr Werk.

Der Sound endet.



Dünne Schicht. Ich habe den Satz einmal irgendwo gelesen oder gehört, weiss aber nicht mehr wo. Bei der erneuten Suche fand ich ein Interview mit Eugen Sorg, Journalist: „Die Zivilisation ist eine ganz dünne Schicht - über die Selbstverständlichkeit des Tötens“. Ausserdem habe ich die Novelle „Frühling der Barbaren“ von Jonas Lüscher gelesen, in welcher humoristisch und erschreckend bildhaft das Aufbrechen dieser dünnen Schicht dargestellt wird.

Friedrich Glasl: Konfliktmanagement: Ein Handbuch für Führungskräfte, Beraterinnen und Berater (2004). Ich habe dieses Buch von Lena Rérat, Coaching, Dipl. Supervisorin IAP, Basel, ausgeliehen bekommen nach einem Gespräch über Umgang mit Konflikten in der Arbeitswelt und generell über ihre Erfahrung mit Konflikten. Darin wird auch die Eskalation, resp. Deeskalation thematisiert. Eine Umsetzung der „Eskalation nach Glasl“ im Theater wollte ich ursprünglich unter Einbezug des Publikums auf der treppenähnlichen Tribüne versuchen. (Eskalation = immer eine Stufe höher gehen, den Ton verschärfen; Deeskalation = umgekehrtes Vorgehen) Glasl beschreibt in seinem Buch tatsächlich die verschiedenen Selbstbilder: also das Licht-Ich, das Schatten-Ich und das Alltags-Ich.

Konfliktfähigkeit? An dieser Stelle hätte ich gerne über die Konfliktfähigkeit unserer Gesellschaft gesprochen. Konkret die Schweizer Konfliktfähigkeit, die – wie ich meine und wie mir auch von anderen (z.B. L. Rérat, Coach) bestätigt wurde – sehr mangelhaft ist. In diesem Zusammenhang wurde ich auf den Rede von Friedrich Dürrenmatt „Die Schweiz als Gefängnis“ aufmerksam gemacht. Auch dieser Insert hätte zur Thematik des PD wie auch zur Wirkung von Bestrafung, resp. unserem Schweizerischen, vorausseilenden Gehorsam gut gepasst. Aus dramaturgischen und auch zeitlichen Gründen habe ich diesen Einschub wieder gestrichen.



VII. Akt: *Rezitativ*

KONFLIKTE

Das Licht wechselt auf ein dunkles, intimes Rot.
Die Performerin holt das Mikrofon und spricht erstmals direkt das Publikum an:

*Wenn wir von Kooperation sprechen, müssen wir auch über Konflikte reden.
Denn Kooperation ist sozusagen von Natur aus ein Konfliktherd. Oder eine Art Humus,
in dem Konfliktpflanzen besonders gut gedeihen!
Und wie wir wissen, ist **der Humus der Zivilisation eine sehr dünne Schicht.***

*Was passiert eigentlich mit unserer Persönlichkeit in Konflikten?
Bei Konflikten wird unser Selbstbild aufs massivste herausgefordert!
Das habe ich in einem Buch über **Konfliktmanagement** von Friedrich Glasl gelesen.*

*Ich stelle mir das so vor: wir haben ein Licht-Ich, also das Ich, das wir uns
wünschen! Ein sehr schönes, sehr gutes Ich! Es steht über allem, ist souverän
und kann jeden Konflikt absolut gewaltfrei in eine Win-Win-Situation führen.*

*Und dann gibt es noch das Schatten-Ich! Das ist halt immer auch noch da.
Das Schatten-Ich hat ein ziemlich grosses Gewicht. Es ist stets nahe an uns dran und macht
sich sehr unangenehm bemerkbar. Es ist unfair, egoistisch, egozentrisch, und nur sehr schwer
abzuschütteln. Denn es ist hartnäckig, klebrig und dabei enorm ausdauernd.*

*Dazwischen steht das Alltags-Ich. Dieses wiederum hat starke Flucht Tendenzen, die es mit
dem Label Harmoniebedürfnis zu kaschieren versucht.*

Aktionen während der Ansprache:

Beim Stichwort Licht-Ich zieht die Performerin an einer weissen Schnur ein weisses Tülltextil (Moskitonetz) hoch.
Darin befestigt baumelt eine kleine Discokugel, die in der Lichtdusche wunderbar glitzert.
Der Performer nähert sich von hinten mit der Gorillamaske und hängt seine Arme über die Schultern der Performerin und atmet laut. Sie sackt etwas zusammen und versucht, dem Gewicht standzuhalten.

Der Vorhang schliesst sich beim Stichwort Harmoniebedürfnis.

Das Publikum sieht noch, wie sie die weisse Schnur loslässt, der Tüll herunterfällt und das Schatten-Ich die Umklammerung auflöst.

Samuel Becketts Warten auf Godot habe ich nach Jahren wieder einmal gelesen. Die darin beschriebene Situation erschien mir sehr verwandt mit dem Prisoners Dilemma Model.

Denn das Gefangensein in der Warteschlaufe und das einander Ausgeliefertsein in diesem Stück sieht aus wie eine sehr präzise Übersetzung des vorliegenden Prisoners Dilemma Models, inkl. der Folgestufen!

Dieser Ausschnitt stellt den Übergang vom freundlichen Konfliktausweichen hin zum fröhlichen Beschimpfen dar und schafft so einen perfekten Übergang zur nächsten Stufe. (leave or stay)

Ich habe eine kurze Dialogpassage aus einer youtube-Veröffentlichung (<https://www.youtube.com/watch?v=pMBGecZFj-I> bei Minute: 2:22, genaue Angaben zu Schauspielern, Regie und Ort nicht gefunden) eingespielt.

Den selben atmosphärischen **Klang eines Orchesters**, das seine Instrumente stimmt, habe ich mehrfach dupliziert und überlagert. Zusammen mit einem künstlichen Herzschlag und einem von David Kerman dazu gespielten Cowbell-Beat erzeugt dieser Sound eine etwas unheimliche Atmosphäre. Und ein sich einstimmendes Orchester kann als Sinnbild für die Absicht einer gut gelingenden Kooperation verstanden werden. Denn die Angleichung der Töne der Instrumente aneinander soll die Harmonie sichern und gleichzeitig ist es ein sich Einstimmen auf eine bestimmte Konvention, wie ein Orchester zu klingen hat: In einer westlichen Musikkultur, die Dissonanzen als falsch deklariert.



Rezitativ

Bei geschlossenem Vorhang.

Aus dem Off ertönt eine alte Aufnahme einer Aufführung von Samuel Becketts Warten auf Godot, kurzer Dialog zwischen Wladimir und Estragon:

„Du hast dich sicher getäuscht. Wie bitte? Ich glaube du hast dich getäääuuusch! Schrei nicht so! (beide gleichzeitig:) Hast Du? Oh Verzeihung. Sprich nur. Aber nein. Aber ja, ich bin dir ins Wort gefallen. Im Gegenteil. Bitte keine Förmlichkeiten! Sei doch nicht so stur. Sprich deinen Satz zu Ende, sag ich dir! Sprich du deinen zu Ende! Elender!.. Das ist es! Wir wollen uns beschimpfen!“

Der Vorhang öffnet sich wieder.

VIII. Akt: Instrumental & Duett

LEAVE OR STAY

Die Musiker_innen spielen einen schleppenden, klebrigen Sound & Rhythmus. Dazu erscheint ein Video, das die Worte **leave or stay** abwechselnd animiert aufscheinen lässt.

Die Performer_innen flüstern dazu laut „leave!“ oder „stay!“ ins Mikrofon.

Das Musikstück endet und gleich im Anschluss ertönt ein regelmässiger, mittlerer Herzschlag und dazu ein rhythmisches Klicken; gefolgt und ergänzt von einem Atmosphärengeräusch eines Orchesters beim Instrumentestimmen.



Der Song **Islands in the stream** wurde von den BeeGees 1983 geschrieben und kongenial interpretiert von Dolly Parton im Duett mit Kenny Rogers zu einem Welthit. Es gibt zahlreiche Aufnahmen dieses Songs auf youtube zu sehen/hören und natürlich unzählige ernste und persiflierende Coverversionen. Dolly Parton mit ihren exaltierten (künstlich optimierten) Weiblichkeitsattributen und ihrer dazu im Kontrast stehenden burschikosen Bewegungen beim Singen, provoziert mich schon seit längerem zu einer künstlerischen Reaktion. Das Lied erzählt vom Durchhaltewillen als Paar und der Refrain wird von uns stoisch, stur und ohne vorherige harmonische Abstimmung repetitiv gesungen. Es geht um die Ambivalenz und die Dringlichkeit des Beieinanderbleibens, gehauen oder gestochen.

IX. Akt: Duettino

ISLANDS IN THE STREAM

Die Performer_innen ziehen ihre Marionettenkleider aus und gehen zusammen vor den Vorhang, der sich langsam hinter ihnen schliesst.

In einem Lichtkegel singen sie ohne Mikrofon den Refrain des Liedes **Islands in the Stream**.

*Islands in the stream, that is what we are, no one in between, how can we be wrong.
Sail away with me to another world and we rely on each other, hah hah.*

Bei der dritten Wiederholung, gehen sie durch die Vorhangöffnung wieder auf die Bühne zurück und singen hinter dem geschlossenen Vorhang weiter. Das Publikum hört die Performer_innen nur noch schwach.



Ich habe lange nach einem passenden **Bild für Bestrafung** gesucht und bin auf diese Stiche gestossen, die mittelalterliche Exekutionen zeigen. Dabei fällt die Ähnlichkeit zu den aktuellen Medienbildern mit den Köpfungen durch die IS-Terroristen auf. Bei der Suche im Internet unter dem Stichwort Exekution bekommt man entsetzliche Bilder zu sehen. Ich habe davon abgesehen, Fotos von Folterungen und Tötungen zu zeigen, weil ich es selber nicht ertragen habe. Die Stiche hingegen sind, obwohl von unbeschreiblicher Brutalität, dennoch in gewisser Weise abstrahiert. Ob die Bilder deshalb weniger eindringlich sind? Ich kann sie jedenfalls kaum mehr aus dem Kopf kriegen.

Ziel einer Bestrafung? Was passiert bei einer Bestrafung? Sie soll weh tun. Und die Bestrafung muss natürlich einen Zweck haben: Abschreckung, Vergeltung, Läuterung, Belehrung? Ein Gespräch mit einem Strafverteidiger hat mir aufgezeigt, dass die staatlich verordnete Bestrafung in unserer Gesellschaft mit Gerechtigkeit wenig zu tun hat. Und der Nutzen der Bestrafung wurde - auch von ihm - ebenso in Frage gestellt. Nichtsdestotrotz bin ich der Meinung, dass unsere Gesellschaft ohne institutionelle Bestrafungssysteme so nicht funktionieren würde. Beim Gespräch mit Hannah Hurtzig haben wir auch darüber gesprochen, dass wir (die meisten von uns) die Bestrafung internalisiert haben. D.h. dass wir uns entsprechend verhalten, so als ob wir in unserer Zivilgesellschaft die Bestrafung gar nicht mehr brauchen würden. Also Schere im Kopf, vorauseilender Gehorsam? Konvention? Wie ist das mit Wegschauen?



X. Akt: *Instrumental*

PUNISH OR NOT

Der Vorhang öffnet sich und der Titel **punish or not** erscheint auf dem Videoscreen. Dazu ertönt ein aggressiver, rhythmischer Basston.

Die Musiker_innen sind wieder in ihrem Kostüm und der Drummer beginnt, im selben harten Takt zu spielen. Auf dem Video erscheinen in schneller und rhythmischer Abfolge Darstellungen brutaler Folter- und Exekutionsmethoden aus dem Mittelalter. (Stiche und Holz-schnitte)

Die Keyboarderin spielt dazu mit spitzen Fingern einen stechenden Sound. Die Bildabfolge wird immer schneller und der Sound inferniischer. Er endet auf einem grellen, insistierenden Ton.

Rezitativ

BESTRAFUNG

Eine kleine Liste.

Die Performerin spricht mit ruhiger Stimme, hinter dem Keyboard stehend und an den Schnüren hängend ins Mikrofon.

Sie listet die vorher gesehenen Tötungs- und Bestrafungsmethoden auf: *Pfählen, Hängen, Vierteilen, Rädern, in Scheiben schneiden, Zersägen, Köpfen, Ertränken, Verbrennen, den Kopf unter den Fuss eines Elefanten legen und den Elefanten wütend machen, Zerreißen, Kreuzigen, lebendig begraben...*

Sie wechselt dann mit immer lauter werdenden Stimme zu einer Auflistung von zeitgenössischen, sozialen Bestrafungsformen wie beispielsweise das Löschen der Facebook-Freundschaft, Mobbing oder Kommunikationsverweigerung, Sexentzug, usw.

Zu diesem zweiten Teil der Liste spielt der Schlagzeuger wirre Trommelwirbel und Beckenschläge.

Sie endet ihre Liste leise mit: *versaufen lassen.*

Die Affenblondinengruppe: Meine Nichten Mara und Sophie und mein Neffe Moritz Naegelin zusammen mit Brandon bei einer Videoclip-Session.

Gute Lüge? Im Buch „Der Ästhetische Imperativ“ von Peter Sloterdijk habe ich den Aufsatz Bekenntnisse eines Verlierers gefunden: eine humoristische Ode an die Lüge.

Zit. (Ausschnitte): „*Wer ich bin, bestimme in Zukunft ich. ... Heisst nicht positiv denken die Grundregel der neuen Ethik? Positivität und Härte, die Legierung der Sieger. ... Energisch trainiere ich Lügenmuskeln an Stellen, wo andere auf ihren Depressionen sitzen. ... Ich verlasse das Haus wie die Granate das Rohr – ballistisch leben ist das Gebot der Stunde. Ein smartes Geschoss auf der Suche nach seinem Target – seit ich neu denke, erlebe auch ich das Glück der Angreifer. ... Ich war der gute Mensch in der Warteschlange, gefangen in einer schwermütigen Ehrlichkeit, auf die ich stolz war wie auf alten Familienschmuck. Ich sammelte damals Niederlagen wie Trophäen, die meine Menschenwürde leuchten liessen. Ich war ein Narr, ein guter Mensch. Je mehr ich versagte, desto heller glänzte meine schöne Seele – mein Ich war ein neurotisches Juwel, ineffektiv und heilig, zusammengekauert im Schmolllwinkel der Welt, ein unberührter Verweigerer und Verächter. ... Wie die meisten Opfer der Tradition war ich dazu abgerichtet, zu leben wie im permanenten Zeugenstand, eingeschworen darauf, die Wahrheit zu sagen und nichts als die Wahrheit. ... Statt von Lügen sollten wir jetzt von selbstinduktiven Hypothesen sprechen. Lügen ist nichts als eine alteuropäische Fehlbezeichnung für das Experimentieren mit kontrafaktischen Aussagen – eine Kunst, die wir im übrigen eher bei den Propheten als bei den Philosophen lernen. ... Ein Mensch, der nicht die schlichte Wahrheit sagt, das weiss ich jetzt, ist kein Lügner, ... sondern jemand, der beim Noch-Nicht-Wirklichen Kredit aufnimmt... Die Grundform spekulativer Wahrheit unserer Zeit ist das „Projekt“ – der Wurf des Willens, der sich ins Kommende, Gewünschte, Geforderte vorausprojiziert... Alles ist Konkurrenztheater, es überlebt, wer sich besser inszeniert. ... In einer Performanz-Welt kommt es darauf an, die Einzellügen in einem grossen Wurf zusammenzubinden – Vision ist alles, mit ihr beginnen die Wunder der vierten Dimension. ... Systematisch lügen – das wird den Glamour in mein Leben bringen.“*

Dieser Text hat mich nachdenklich gestimmt. Ich begann, die Ehrlichkeit als Tugend (im Alltag) infrage zu stellen. Geht es um Phantasie? Um Weltflucht? Um ein „Schönreden“? Oder eben, einfach um zwischenmenschliche Mechanismen und Konventionen? Gerne möchte ich behaupten, dass ich an diese Qualität der Ehrlichkeit in der Kunst in Form von „künstlerischer Authentizität“ glauben wolle. Gem. Patricia Nocon hat es im Theater ja permanent solche „Wahrheitsmomente“. Und ja, ich finde, es geht nicht ohne beides!

XI. Akt: Instrumental

LEAVE OR ALTER OR IGNORE

Das Video mit dem Titel **leave or alter or ignore** wird gestartet zusammen mit einem blubbernden, elektronischen Sound.

Im Video ist eine Gruppe von vier Figuren zu sehen, jeweils zwei Personen in Blondhaarperücken und zwei Personen mit Gorillamasken, die sich gegenseitig an die Schulter tippen und dabei wechselt eine weisse Maske von Gesicht zu Gesicht. Das Ganze ist sehr beschleunigt.

Dazwischen unterbricht der Elektrosound und die Keyboarderin spielt einen seltsamen gutturalen Ton. Am Ende des Videos zappeln die Köpfe der vier ProtagonistInnen auf dem Video hin und her. Der stimmenähnliche Sound endet chorisch im Chaos.

XII. Akt: Rezitativ

AND THEN THE CYCLE STARTS AGAIN

Die Performerin zieht ihr Marionetten-Kostüm aus und geht mit dem Mikrofon nach vorne. Sie spricht das Publikum an:

*Und nun würde also alles wieder von vorne beginnen.
Sie haben Ihren Partner entweder bestraft, dann verlassen oder nicht, ihn ignoriert oder nicht, oder Sie haben gar Ihr Verhalten geändert. Sie haben kooperiert oder eben nicht.
Wie oft lassen wir uns ausnützen? Wie oft nützen wir aus? Wie kooperieren wir*

*Hat Kooperation etwas mit Wahrheit zu tun? Mit Ehrlichkeit?
Oder gerade eben nicht? Was, wenn wir nie mehr lügen würden? Würde sich unser soziales Verhalten und Umfeld verändern? Wenn ja wie? Ist nicht gerade die Konvention Schmiermittel und Grundlage einer funktionierenden Gesellschaft? Ich meine die konventionelle Höflichkeit. Beispielsweise Ihr Applaus an der zu erwartenden Stelle? Obwohl es ihnen vielleicht überhaupt nicht gefallen hat? Tun Sie es, weil die andern es tun? Oder weil Sie mich mögen?*

*Als Künstlerin möchte ich wahrhaftig sein, authentisch, also per definitionem **nahe an meinem Originalzustand** sein.
Ich habe sie gewarnt, Ihnen wird heute einiges zugemutet!*

Und deshalb hier nun meine Ode an die Ehrlichkeit.

Die Ode an die Ehrlichkeit hat ihre Form im Song **Honesty** gefunden (geschrieben 1979 von Billy Joel). Auf youtube finden sich zahlreiche Versionen.

XIII. Akt: Arie

HONESTY

Die Performerin zieht sich die Gorillamaske an und es ertönt Baustellenlärm, ergänzt durch ein paar elektronische Klänge. Dazu spielt der Schlagzeuger konfuse störrische Beats. Die Performerin kämpft mit ihrer limitierten Stimme und unter der Gorillamaske gegen diese Geräuschkulisse an. Dazu wird auf dem Videoscreen nochmals die Animation des Modells wie beim erklärenden Gedicht vom Anfang gezeigt.

Sie singt den Anfang des Liedes **Honesty** von Billy Joel:

*If you search for tenderness
it isn't hard to find.
you can have the love you need to live.
but if you look for truthfulness
you might just as well be blind.
it always seems to be so hard to give.
Honesty is such a lonely word.
everyone is so untrue.
honesty is hardly ever heard.
and mostly what i need from you.
I can always find someone
to say they sympathize.
if i wear my heart out on my sleeve.
(... Unterbruch)*

Mitten in der zweiten Strophe wird der Sound unterbrochen.

Verwandlung

Grelles Licht scheint auf.



Das Gespräch mit **Hannah Hurtzig** verlief anders als geplant. Mein Interview-Raster wurde von ihr gleich zu Beginn unseres Treffens aufgehoben, weil sie vorschlug, dass wir mit unserem Gespräch eine Kooperation eingehen könnten. Ich habe mich auf dieses Vorhaben eingelassen und damit gleich das Ruder aus der Hand gegeben. (siehe auch Auszüge aus dem Gespräch weiter hinten) Letztendlich habe ich trotzdem etwas über ihre Arbeitsweise erfahren, weil sie ihre „Schwarzmarkt-Erfahrung“ auf unser Interview angewandt hatte. Es wurde zu einer Art Beratungsgespräch mit konkreten Vorschlägen ihrerseits, die ich letztlich nicht umgesetzt habe. Und eingangs unseres Gesprächs wollte sie von mir wissen, weshalb ich Kooperation als Thema behandeln wolle und nicht als Vorgang betrachte, was sie doch eigentlich sei. Ich habe dieses Statement in meiner Begrüßung eingebaut.

Prof. Laurent Lehmann:

Zit. „In gewisser Weise ist Modelle bauen, Geschichten herstellen. Und in der Biologie beginnst du die Geschichte auf der Ebene von Individuen. Du beschreibst das, was wir dann Lebensgeschichte nennen. Denn das ist es, was Biologie eigentlich behandelt. Ich meine, es geht darum geboren zu werden, dann während des Lebens etwas zu machen und dann zu sterben.“

XIV. Akt: Rezitativ

Aus dem Off ertönt die Stimme von **Hannah Hurtzig**, die folgendes sagt:

„Du hast einfach das Problem wenn du das Theater, den Bühnenraum einfach nur als Serviceleistung anbietest für ungelöste Probleme der Gesellschaft. Dafür ist der Raum nicht gedacht, finde ich. Das schaltet eigentlich alles aus, was den Raum interessant macht. Das Modell im Theater, wenn es ein Modell ist, muss auch das Scheitern mit eindenken, weil es in einem Kunstraum ist und muss auch irgendwie ein bisschen so Qualitäten von Bösartigkeit oder was Maliziöses oder einen Zerrspiegel oder so was mitbringen.

Es darf einfach nicht nur fröhlich gelingen. Dann ist es kein Modell, jedenfalls kein theatrales Modell. Dann ist es... ja dann ist es falsch gelaufen.“

Die Performer_innen gehen währenddessen an die Rückwand der Bühne zu den Schnüren und lassen alle Kartonfiguren auf einen Schlag hinunterfallen.

Sie gehen seitlich von der Bühne ab.

Der Vorhang schliesst sich, nachdem Hannah Hurtzig fertig gesprochen hat.

XV. Akt: Rezitativ

Aus dem Off ertönt nochmals die Stimme von **Professor Laurent Lehmann**:

„In a sense, modelling is doing stories. And in biology you start the story at the level of the life of individuals. So you describe what we call a life history. Because, that's what's biology is about: I mean, it's about being born, doing something during your life and then be followed by death.“



Im Theater kann man das vielleicht mal üben, jedenfalls darf man danach einfach aufstehen und gehen.

Aus dramaturgischen Gründen habe ich diesen Satz nicht mehr gesagt. Aber eigentlich hätte er die ganze Geschichte schön abgerundet. Aber allzu rund ist ja auch nicht gut.

Den **Baustellenlärm** habe ich wiederholt eingesetzt als auditives Sinnbild für unsere Lebensmühen und auch, um dem Schmalz ein wenig Einhalt zu gebieten.

Purple Rain von Prince 1983 geschrieben. Der Song beschreibt eine Art metaphysisches Gelobtes Land und ich habe bewusst auf das Nachsingen des Textes verzichtet, weil ihn die meisten kennen. Die Musik soll einen schwelgerischen und gleichzeitig augenzwinkernden, vielleicht auch versöhnlichen Abschluss der Performance herstellen. Eben doch noch ein wenig Kuschelrock.



XVI. Akt: Replik

Verwandlung

Der Vorhang öffnet sich wieder und der Drummer sitzt am Schlagzeug. Die Performerin steht vorne mit der E-Gitarre. Die Bühne ist in purpurnes Licht getaucht.

Die Performerin erwidert Lehmanns Statement:

Genau, das habe ich auch gedacht, als ich dieses Modell zum ersten Mal gesehen habe! Das ergäbe doch eine prima Grundlage für ein Stück in mehreren Akten. Und die Geschichte ist rein biologisch gesehen simpel: Ein Individuum wird geboren, macht etwas während seines Lebens und stirbt dann. Und dann beginnt es wieder von vorne. Im Theater kann man das vielleicht mal üben, jedenfalls darf man danach einfach aufstehen und gehen.

XVII. Akt: Finale

Baustellenlärm erklingt und dann das Instrumental des Songs **Purple Rain** von Prince.

Dazu erscheint auf dem Video über eine Animation mit aufleuchtenden Lichtpunkten der **Abspann** mit Verdankung aller am Projekt beteiligten sowie auch dem Dank an die Inspirationsquellen:

Prof. Laurent Lehmann, Theoretischer Biologe und Modeller, Uni Lausanne / Matthias Wubs Theoretischer Biologe und Überbringer des vorliegenden Modells / David Kerman Oh Yeah! / Karin Willimann / Dagmar Walser / Lisa Fuchs / Patricia Nocon / Marcel Schwald / Hannah Hurtzig / Lena Rérat / Mara & Sophie & Moritz Nägelin mit Brandon / Dolly Parton & Kenny Rogers & The BeeGees / Billy Joel / Prince / Meiro Koizumi / Samuel Beckett mit Warten auf Godot / Peter Handke mit Publikumsbeschimpfung, (Das Publikum der Uraufführung 1966) Irene Vögeli / Patrick Müller / Basil Rogger / Delphine Chapuis-Schmitz / Katja Gläss / Soenke Gau / Immanuel Schipper / und meine lieben Mitstudierenden / des weiteren: / Les Reines Prochaines / Butch&Baumann / Jan Voellmy / Ariane Anderegg / René Pollesch / Peter Sloterdijk / Laurie Anderson / Ragnar Kjartansson / Gesa Ziemer / David Byrne / Erika Fischer-Lichte / Rimini Protokoll / Milo Rau / Gob Squad / Cuqui Jerez / Eva Illiouz / Friedrich Glasl / Bühne A: Der Vorhang / István Carlo / Dietrich / Kuka / Jasmin / Utzi / Lucien / Arnd / Michel / und das gesamte Team / sowieso: Das Internet / Das Fernsehen / Die Zeitungen und die Zeitschriften / zhdk im Rahmen des Master of Arts in Transdisziplinarität

Vorhänge

FAZIT

Ich hatte über lange Zeit die Vorstellung, dass ich für ein transdisziplinäres Theater-Projekt zum Thema Kooperation mit anderen Kunstschaffenden und auch mit Wissenschaftlern zusammenarbeiten müsste.

Die Idee, die Recherchearbeit mit den Interviews bereits als kooperativen Prozess zu verstehen und die Bühnenperformance dann als „Fast-Solo-Performance“ zu konzipieren, entstand erst in den letzten paar Monaten.

Es gibt dafür natürlich auch praktische und pragmatische Gründe: ich hatte vage Ideen, die ich in die Performance einbauen wollte, jedoch überhaupt keine Vorstellung, wen ich dafür einbinden könnte und wie. Es sind also nicht rein monetäre Beweggründe, viel mehr wohl auch Arbeitsmethoden, die von meiner eigenen Disziplin her geprägt sind. Denn ich stellte mir immer wieder die Frage, ob die Art, wie ich Projekte konzipiere und entwickle, überhaupt kooperationskompatibel und für das Theater geeignet sei. Denn bisher habe ich fast immer alleine gearbeitet; Gruppenkonstellationen haben sich in der Vergangenheit jeweils aus einer gemeinsamen Motivation der Beteiligten ergeben und nicht, weil ich sie für ein Projekt um mich herum versammelt hatte.

Die Entwicklung dieser Performance war ein lustvoller Kraftakt. Und ich war dabei nicht alleine, denn ich hatte einige sehr unterstützende Kooperationspartner_innen.

Für das grosszügige Teilen ihres Knowhows danke ich Matthias Wubs, Laurent Lehmann, Patricia Nocon, Marcel Schwald und Hannah Hurtzig. Ich habe vieles kennengelernt und dabei hoffentlich auch einiges gelernt: Über Arbeitsformen im Theater, insbesondere in der freien Theaterszene und über Vorgehensweisen in der naturwissenschaftlichen Forschung.

Lehrreich und inspirierend war auch die Zusammenarbeit mit einer Theatermaschine, inklusive einem professionellen Technik-Team!

Die Kollaboration mit David Kerman war ein Glücksfall für mich. Denn zu diesem Endresultat wäre ich so niemals gekommen, wenn ich in ihm nicht einen offenen, experimentierfreudigen und professionellen Partner bei der Entwicklung der Performance und auf der Bühne gehabt hätte.

Ganz essentiell waren für mich die Beratung und der Aussenblick von Dagmar Walser, Theaterredaktorin, Radio SRF Kultur (Mentorat) und auch von Lisa Fuchs, Kulturvermittlerin.

Interviews

(Auszüge aus dem Gespräch vom 27. Juni 2014 in Basel)

MARCEL SCHWALD

Wie kommst Du zu Deinen Themen?

Marcel Schwald: Es sind meistens gesellschaftliche Beobachtungen. Themen, die mich selber beschäftigen, von denen ich aber denke, daß sie viele andere Leute auch beschäftigen. Manchmal auch Themen, die vor allem mich beschäftigen, bei denen dann die Gefahr besteht, daß es eine Überidentifizierung gibt. Da muß ich immer wieder schauen, daß ich eine Distanz bekomme und das Thema wieder etwas allgemeingültiger interessant sein könnte. Also ich versuche immer auch wieder einen gesellschaftlichen Kontext aufzumachen zwischen mir, meiner Faszination und dem, was entstehen soll. Und ich finde es gut, eine Idee lange mit mir herum zu tragen. Denn da ändern sich ja dann auch die inneren Szenarien immer wieder. Gewisses bleibt hängen und anderes nicht und das, was hängen bleibt bei mir, ist schon mal gut. Wenn etwas sogar zwei Jahre lang hängen bleibt bei mir, ist das gut. Ein großes Thema für mich ist auch, wie sich Lebensrealitäten überschneiden mit der Kunst. Kürzlich an diesem Performativity-Kongress (Juni 2014 in Basel) ging es auf dem Podium auch um diese Frage. Jemand sagte: „wir reden hier über soziale und gesellschaftliche Themen und nudeln das so theoretisch ab, machen so ein bisschen unsere künstlerischen Statements dazu. Funktioniert so etwas überhaupt: solche Themen in einem akademischen Kontext abzuhandeln?“ Und da habe ich die Leute so angeschaut und gedacht, ja hoffentlich überschneidet sich eure künstlerische und akademische Aktivität mit irgendeiner anderen Aktivität! Ob die jetzt aus einer Zivilcourage heraus kommt oder aus einer Beschäftigung mit einer sozialen Frage. Weil, dann stellt sich diese Frage so doch gar nicht. Dann kann ich mich doch mit Akademikern treffen an einer Podiumsdiskussion und über diese Themen reflektieren. Natürlich hoffe ich, daß das auch in eine Alltagsrealität hinein abstrahlt. Auf welche Art auch immer. Ja, das finde ich persönlich wichtig.

Geht es dir bei der Auswahl der Schauspieler_innen und Performer_innen darum, Leute zu finden, die damit umgehen können, wie du arbeitest? Also, die damit umgehen können, daß sie selber auch viel mitgestalten sollen?

MS: Bei den kollaborativen Projekten, die ich nicht mit Schauspieler_innen mache sondern mit anderen Leuten, da ist es mir eigentlich wichtig, daß es da entweder eine solide Kompromißbereitschaft gibt, wenn man zusammen denkt. Also eine Entscheidungsfähigkeit und Kompromißbereitschaft, um zum richtigen Zeitpunkt auf ein Produkt hin zu arbeiten. Einfach, um die Professionalität zu gewährleisten. Und ich weiß, ich muss dann meine Idee überzeugend bringen, ich weiß, ich muss irgendwie selber beseelt sein davon.

Was kann das Theater, was kann es nicht?

MS: Also, ich glaube, Theater kann genau so viel, wie es nicht kann. Es kommt aber immer auch darauf an, welches Theater. Und die wichtigsten Fragen, die ich ans Theater habe, von denen weiß ich noch nicht, ob sie das bringen, was ich mir erhoffe. Denn ich erhoffe mir immer, dass Theater Zivilcourage aufbauen, auslösen und bestärken kann. Das ist eigentlich meine Haupthoffnung und mein Hauptziel.

Dadurch, dass es ein Livemedium ist und in kleinen Modellen Szenarien durchgespielt werden können; und durch die Livepräsenz von Menschen, die ein Anliegen haben und das auch wiederholt vortragen wollen, kann es, glaub ich, so etwas auslösen, wie einen Realitätssinn und einen Sinn für Aktions- und Handlungsfähigkeit. Und ich hoffe natürlich, das es dann in einer richtigen Situation, also wenn jemand beispielsweise bedroht wird auf der Strasse oder wenn irgendwie eine Denk- und Argumentationsweise anfängt, sich in unserer Gesellschaft zu festigen, wo dann eine Person das Gefühl hat, oh da bin ich jetzt aber nicht deiner Meinung oder da verändert sich etwas in eine Richtung, wo ich mich weniger wohl fühlen würde. Da hoffe ich dann, dass das Theater irgendwie helfen kann. Weil Zuschauende vielleicht Menschen gesehen haben, die sich getraut haben, die etwas gesagt haben, die vorgemacht haben, wie man sich artikulieren kann.

Die Auseinandersetzung mit Theater hilft mir, mich im Alltag artikulieren zu können. Weil ich es in einem geschützten Rahmen modellhaft durchspielen konnte. Weil ich Szenarien abstrakt durchdenken kann und ich mir zusammen mit Kolleginnen und Kollegen etwas ausdenken und antizipieren kann. Das hilft dann später auch, wenn sich im Alltag vor den eigenen Augen ein Vorgang abspielt, diesen dann analysieren zu können.

Du hast ja gesagt, das Theater sei ein geschützter Rahmen, in welchem etwas geübt werden kann. Also sich beispielsweise besser artikulieren zu können im richtigen Leben. Und da gibt es doch so eine Kritik im Moment, dass das Theater den geschützten Rahmen verlassen solle – z.B. in den öffentlichen Raum gehen solle etc. Ist der Rahmen auch außerhalb des Theaterhauses geschützt? Und, braucht es eigentlich immer einen geschützten Raum?

MS: Für mich ist vor allem der Probenprozess wichtig. Das meine ich damit: Also das Theatermachen. Also für mich ist das der geschützte Raum. Das ist vielleicht der Vorsprung, den ich gegenüber Leuten habe, die nicht Theater machen. Der Proberaum ist der geschützte Raum. Da kann man ganz viele Sachen machen. Nachher würde ich es nicht mehr unbedingt einen geschützten Rahmen nennen, weil ein derart rigoroses Bewertungssystem herrscht in der Rezeption von Theater, dass man das eigentlich nicht mehr als geschützten Rahmen bezeichnen kann. Ich glaube, die Proben sind eigentlich die geschützten Prozesse. Und da haben nicht alle Menschen Zugang oder Zugriff dazu. Aber ich glaube, es ist einfach ein Raum, in welchem Modelle durchgespielt werden können.

Oder auf der anderen Seite: für das Publikum ist das Theater ein geschützter Raum, um Sachen durchzudenken. Weil das Publikum ist – gut manchmal gibt es so interaktive Programme, die das Publikum ein wenig angreifen – aber eigentlich ist es für das Publikum ein geschützter Raum, in dem es modellhaft etwas durchgespielt sieht. So meine ich es eigentlich. Und ich glaube, das ändert ja nichts, ob es jetzt im öffentlichen Raum ist oder nicht. Weil, da geht es ja auch wieder um die Bewertungsökonomie. Gerade Theater, die im öffentlichen Raum spielen sind oft so supersafe gedacht und konzipiert. Da ist ja gar kein Risiko mehr drin.

Muss denn Kunst ein Risiko eingehen?

MS: Nein, das finde ich nicht unbedingt. Also ich würde mir jetzt nicht anmassen zu sagen, was Kunst darf und was nicht. Also soweit würde ich nicht gehen. Aber ich denke, es gibt ja so viele unterschiedliche Relevanzen und ganz viele Relevanzen sind auch überhaupt nicht meine. Aber ich glaube, solange die Kunst alles abdecken darf, werde ich auch nicht so aggressiv gegenüber Formen, die mir nicht entsprechen. Wenn aber Formen, die ich unterstützen würde, unterdrückt würden

und andere dafür eine starke und ausschliessliche Legitimation haben, dann sähe ich mein Verständnis bedroht, das ich von Kunst habe.

Gehst du mit deiner Kunst bewusst ein Risiko ein? Also, damit es für dich relevant ist? Du sprichst ja von relevanten Fragen.

MS: Ich glaube, es gibt zwei Dimensionen von Risiko. Das eine ist ein künstlerisch, formales, ästhetisches Risiko, in dem ich mich entscheide zwischen einer glatteren, konventionelleren Variante und einer Form, bei der ich denke, das ist jetzt ein ästhetischer Beitrag an das Weiterdenken von Formen oder einfach ein stilistisches Ausprobieren. Da schaue ich mit relativ ausgewogenem Risiko drauf und beobachte, was funktioniert und was nicht. Und inwiefern ich mir leisten kann, dieses Risiko einzubauen. Und das andere Risiko wäre dann ein thematisches, bei dem ich als Mensch nicht umhin komme angesichts beispielsweise einer politischen Situation, mein künstlerisches Schaffen darauf auszurichten; dass es sich bemüht, diese Situation zu verändern, so wie ich denke, dass es gut wäre. Oder die Diskussionen auslösen, von denen ich möchte, dass sie ausgelöst werden. Ganz punktuell auch. Ich finde aber, Theater hat irgendwo schon etwas mit Dienstleistung zu tun. Ich finde, es ist ein altmodischer Sektor im positiven Sinne und es hat immer auch mit Unterhaltung zu tun. Also ich interessiere mich seit einigen Jahren bewusst für den Unterhaltungsfaktor von Theater.

Was bedeutet das Publikum für dich?

MS: Ich glaube, es hat mit Liebe zu tun. Also ich glaube, als theaterschaffende Person ist es doch eigentlich schön, wenn man immer wieder auch die Liebe zeigt, die man empfindet, sei es zu einem Thema, zum Metier oder auch zum Publikum. Also eben zu dieser Situation, dass Leute kommen und sich in einem Raum versammeln, sich bemühen, an etwas mitzudenken, oder sich mit etwas auseinander zu setzen. Das verdient ja auch meinen Respekt.

Das ist wahrscheinlich auch eine Gratwanderung? Weil, das Publikum kommt ja mit einer Erwartungshaltung, es will vielleicht einen schönen Abend verbringen oder sich vergnügen oder etwas Sensationelles sehen oder abgeholt werden. Und da kommt wahrscheinlich immer die Frage auf, welche Bedürfnisse befriedigst du, welche nicht oder welche Erwartungen erfüllst du, welche nicht? Und hierbei die Balance zu halten, stelle ich mir schwierig vor. Weil beim Connecten, das kenne ich von mir selber, gibt es doch gewisse Triggerpunkte und bei denen funktioniert es immer. Da falle ich selber immer wieder voll und gerne darauf herein. Und dann kommt ein Bruch und ich bin wieder völlig in der Leere oder im Abgrund. Also ich nenne das jetzt einmal Effekte, die eingesetzt werden können und auch bewusst eingesetzt werden. Das interessiert mich auch als Künstlerin, wie man solche Effekte einsetzen kann. Und wenn du so sagst: da weiss ich, dass es funktioniert und das nicht. Wie gehst du damit um?

MS: Ja. Es sind schon Gratwanderungen. (längere Pause) Also z.B. eine Musik bei meinem Stück „Enfants terribles“ ist ja so ganz hollywoodmässig. Da haben wir lange Diskussionen gehabt, ob wir die Musik einsetzen können oder nicht. Die Schauspieler haben gesagt, sie seien nie so ganz sicher, denn einerseits hätten sie die Möglichkeit, dass sie getragen werden von dieser Hollywoodmusik und andererseits sind sie nicht sicher, ob wir dann nicht in einem ganz billigen Dorftheater stehen, wo man einfach einen Soundtrack nimmt und damit eben einen Effekt erzeugt. Und das sind dann lange Diskussionen, weil ich ja dann weiss, wenn ich diese Hollywoodmusik rausnehmen würde, dann wäre eigentlich die ganze Szene kaputt, die geht eigentlich nur mit der Hollywoodmusik.

Und ja, ich glaube, das zentrale Ding ist der Kontrast, ja. Also dann zu dieser Musik etwas machen, das in seiner Redundanz halt anstrengend ist. Ich glaube generell, anstrengend darf es gerne sein. Das finde ich schon wichtig. Und auch etwas anstrengendes kombinieren mit etwas anderem, um so eine Spaltung bei den Rezipient_innen zu erzeugen.

Ich habe ja jetzt dieses theatrale Vorhaben mit diesem PD-Modell und ich würde dich gerne fragen, wie du das machen würdest. Oder was du mir raten würdest, wie ich damit umgehen soll.

MS: Also, ich würde die Leute uninformatiert darüber lassen, was das ist. Also man kann den Leuten viel erzählen und da geht es wieder um Respekt. Man soll die Leute nicht... ich würde die Leute nicht verunsichern. Ich würde den Leuten glaube ich schon irgendetwas klares... einen klaren Faden legen, damit sie sich nicht die ganze Zeit fragen, was mache ich hier? Aber ich würde alle einmal durch dieses PD durchlassen, eben vielleicht mit einer parallelen Narration, die einfach das System nicht erklärt, damit sie es nicht wissen. Und sie einmal durchlassen. Und dann vielleicht gleich nochmal. Und schauen, ob gewisse Leute... weil das finde ich extrem spannend: wenn man zweimal das gleiche angeboten bekommt und man weiss, die ganze Gruppe macht das jetzt und ich mache das einmal und dann denke ich, ja jetzt geht es weiter und das kommt das Gleiche genau nochmal. Und dann denke ich, ach muss ich mich jetzt anders entscheiden? Oder muss ich mich jetzt wieder gleich entscheiden und es passiert nochmals das Gleiche?

Und da wäre natürlich die Aufgabe, zu überlegen, was man für einen Faden legt, um den Leuten das Durchhaltevermögen zu geben. Dass sie diese Versuchsebene mitmachen, dass sie aber trotzdem auch, so gratifikationsmässig, als Theaterzuschauer_in eben auf einer anderen Ebene mehr und mehr Information bekommen. Es gibt ja diese getarnten Experimente: Es hätte ja auch sein können, dass du mir jetzt diese Fragen stellst aber eigentlich dabei zählst, wie oft ich mich am Kopf kratze oder wie oft ich irgendwohin schaue. Das gibt's ja auch oft.

Also ich würde vielleicht fast versuchen, dieses PD Modell sozusagen als verstecktes Modell zu infiltrieren mit einer erfundenen Parallelhandlung oder mit einer Art von erfundenem Parallelexperiment, was auch immer. Und das dann drei- viermal durchlaufen lassen. Und dann vielleicht in verschiedene Räume aufteilen und das Ganze auflösen und dann vielleicht die Leute informieren: ihr seid jetzt im „gratification-room“ oder im „leave-room“... oder ihr seid die Generation, die sich nicht verändert hat, die eigentlich aussterben würde, weil... also wir haben es ausgerechnet: die anderen sind stärker und ihr gehört zu einer Minderheit. Was bedeutet das für Euch? So vielleicht.

Und das ist auch so etwas, was ich spannend finde, wenn Leute sich in einem Raum versammeln, um die gleiche Aktivität zu machen. Zuzuschauen ist das Eine, das passiert sowieso aber zum Beispiel gemeinsam jeder für sich eine Entscheidung treffen im Raum, fände ich zum Beispiel auch toll.

Und genauso kann ich mir bei diesem PD Model vorstellen, dass es sehr spannend sein könnte: wie schätzen denn die Zuschauer die anderen Zuschauer ein? Was trauen sie denen zu, was nicht? Was projizieren sie auf die anderen aufgrund der letzten Abstimmungsergebnisse, oder aufgrund dessen, dass wir in einem abgefreakten Kunstraum sind? Oder, was sind die Projektionen der Zuschauer_innen auf die anderen im Raum?



Marcel Schwald

Regisseur, Autor, Dramaturg und Performer.

Studierte interkulturelles Theater und Performance an der Hogeschool voor de Kunsten Utrecht und Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen.

2008 entwickelte er das Gesprächsperformance Format „Host Club“, das seither an Freien Häusern und Stadttheatern im deutschsprachigen Raum veranstaltet wird (u.a. Schauspielhaus Zürich, Kaserne Basel, PATHOS München). Seine Regiearbeit „Let's Pretend To Be Human“ wurde u.a. am Beijing Fringe Festival 2013 gezeigt. 2012/13 schrieb und inszenierte er als Hausautor am Konzert Theater Bern das Stück „Je veux mourir sur Scène“ (Stückabdruck, Theater der Zeit' 6/13), das u.a. auch am Theater Basel gastierte.

Ebenso wichtig wie eigene Produktionen sind ihm Kollaborationen und Kollektivarbeiten mit anderen Künstlern und Gruppen, etwa mit den Choreografen Chris Leuenberger und Lea Martini, dem Performer und Autor Andreas Liebmann oder der Gruppe Monster Truck. In seine Arbeitsweise integriert er Verfahren der Bereiche Theater, Kunstperformance, Soziologie und Journalismus. Er ist Teammitglied des Kaskadenkondensator, Raum für Kunst und Performance in Basel.

* *

<http://www.mars2meilen.com>



Patricia Nocon

Schauspielerin, Performerin, Regisseurin

Ausbildung an der Schule für Schauspiel in Hamburg, Mitbegründerin der Formation Poe:son. Als freie Schauspielerin arbeitete sie mit Jorinde Dröse, Andreas Bode, Sibylle Heiniger, Christa Heinzer, Ariane von Graffenried, Dirk Vittinghoff und Marcel Schwald, dies u. a. in der Kulturfabrik Kampnagel, im Theater Thalia an der Gausstrasse und am Deutschen Schauspielhaus, m St. Pauli Theater in Hamburg, im Schlachthaus Theater und im Tojo Theater in Bern, im Roxy Theater und in der Kaserne in Basel. Des Weiteren zusehen in Film- und Fernsehproduktionen für ZDF, ARD und die Mediaschool Hamburg. Im Rahmen des Kaltstart Festivals, Hamburg, zeigte sie 2007 mit „Voll wach“ ihre erste Arbeit als Regisseurin. Mit „Last Exit“, 2009 und „Hope- der stabile Zustand“

2011 folgen weitere Arbeiten unter meiner Regie. 2010/11 erste Zusammenarbeit mit Theater Nil. 2012 Produktionleitung für Theater Nil. Seit September 2012 Masterstudium an der ZHdK, Departement Kulturanalysen und -vermittlung in der Vertiefung Transdisziplinarität.

Mit- und Weiterentwicklung des Gesprächsperformance-Formates Host Club von Marcel Schwald, sowie eigene Veranstaltungen wie „solidar not“ am Kaskadenkondensator Basel.

Ausserdem Arbeit mit kognitiv beeinträchtigten Schauspieler_innen für das Theater Nil, Basel und die Theatergruppe muniambärg, Bern.

* *

patricianocon.wordpress.com

Interviews

(Auszüge aus dem Gespräch vom 20. Juni 2014 in Basel)

PATRICIA NOCON

In deiner Website und auch bei der Formation Po:son ist viel von Brüchen die Rede, wieso?

Patricia Nocon: Der Bruch: für mich ist es fast logisch. Es ein bißchen so ist wie im Film: du setzt Bilder hintereinander und die Zusammenhänge machen wir. Und je mehr du versuchst, de facto das so zu machen, dann funktioniert das so nicht. So ist das auch im Theater, wenn du versuchst zu erklären und zu kitten, dann funktioniert die Illusion nicht. Und.. Realität ist ja auch eine Konstruktion. Und ich finde, Lebenszusammenhänge, die versuchen alle Brüche auszumergen, die funktionieren so nicht. Die scheitern, ganz oft. Und eigentlich die Brüche sind ja auch das spannende. Wenn etwas nicht aufgeht. Und... das muß man aushalten, aber... die Erde kann sich ja immer auftun.

„wie viel Stabilität erträgt ein Mensch... kann es sein, daß Hoffnung der einzig stabile Zustand ist? Oder was hält uns zusammen?“ (Zit. P. Nocon aus einem Radio-Interview) Das hat ja auch mit Kooperation zu tun, daß man hofft, daß uns etwas zusammenhält?

PN: Kooperation ist eines der grundlegendsten Bedürfnisse des Menschen... nein nicht Bedürfnisse. Wir brauchen Kooperation um zu überleben. Kooperation ist ja auch etwas total Schönes. Ich sehe das im Sinne von Zusammenarbeiten. Und auch da funktioniert das ja nicht immer reibungslos. Und auch da... wenn man versucht, das zu kitten... Jetzt rede ich mehr über das Kitten als über die Brüche.... (lacht).

Es ist halt der Anlaß: der Bruch ist der Anlaß, kitten zu wollen.

PN: Ja, es gibt ja sowieso nur Brüche. Es gibt nichts anderes als Brüchigkeit. Und das Stück „Hope, der stabile Zustand“ war so eine Darstellung von einer auf inhaltlicher Ebene extrem guten Kooperation: Die Familie, die so gut funktioniert und alles ist so stabil, so ein geregelter Tagesablauf, bis alles irgendwann stirbt. Ein Stück, in dem die Performer innen einfach fast zwei Stunden lang Alltag simuliert haben, indem sie Gegenstände angeordnet haben. Absicherung ist so etwas Schwieriges. In diesem Zusammenhang. Und Stabilität. Ich glaube einfach nicht, daß es funktioniert. Aber klar: du brauchst ja ein Gefühl von Sicherheit und das Gefühl, daß etwas stabil ist.

Vielleicht das Fassadenprinzip? Die Fassade ist das, was man von außen sieht. Sie kommuniziert nach außen – aber auch nach innen. Außen sieht es stabil aus aber innen ist alles... instabil. Es ist nur noch die Fassade die hält.

PN: Ja, aber sie hält.

Wieso will ich in den Theaterraum? Ich möchte das erforschen. In den Feuilletons wird Theaterkritik betrieben – im Gegensatz zur bildenden Kunst. Obwohl doch eigentlich nur wenige Leute ins Theater gehen, wird das anders behandelt. Ich frage mich, womit das zu tun hat? Ist das Theater der Ort wo gesellschaftlich relevante Fragen verhandelt werden?

PN: Das ist ja eigentlich der Ursprung des Theaters. Im dionysischen Theater in Griechenland. Da wurde das alles tatsächlich diskutiert. Es gibt am Schluß ein

Resumé. Elektra als Beispiel: Die Mutter bringt den Vater um und die Tochter ... vertrackte Frage. Gemeinsam mit dem Bruder bringt sie die Mutter um. Die große Frage ist die, in welchem Dilemma stecken die? Am Schluß werden sie bestraft.

Katharsis?

PN: Weniger psychologisch gemeint. Mittlerweile habe ich das ja eigentlich fast mehr in der bildenden Kunst als im Theater. Ich war an der Art unlimited in Basel. Ich habe gemerkt, ich setze mich da einem diskursiven Prozeß aus. Ich gehe in eine Interaktion mit dem, was ich sehe. Es überfordert mich meistens. Ich verstehe oft nicht alles, aber ich komme wie geläutert raus, weil ich eine Arbeit geleistet habe. Und eigentlich glaube ich, ist das der Sinn. Diese Läuterung im Theater. Dass Du da reingehst und geläutert herauskommst. Das ist ja wohl das Interpassive an diesem Ort, wo du das praktisch alles für dich machen läßt. Aber du bist Zeuge. Du nimmst eine Position ein: Du denkst, böse Tochter, gute Tochter... es hilft Dir, Position zu beziehen.

Es läutert dich, das wäre der Gedanke. In einem Prozeß, der dich nicht nur visuell oder intellektuell, sondern auch emotional faßt... und das auch auf eine so komisch abstrakte Ebene. Also bei den Griechen dieser Chor: Der läßt ja keine Psychologie zu. Ich liebe die Masken, daß du Gesichter nicht siehst, daß es nur über Sprache und Körper funktioniert.

Der Chor trug Masken?

PN: Auch die Darsteller trugen Masken und diese Plateau-Turnschuhe. So Holzschuhe mit ganz dicken Sohlen. Wie bei den Raves früher. Dann bist du ganz groß.

Wie bist du eigentlich zum Theater gekommen?

Also, warum ich das gemacht habe, ist mir eigentlich erst mit der Zeit klar geworden. Ich finde halt, es ist ein sehr stabiles System in sich. Nicht das hierarchische, sondern das Prinzip, zu proben. Es ist wie üben für die Realität. Und dann sucht man sich das Beste und dann spielt man das vor. Und ich finde, mich hat das immer wahnsinnig befreit. Als ich es dann endlich tun konnte nach der Ausbildung. Daß ich da üben konnte - nicht für den Ernstfall, aber... Dann übt man das Leben und ...

Es ist auch eine Art Modellsituation?

PN: Ja

Es gibt da auch Spielregeln?

PN: Ja, absolut und Techniken. Es geht extrem um Kooperation - auch da ist die Frage, kooperiere ich oder nicht. Es gibt ja auch Schauspieler, die nicht kooperieren. Rampensäue, egoistische Schauspieler. Aber sind das welche, die nicht kooperieren, oder welche, die der Inszenierung zuträglich sind, weil sie sie auch pushen? Weil, wenn du nur lieb und nett bist, funktioniert das auf die Dauer auch nicht. ... aber trotzdem ist es wichtig, zu kooperieren.

Das heißt eigentlich, daß einer der nicht kooperiert, zeigt, wie brüchig es ist. Oder diese Reibung entstehen läßt?

PN: Das kann im besten Fall passieren. Es kann aber auch sein, daß du da einfach ein Arschloch hast. Einen Idioten, der selbst irgendwelche Trips fährt, weil er meint, er müsse sich entfalten und auf diese Weise eine Inszenierung und eine Zusammenarbeit torpediert.

Jetzt sind wir schon bei der Kooperation. Wir kommen dann nochmals darauf zurück. Ich wollte noch eine Einstiegsfrage anhängen. Wie kommst Du zu deinen Themen?

PN: Also... ich habe da eigentlich noch keine Methode (lacht). Bevor ich angefangen habe, selber auch zu inszenieren und eigene Projekte zu machen. Da war das so, daß ich ganz oft im Bett gelegen habe und an Stücke gedacht habe und immer gemerkt habe, mich interessiert immer irgend etwas abseits des Plots. Mir kamen so Bilder für Inszenierungen, die ich gerne machen würde. Und es sind immer griechische Tragödien gewesen. Und da habe ich gemerkt, mich interessierte immer was Großes, etwas Gesellschaftliches und dann das Individuum dagegen zu zeigen. Ich habe einfach Bilder gehabt. Und bei der ersten Inszenierung, mußte ich suchen nach einem Thema. Und da habe ich eine Kurzgeschichte von Murakami gefunden über eine Frau, die nicht schläft. Das hat mich einfach interessiert, was und wie ist das, wenn du nicht schläfst. Was für einen Rhythmus hat sie? Mich interessiert halt immer so was dahinter, was sich so durchzieht. Zum Thema Brüchigkeit... Es war bei der ersten größeren Sache, da wußte ich ganz genau das Thema. Aber die Darsteller sollten dann was ganz anderes spielen, als das, was das Thema war. Und es gab so wie Punkte und ich wußte, in der Mitte würde dann etwas passieren. Aber eigentlich konnte ich das nicht erklären.

Gibt es einen roten Faden bei der Themenwahl? Ich habe ja schon angefangen mit dieser Brüchigkeit. Deshalb kommt das jetzt immer wieder. Könnte es sein, daß du immer Dinge zusammen tun möchtest, die nicht zusammen...

PN:... gehören. Ja, das finde ich super. Also: Das Konstrukt unserer Realität ist total fest. Also, so wie wir uns die Realität konstruieren. Wie soll ich das sagen? Wie beispielsweise bei Goffman und Barthes, Stadtsoziologen. Das Blickregime: Du schaut etwas an und entscheidest sofort, das mag ich, das nicht. Mag ich den Menschen oder weiche ich ihm auf der Strasse aus? Das geht ganz schnell. So schnell, daß du dir dessen nicht bewußt bist.

Das Problem ist, glaube ich, je bequemer das Leben wird, da bin ich dann wieder bei Sennet, umso weniger guckst du hin, weil du gewöhnst dir an, daß es keine Widerstände gibt. Du begegnest immer weniger Widerständen. Das Klo funktioniert super. Es ist sauber. Du gehst raus. Dann bist du im Auto, du spürst keinen Fahrtwind, du fährst durch die Städte. Im schlimmsten Fall kommst du vom Büro aus der Tiefgarage hoch, kommst unten in deine Tiefgarage, fährst mit dem Aufzug hoch und der Lieferservice hat dir das Essen gebracht. Du hast so gut wie Null Aussenkontakt. Brauchst du auch nicht. Dann brauchst du noch deine paar Freunde, mit denen du dann so älter wirst. Du brauchst und hast kaum Aussenkontakt. Denn der irritiert. Das ist aber ein Riesenproblem, weil, Dinge, die du nicht siehst, werden dir fremd. Auch Menschen. Dann verschwindet die Empathie und auch die Bereitschaft zu Solidarität und das ist so meine These. Und für eine Gesellschaft halte ich das total fatal. Und auch weil wir offenbar den Drang haben, uns in unserer Gesellschaft mit Gleichem zu umgeben. Das ist aber nicht gut. Denn du mußt, auch wenn du es nicht magst, aushandeln, auch wenn es unangenehm ist. Und ich glaube auch, daß die Kunst, aber das finde ich auch wichtig für mich, ich muß mich Dingen aussetzen, ich muß meine Seele üben und meinen Körper. Das ist reiner Selbstzweck sogar. Ich habe das Gefühl, ich muß mich zum Teil Irritationen und Brüchen aussetzen, damit ich überhaupt überleben kann als soziales Wesen. Eine Riesenthese... (lacht).

Heisst das, daß du dich aktiv in Schwierigkeiten bringst?

PN: Ja.

Aber über die Kunst. Wir reden immer von der Kunst, oder?

PN: Ja. Unbedingt! Weil, da gibt's einen Rahmen, innerhalb dessen das stattfinden kann. Also weißt du, wenn ich mich innerhalb der Probe aktiv in Schwierigkeiten bringe als Figur, weiß mein Unterbewußtsein, daß die Probe ja irgendwann mal fertig sein wird. Und ich weiß auch, ich gehe nach Hause und da esse ich Pasta und... Aber ich finde es einfach wichtig in der Kunst, Dinge zusammen zu bringen, die nicht zusammen gehören. Also auch in Inszenierungen. Und das ist ganz schwierig, weil ich glaube, da muß man tricky sein und sich selber überlisten.

Wie gehst du vor, wenn du ein Thema gefunden hast. D.h. wie arbeitest du?

Suchst du ein Thema und suchst dann eine Gruppe dazu? Oder erarbeitest du das Thema zusammen mit einer Gruppe?

PN: Es gibt so ein Wunschbild, ein Ideal. Ich denke, daß eine Recherche, ein Thema – je nach Thema braucht es das ja gar nicht. Also eine gute Recherche finde ich wichtig. Und dann schnell mit einem Team arbeiten. Im besten Fall kann ich sagen, etwas hat mich infiziert, angeklickt und ich kann jetzt andere damit ins Boot holen und auch infizieren und dann wird gemeinsam gearbeitet.

Wenn du mit einem Angebot in eine Kooperationsgruppe kommst und auf Widerstand hoffst, auf ein Gegenüber, das nicht einfach frißt, was du sagst. Ist das nicht eigentlich ein Widerspruch? Du sagst, du willst einen Widerstand, den es doch eigentlich nur geben kann, wenn du ihn nicht willst?

PN: Also ich meine, ich gebe dir was. Du kuckst dir das an und denkst, ups... ja ok. Und gibst es mir zurück. Ich schaue es mir wieder an und denke ups, ...ja ok. Und du sagst, nimm das mal und ich sehe etwas und ich sehe wieder etwas Neues. Es heißt ja nicht, daß es mir nicht gefällt, es kann mich auch überraschen. Wo ich denke, ah! da wäre ich selber nicht drauf gekommen. Das ist etwas, das sich durch die Zusammenarbeit formt. Darum geht's. Das ist aber nicht einfach, weil oft gibst du mir dann etwas zurück und ich denke, oh, also entschuldige mal...ne. und dann fange ich an, dich zu formen. Oder ich fange an, pädagogisch zu arbeiten und versuche, dich zu manipulieren und das ist dann ohlalala...

Das hast du alles schon versucht?

PN: Ja, das habe ich alles schon durchgemacht. Ich habe mich manipuliert gefühlt, ich habe selber manipuliert, war pädagogisch. Und das ist mir auch um die Ohren geflogen, weil, da haben sich die Schauspieler ein wenig verarscht gefühlt. Auch zu recht. Oder wenn du dir selber nicht treu bist und etwas machst, weil du das Gefühl hast, der andere erwartet das von dir, das kommt auch nicht gut.

Die Formulierung „Kooperieren ist, gemeinsam etwas zu formen“, finde ich sehr schön. Wie sieht es denn mit dem Kompromiß aus?

Es heißt ja, Kompromisse in der Kunst seien ein No-Go?

PN: Also ich sage ein bißchen und du ein bißchen: das geht nicht. Vielleicht in Beziehungen aber nicht in der Kunst. Ich finde, du mußt dich zurücknehmen können für die Arbeit. Also im Sinn von, ein bißchen devot sein gegenüber der Arbeit. Das ist ein bißchen mein Credo, wenn ich arbeite. Es geht nicht um mich, mein Ego. Da finde ich, das ist so eine Art von Zusage, die ich machen muß. Aber das ist nicht wirklich ein Kompromiß.

Also im Sinne von „kill your darlings“?

PN: Ja, auch so was. Oder grundsätzlich, wenn ich schon komme und da sind Leute, die bereit sind, mit mir zu arbeiten, die stellen sich da hin und zur Verfügung. Und da geht es darum, daß man sich auf der Kooperationsebene mit Respekt begegnet. Ich finde Respekt enorm wichtig. Dass man das honoriert, Wertschätzung. Und sich Raum lassen.

Das heisst, Theater geht nicht ohne Kooperation?

PN: Ja, du bist ja nie alleine.

Wie ist das mit dem Publikum? Das ist ja auch eine Kooperation. In welcher Beziehung stehst du zum Publikum? Also wann kommt das Publikum ins Spiel bei deiner Arbeit?

PN: Recht bald. Weil ich mir immer überlege... ich möchte ja beim Publikum etwas auslösen. Dann frage ich mich, wie ich das mache, daher ist es recht schnell Thema und ziemlich wichtig. Also, was soll das Publikum im Laufe des Abends erleben? Also du mußt ja schon am Anfang wissen, für wen du das machst.

Wenn du sagst, daß du ziemlich früh ans Publikum denkst. Und du lenken möchtest, was das Publikum erleben soll, oder was du beim Publikum auslösen möchtest, mußt du eigentlich die Seite wechseln können. Du nimmst die Perspektive der Macherin und der Betrachterin ein. Wie machst du das? Wie kannst du wissen, was das Publikum erlebt, wenn du es ja selber gerade machst?

PN: Na ja. Ich bin ja auch professionelle Zuschauerin. Weil, ich geh ja viel gucken. Und ich bin auch eine Zuschauerin, die sich beim Zuschauen beobachtet. Außerdem rede ich ja danach noch mit anderen Leuten darüber. Und ich weiß, daß bestimmte Sachen funktionieren und andere nicht. Das ist Technik zum Teil und auch Manipulation. Ich weiß ein bißchen, wie man das Publikum manipulieren kann. Und welche Brüche du bringen mußt, um gewisse Dinge zu erreichen. Ganz einfach.

Effekte?

PN: Effekte und Brüche! Brüche sind ähm...

Auch Effekte?

PN: Ein Bruch ist auch ein Effekt.

Und du behauptest ja, daß das Publikum bei diesem Stück „Hope...“ diese zwei Stunden Leere miterlebt. Aber das ist doch keine Leere. Das Publikum ist da und der Bühnenraum ist dort. Es ist klar, das sind Schauspieler und die spielen. Die Vereinbarung ist immer noch die gemeinsam erlebte Zeit und die Bereitschaft des Publikums, diese Zeit da zu verbringen.

PN: Ja und es gibt den Zuschauer, der intelligent ist. Und es hat mit Leerstelle bauen zu tun. Wenn man eine Leerstelle baut, will der Zuschauer sie füllen. Und das ist eigentlich ganz wichtig. Das ist die Arbeit, solche Leerstellen zu schaffen. Ich gehe ins Theater und schaue etwas an z.B. Tanz. Ich mag Tanz sehr. Ich schaue mir das an und verstehe nichts, aber das ist total egal, denn ich fange an, da hinein-zuprojizieren und zu bauen. Und es ist total irrelevant, daß ich es nicht verstehe. Es ist sogar total wichtig, daß ich es nicht verstehe. Und was ich überhaupt nicht mag, ist Theater, das ich durchwegs ganz verstehe. Ich möchte Platz haben als Zuschauerin. Wenn man mir Bedeutung aufdrückt, kommt so eine Art Ideologieverdacht, das finde ich ganz schlimm.

Was jemand dann mit meinem Zeug macht, ist mir total egal. Also ich möchte so gewisse Prozesse auslösen. Ja, ungefähr so. Und ich denke, daß ich ein paar Tools habe, wie ich das produzieren kann.

Dann würde mich noch folgendes interessieren: wie findest Du heraus, ob das auch für das Publikum funktioniert hat? Ich meine abgesehen vom Applaus am Schluß.

PN: Ah, ja, das Stück ist ja nie fertig, wenn der Applaus kommt. Die Leute nehmen das dann mit nach Hause. Dann unterhalten sie sich noch im Theater darüber. Oder es beschäftigt sie im besten Fall danach noch während Tagen. Und durch diesen Filter nimmst du dann die Realität anders wahr. Ich bin ja so ein Kind der 90er-Jahre. Castorf z.B. hat ja immer gesagt, entweder lege ich Bomben oder ich mache Theater. Das Schlimmste, was ihm passieren könnte, wäre, wenn die Leute befriedigt nach Hause gehen würden, nachdem sie ein Stück von ihm gesehen hätten. Wenn sie es Scheisse finden, findet er das großartig. Weil, dann passiert auch was.

Auf der Website von poeson steht: Spielen ist feige. Was heißt das?

PN: Es heißt, geh raus und improvisiere. Nicht überspielen. Sondern laß es an dich ran. Und reagiere du als Mensch. Es widerspricht eigentlich dem, daß doch alles gespielt und gefaked ist. Ich weiß noch, es ging sehr darum, den Text in den Körper zu kriegen. Und es sehr schlicht und ehrlich zu meinen, was man da tut.

Was kann Theater nicht? Was kann Theater? Was darf Theater? Was darf Theater nicht?

PN: Ich finde, es darf den Zuschauer nicht nicht ernst nehmen. Das ist das einzige, was es nicht darf. Weil es dann überheblich wird. Also, die Zuschauer verarschen... Es darf in dem Sinne dann auch nicht ideologisch sein. Man muß die Karten offenlegen. Aber sonst finde ich, darf es alles. Und was ich finde, was Theater machen muß, also die Beteiligten, wenn sie etwas vom Zuschauer verlangen, müssen sie das von sich selber auch verlangen. Das ist ganz wichtig. Ich finde, es muß gut recherchiert sein. Es muß in allem bis zum äußersten gehen. Also auch in der Recherche. Da in der Durchdringung der Themen. Und es sollte sich nicht für klüger halten als die Zuschauer. Theater macht die Vorarbeit. Es kann sich über einen längeren Zeitraum mit einem Thema beschäftigen, es durchdringen und es dann zur Verfügung zu stellen. Mehr kann es dann auch nicht. Es kann keine Lösung bieten. Aber, das kann es ziemlich gut. Es kann auch Spaß machen. Ach ja, es kann noch etwas: es ist live. Es ist jetzt. Und es sind alle gemeinsam im Raum. Es braucht die Zuschauer. Ohne Zuschauer ist es einfach Nüt. Weißt du, der ist die Dokumentation. Das finde ich ziemlich toll.

Muß Kunst provozieren?

PN: Ne, finde ich überhaupt nicht. Kann, muß aber nicht. Es kann auch ganz schön sein, ganz weich.

Hast du einen Bezug zur Wissenschaft? Zur Forschung? Naturwissenschaft?

PN: Ich habe mich mal sehr für Physik interessiert. Ich hab das dann wieder verloren. Aber was mich in der Physik am meisten interessiert hatte, war der Quantensprung. Das ist der Bruch. Das ist das Größte, was die Natur, so finde ich, den Menschen als Aufgabe gestellt hat.

Quant hat beobachtet, wie sich das Farbspektrum ändert, während ein Gefäß erhitzt wird. Es gibt darin ein Moment, bei dem die Spannung ändert, dann passiert etwas, das sich nicht erklären läßt. Wenn du das auf einer Kurve zeigen müßtest, dann gäbe es einen Bruch. Jetzt ist es hier und auf einmal ist es da. Und das spannende daran ist, nach diesem Quantensprung ist die Spannung unten.

Sag mir bitte, wie ich das machen soll?

Wie kann man dieses Modell auf die Bühne bringen?

PN: Ich habe grad so was gedacht wie: stelle es nebeneinander. Also ich weiß nicht, wie das genau aussieht aber.. eben der Bruch. Versuch's nicht übereinander zu legen, sondern nebeneinander. Wenn ich jetzt mal überlege ok: Was interessiert mich daran? Die Kooperation? Theater ist auch Kooperation. Gut. Was ist daran theatral? Warum könnte das theatral sein? Ich fang an, zu verbinden. Indem ich das nebeneinander stelle. Mit einem Bruch. Und einfach grundsätzlich mal sagen, es geht gar nicht. Und dann mal damit zu arbeiten. Und dann zu kucken, was passiert. Vielleicht wär das total lustig. Also so Gedankenspiele. Und würde mich dann nur mit Gedankenspielen beschäftigen. Und irgendwann wirst du da raus kommen und dem vertrauen, was dabei entstanden ist. Also gar nicht so schnell loslegen, du hast ja noch Zeit.

Kannst du mir das aufzeichnen? (gibt ihr ein Blatt Papier) dieses Nebeneinanderstellen? Weil, der Quantensprung dürfte da ja nicht passieren, weil dann die Spannung wegfällt? Also, die Spannung müßte natürlich aufrechterhalten werden.

PN: Ja, aber die große Frage ist da natürlich wieder: was ist Spannung? Wenn es ein bisschen weniger Spannung ist, reicht es dann nicht trotzdem? Weißt du, Überspannung muß sich ja irgendwann entladen.

Das ist lustig, ich habe so ein Computerspiel-Bild. Und das finde ich halt auch ganz schwierig, das mit dem Theater zusammen zu kriegen. Weil, was ich gedacht habe und was naheliegend war, irgendwelche Leute rennen zu sehen auf der Bühne. So die ganze Zeit tschtschtsch...es läuft in einem Tempo, fast eher wie Tanz.

Tanz ist auch eins meiner Bilder. Das so genannte Fernsehballert. Also, plötzlich tun alle dasselbe. So eine Choreographie. Wie in einem Musical.

PN: (lacht) Ich glaube, was ich ganz wichtig finde, wenn man das jetzt zeichnen würde... (zeichnet) Also bei mir war das so: es geht los. Und irgendwann ist die Population so groß, es gibt einen Schnitt. Zack. Und jetzt geht es wieder los. Jetzt kommen die Neuen. Die gehen hier hin und jetzt kommen wieder neue. Und dazwischen aber, also das ist so... ach ich zeichne eigentlich gerade das Modell. Es gibt so Inseln. Inseln von Interaktionen. Die haben eine andere Qualität, eine andere Dichte. Also wie einfach so Momente. So Wahrheitsmomente. Vielleicht ist es so was...Irgendwie würde ich ja sagen, Theater hat ja permanent solche Wahrheitsmomente. Also jetzt versuche ich das doch drüber zu legen. Na ja, vielleicht muß man das doch machen. Also diese... großen Leidensmomente (lacht) Und das tolle finde ich daran, das Computerspiel ist ja nicht psychologisch. Niemand fragt hier, wieso die Leute das tun. Nur die ehrli... dann ist das so wie... (lacht) so schlechtes bad acting... ehrliche Leidensmomente. Die so das Bild für Theater sind. Es hat halt so viele Ebenen drin. Dann kommt noch Erfolg und Mißerfolg. Und... wer kommt weiter? Und dann halt die Kooperation... Vielleicht geht es darum, eine Probe zu machen. Oder ein Vorsprechen. Wo man beim Vorsprechen beweisen muß, ob man ensemblefähig ist. (lacht) Oder eben so eine Massenszene. Wir mußten an der Schauspielschule immer Ensembletraining machen. Und ich habe es gehaßt.

Was ist das? Ensembletraining?

PN: Das heißt, im Ensemble mußt du das Ensemble wahrnehmen und so abstrakte Übungen machen. Du müßtest irgendwelche Musik (takataka...toctoc) visualisieren, man mußte zu zweit nebeneinander herlaufen und keiner führt, sondern man läuft und dann kuckt man, wie man gemeinsam irgend etwas entwickelt und dann übt man so die Aufmerksamkeit untereinander und das ist wahnsinnig anstrengend.

In wie weit müssen Kunstschaaffende ein Wagnis eingehen?

PN: Ich glaube, wenn sie es nicht tun, wird's langweilig. Ich habe mal einen Schauspieler gesehen auf der Bühne und gesehen, dass der sich jetzt so richtig aus dem Fenster lehnt. Auf irgendeine Art trieb er die Dinge bis zum Exzeß. Und den fand ich richtig gut. Der hatte einfach eine Wahnsinnsenergie. Und der hat alle an die Wand gespielt. Ja da merkst du, bis zum Ende gehen. Und dann ausreizen – buh! – Es ist so wie mit dem Kompromiß... wenn du nur so halb halb... und dann... dann wird's ja nicht sichtbar. Ja, sonst wird's wahrscheinlich nicht sichtbar.

Die Frage ist ja, was das Wagnis überhaupt ist. Oder, was ist das Risiko? Was ist das größte Risiko? Ist es das Einfach-Nicht-Ankommen? Das Nicht-Erreichen.

PN: Scheitern ja.

Aber man kann ja auch scheitern, und trotzdem...ankommen...?

PN: Ich glaube, sich selbst nicht zu genügen. Sowas. Das Risiko ist...Aha! Du müßt dich halt selber ernst nehmen. Also wenn du irgendwas machst und du glaubst dir selber nicht, dann kannst du es grad knicken. Ganz egal ob bildende Kunst oder... wenn du irgendwie das Gefühl hast, es ist nix. Oder... was ist das Wagnis? Dass du die gewohnten Mechanismen verläßt? Manchmal frage ich mich eben... wenn es heißt: „Kunst muß dies und das“.

Aber das müssen doch ganz viele andere Sachen auch. Also es passiert nichts, wenn Menschen nichts wagen.

Interviews

(Auszüge aus dem Gespräch vom 3. November 2014 in Berlin)

HANNAH HURTZIG

Ich habe vor kurzem mit einem theoretischen Biologen gesprochen, der solche Modelle erstellt.

Hannah Hurtzig: Fucking hell: das ist die Top of the Pop Garde jetzt...
Ich kenn die theoretischen Biologen aus den Neurowissenschaften.
Was findet er über die Gesellschaft heraus?

Er sagte, er wisse noch nicht genug.

Er untersucht zum Beispiel, wie es dazu kam, daß es aus kleinen Gesellschaften, große Gesellschaften gegeben hat. Er will das herausfinden.

Kooperationsforschung finde ich jedoch sehr interessant. Wir wissen ja, wenn wir kooperieren, geht es der Gesellschaft besser. Doch die Welt geht zugrunde, weil wir von Egoisten terrorisiert werden und wir sind selber welche. Das ist die Grundlage.

HH: die Themen sind etwas groß. Und wir haben jetzt diese 90 Minuten Zeit. Dann könnten wir sagen, also das ist jetzt eine Kooperationssituation. Dann würde mich jetzt interessieren, was müssen wir ändern, damit das nicht nur eine Interviewsituation ist. Wenn man von einer Interviewsituation ausgehen würde, jemand würde interviewt und einer stellt Fragen und der andere antwortet, dann entsteht daraus ein Produkt, das irgendwo veröffentlicht wird. Da ist der Effekt vielleicht, daß jeder irgend einen Nutzen daraus zieht, aber eine Kooperation muß das nicht unbedingt sein, oder?

Eine Situation, die irgendwie so eine Art Aushandeln ist von verschiedenen Bedürfnissen und Nutzen, die man daraus ziehen könnte. Was müßte passieren, daß das umkippt, also daß das eine Kooperation wird? Dass wir das als Kooperation definieren können?

Für mich ist es schwierig zu beurteilen, wo der Nutzen für Dich sein könnte.

Für mich ist der Nutzen, oder der Wunsch des Nutzens der, herauszufinden, wie ich das machen soll. Ich mute mir zu viel zu mit diesem Projekt. Ich nehme mir etwas vor, von dem ich das Gefühl habe, daß ich das gar nicht bewältigen könne.

Weil ich in vieler Hinsicht noch zu wenig weiß. Und meine Bitte an Dich ist: bitte hilf mir dabei und sag mir, wie ich das angehen soll.

HH: Ich versuche mich jetzt dem einfach mal zu nähern. Jetzt beschreibst Du deinen Nutzen und dann würde ich meinen Nutzen beschreiben. Aber eine Kooperation ist doch was anderes. Da wollen wir doch. ... Oder würdest Du das schon als Kooperation bezeichnen? Wenn der eine sagt hilf mir und der andere sagt, ok ich mache das. Da fehlt doch noch was? Was fehlt da?

Also ich müßte Dir ja auch etwas geben. Ich habe den Forscher gefragt, was Kooperation für ihn heiße und in diesem Modell heißt das: bezahlen. Irgendwie bezahlen.

HH: aha ok, echt? Wow. Naja, also ich weiß nicht. Das wäre ja so immer das letzte, über das wir nachdenken würden.

Ich denke, zusammen etwas herausfinden, ein Thema haben, eine gemeinsame Unklarheit haben... das wäre für mich Kooperation.

Also, es muß ein Drittes Gemeinsames geben. Sonst ist es eigentlich nur ein normales kapitalistisches Kostennutzenverhältnis, oder? Und in unserem Fall wäre es, herauszufinden, was es ist.

Und in wie weit du und ich das tun. Das macht für mich schon Sinn. Das würde aber schon heißen, daß wir ab jetzt wenn wir reden, immer wieder darauf zurückkommen müssen, ob wir gerade im Moment kooperieren.

Und die Fragen, die Du hast, darüber abfragen. Was ist es denn für Dich?

In der Zeit, in der ich mich damit beschäftige, treffe ich immer wieder verschiedene Formen an. Offenbar durchdringt diese Frage „kooperieren oder nicht“ unseren Alltag. Zellen müssen kooperieren; oder, wenn wir durch die Strasse gehen, weichen wir aus oder nicht? Laße ich jemandem den Vortritt oder nicht?

Es ist immer diese Kostennutzenfrage, bei der man entscheiden muß. Deshalb kann ich keine schlüssige Antwort geben auf die Frage, was Kooperation sei. Aber offenbar ist es so was wie eine Entscheidung, ob ich nur an meinen Nutzen denke oder ob es weiter geht. So habe ich es bis jetzt immer verstanden.

HH: aha, also für mich ist es glaube ich nicht so. Das würde heißen, du entscheidest dich zur Kooperation nur in dem Moment, wenn du von dir selber absiehst und an den anderen denkst?

Ja.

HH: ich könnte genauso gut sagen, daß ich wahnsinnig selbstsüchtig an Kooperation denke. Weil also nichts von dem, was ich in meiner Arbeit tue, so originär ist oder nur so aus meiner Biographie entsprungen ist. Oder was wäre das dann, daß ich überhaupt das Gefühl hätte: da gibt es mich und die tut und denkt und ist und ... Kooperation ist dann noch so ein Surplus, was ich quasi dem anderen anbiete, in Momenten, wo ich besonders menschlich bin.

Also Kooperation... ich weiß nicht, also es gibt da wohl verschiedene Abweichungen... auf der Strasse ausweichen, oder wie man sich anzieht, das hat ja nicht alles mit Kooperation zu tun. Das sind auch Abstimmungsprozesse anderer Art. Oder opportunistische Prozesse oder so.

Was ist mit dieser Kooperation? Scheint so ein ziemlicher Modebegriff geworden zu sein. Also in der bildenden Kunst weiß ich jetzt nicht so genau, aber im Theater und im Tanz auf jeden Fall. Ich glaube, daß damit eher verbunden wird: ein vielfältiges Gemeinsames, das dadurch entsteht. Dass mehr inkludiert werden kann, als wenn es nicht in Kooperation steht. Und daß es ein Modell ist, das interessant ist, auszuprobieren. Ich würde aber auch unterscheiden wollen, also es gibt jetzt viele Fragen für mich, weil du offensichtlich ziemlich eng aneinandersetzt, diese großen Fragen der Menschheit mit dem Arbeiten im Theater. So, als könnte das Theater modellhaft für Gesellschaft was lösen.

Was lösen glaube ich nicht, weiß ich nicht. Aber was modellhaft spiegeln oder aufzeigen und zur Diskussion stellen, denke ich schon. Es ist ja eine modellhafte Situation, in einem geschützten Rahmen.

HH: Ja, das verstehe ich, da wird auch interessant, durch was wird das ein Modell? Denn nicht immer wird's ein Modell. Finde ich. Und was ist dann das Modell? Und was macht das Modell aus und unter welchen Bedingungen kann es als Modell entstehen? Denn, es gab so ne Zeit lang auf einmal viele Theaterstücke, in die das Publikum als Teilnehmer integriert war auf verschiedene Art und Weise. Und ich mochte das immer überhaupt nicht, weil das so wirkte wie Kindertheater für Erwachsene.

Also einfach total unterkomplex. Und das mußte wohl so sein, weil es da so ne Spielvorlage gab, die man erklären mußte. Und das war sehr unbefriedigend. Das machte es nicht zum Modell. Ich glaube, wenn es ein Modell im Theater ist, muß auch das Scheitern eingedacht werden, weil es ein Kunstraum ist und das muß so ein bißchen Qualitäten von Bösartigkeit oder was Maliziöses, einen Zerspiegel oder so was mitbringen. Es darf einfach nicht nur fröhlich gelingen. Dann ist es kein Modell, jedenfalls kein theatrales Modell. Dann ist es falsch gelaufen.

Also das Scheitern ist natürlich auch ein Thema, das mich schon lange begleitet.

Maliziös heißt, daß es für das Publikum nicht einfach bequem ist oder sein soll?

HH: Du hast einfach das Problem, daß wenn du im Theater den Bühnenraum einfach nur als Serviceleistung anbietest für ungelöste Probleme der Gesellschaft. Dafür ist der Raum nicht gedacht, finde ich. Also, das schaltet eigentlich alles aus, was den Raum interessant macht.

Aber ist es nicht immer so, daß im Theater –sei es nun partizipativ oder konventionell – daß das Publikum immer Teil des Ganzen ist? Immer kooperieren muß? Ist es nicht immer eine Kooperation?

HH: kommt auf das Angebot drauf an. Also wenn ich mich dran erinnere, wenn ich als Kind mit meinen Eltern ins Theater gegangen bin, dann war das Angebot ganz deutlich, daß es dort eine Sendung von der Bühne gibt, eine Geschichte, eine Message und daß wir im Publikum der Resonanzboden sind, der das aufnimmt und mitschwingt. Und das ist nicht unbedingt ein Kooperationsmodell. Das ist ein hierarchisches Modell, wenn man so will. Man würde jetzt sagen, daß in den Bühnenräumen, die wir jetzt bauen, verschiedene Szenerien angeboten werden, verschiedene Möglichkeiten, daß sich das Publikum anders bewegt oder so, daß man eher versucht, zu behaupten, daß es so Synthetisierungsvorgänge sind, also so Abgleichungsvorgänge. Dass man vergleicht und behauptet, es gibt Ähnlichkeit, daß man einander sozusagen ins Benehmen setzt, daß es eine Art Verhandlung gibt. Das ist dann vielleicht eine andere Form von Kooperation. Als die, die ich vorher beschrieben habe. Aber ich glaube nicht, daß man den klassischen Bühnenraum als Kooperationsmodell beschreiben würde. Ich glaube, daß es eher ein Sendungsmodell gewesen ist, das die Nation erziehen sollte. Natürlich ist die spezifische Wahrnehmung des Einzelnen im Theater nochmals was unglaublich difficiles, was da passiert und wie das aufgenommen und verarbeitet wird.

Mitdenken ist doch auch noch nicht Kooperation, oder? Also das reicht ja jetzt auch nicht. Die Kooperation ist doch immer daran gebunden, daß man sich spiegelt und reflektiert und Bezug nimmt und daß das Gegenüber sozusagen eine Sichtbarkeit hat in dem Prozeß, oder? Damit hat's doch auch zu tun?

Auf einer Postkarte, die an der Wand in Hurtzigs Wohnung hängt lese ich:

„Gesellschaft ist, wenn man anderen Leuten beim Schauen zuschaut.“

HH: ja, das ist ein ziemlich intelligenter Satz.

Der geht doch auch in diese Richtung?

HH: sag mal ein paar Sätze mehr?

Vielleicht ginge es jetzt darum, diesen Begriff zu schärfen? Ich habe ihn bisher noch sehr weit gesetzt.

HH: aber auf dem Theater kannst Du ihn nicht so weit setzen. Auf dem Theater stimmt das eben nicht.

Alles, was auf dem Theater auftaucht, und deshalb arbeitet man da ja auch so gern, verschärft sich schon in einen Vorgang. Das ist dann was: Es ist ein Prop, es ist ein Akteur, es ist ein Zuschauer, es ist ein Licht, es ist ein Tun. Aber ich glaube, wenn Du über das Theater nachdenken willst und was Kooperation im Theater ist, dann muß du den Begriff zu einem operativen Begriff machen.

[...]

Also, in diesem Studiengang Transdisziplinarität wird das immer wieder diskutiert, was heißt das überhaupt, transdisziplinär zu arbeiten? Also nicht interdisziplinär, sondern eben transdisziplinär und das große Zauberwort „auf Augenhöhe“.

Zwei Disziplinen arbeiten so zusammen, daß ein Drittes entsteht, das so, wenn jeder einzeln arbeitet, nicht hätte entstehen können. Wo beide gleich viel dazu beitragen können und zu sagen haben, um dieses Dritte zu kreieren.

HH: das wäre so ne Idealdefinition.

Das ist so selten der Fall, daß das passiert, weil es schwierig ist. Das, was ich kenne, ist „ich als Künstlerin“ interviewe diesen Forscher und ich finde das total interessant und er erzählt mir gerne, was er tut und weiß, aber der hat nicht ein Interesse, mit mir dieses Stück zu machen. Der interessiert sich überhaupt nicht für Theater, kommt noch hinzu. Er hat bereitwillig Auskunft gegeben und jetzt kann ich das nehmen und damit etwas machen. Das ist nicht transdisziplinär so, sondern eine Aneignung von mir.

HH: Nö.

Das ist eine Schwierigkeit für mich. Ich würde den gerne anders dabei haben, aber ich kann den ja auch nicht dazu zwingen. Will ich auch nicht. Letztendlich ist es eben wieder das, was ich tue, mit dem was ich bekomme. Ich würde das auch nicht transdisziplinär benennen.

HH: vielleicht solltest du eine praktische Erfahrung machen und einfach eine Behauptung aufstellen. Dir zwei Leute suchen und sagen, von jetzt ab kooperieren wir in etwas, und das müssen wir jetzt auch noch definieren. Vielleicht müßtest du den ganzen Prozeß von Anfang an wie so in einem Laborversuch einmal durchmachen? Und das dokumentieren. Vielleicht ist das interessanter für dich. Es gibt zu diesem Kooperationsbegriff so viel, und der ist so wichtig natürlich auch jetzt und total interessant, das jetzt durchzugehen in diesen neuen politischen Bewegungen, die es jetzt gibt. Da ist ein riesiges Feld, in das man sich hineinstürzen kann und lesen kann. Aber vielleicht ist das ja gar nicht deine Sache. Vielleicht solltest du diesen kleinen Laborversuch mit diesen zwei anderen Leuten machen und sagen, wir drei kooperieren jetzt. Ich weiß nicht, ob man das so machen kann. Weiß ich nicht. Einer spielt Beuys, einer den Wolf und einer den Filz.

Also ok für den Bühnenraum, den ich baue, baue ich eine hypothetische Situation auf, die für mich Kooperation ist. Und wenn man das z.B. auf den Dialog bezieht, mit dem wir ja sehr viel arbeiten in den Installationen.

Du nennst das Installation, was du machst?

HH: Im Moment heißt es - es hat immer wieder andere Begriffe - „performative Rauminstallation“. Das ist der Begriff, unter dem es im Moment genannt wird. Ich hab's auch Volkstheater genannt. Ich mochte Volkstheater eigentlich immer ganz gerne als Begriff. Aber im Moment ist mir das vollkommen Wurscht. Ich benutze einfach irgendeinen Begriff, der es einigermaßen im Gespräch verständlich macht, was wir tun.

Die Dialoge, die wir so klassisch kennen, also z.B. die Beichte, die ich jetzt nicht kenne, weil ich nicht katholisch bin. Die Beichte, könnte man ja mal so sagen, daß das eine Art von Kooperation ist, die die beiden da machen. Wodurch wird das eine Kooperation? Offensichtlich doch dadurch, weil sich beide darauf geeinigt haben, wenn dieser Vorgang stattfindet, dann gibt es eine Absolution. Die können die beiden, wenn die in diesem Moment miteinander sitzen, erreichen. Der Eine dadurch, daß er Zeugnis ablegt, was er falsch gemacht hat und der andere indem er ihm sagt, ich habe das gehört, es ist vergeben. Man könnte sagen, daß das ne Art von Kooperation ist, oder? Wird es dadurch, daß ein drittes Versprechen im Raum ist. Also wenn wir beide das an diesem Ort miteinander tun, ist das Versprechen: es wird verziehen.

Man muß doch noch was tun dafür, oder? Ein Vaterunser beten oder so was?

HH: Ja, um das einzulösen. In der Psychoanalyse liegst du oder sitztest du und der Raum, der dort um dich gebaut wird, der heißt: wenn immer das Unbewusste auftritt, hier ist der Raum, in dem es sich formulieren kann. Das ist das Angebot, oder? Der Analytiker stellt den Raum zur Verfügung, daß das Unbewusste in diesem Raum sich formulieren kann. Also mit der Hoffnung, es läßt sich formulieren. Das ist ne Hoffnung und das ist aber gleichzeitig auch das Entsetzen natürlich. Und, es kann gesagt werden. Es wird real, dadurch, daß es gesagt wird. Wie gesagt, also ich bin kein Spezialist in keinem dieser Gebiete.

Ich auch nicht.

HH: Das ist auch eine Kooperation. Das ist ne Kooperation, die sich mit der Sichtbarmachung des noch nicht gesagten beschäftigt. Von beiden Seiten, oder? Was mir an diesen Modellen – weshalb ich nie beichte und nie eine Analyse in unseren Inszenierungen benutze, hat damit zu tun, daß ich finde, daß das so zwei Formen sind, die nicht darauf spekulieren, daß es ein Publikum gibt. Und mit Publikum meine ich schon, das, was es ist. Jemand, der anwesend ist und das beobachtet. Und deshalb hat mich immer der Moment der Beratung interessiert. Als Dialogmodell. Und Beratung ist ja ganz klar: es gibt den Beratungssuchenden und den Experten und die sprechen miteinander und dann gibt es halt so einen Austausch. Da ist die Gesellschaft sehr viel näher dran. Und deshalb hat mich dieses Modell immer mehr interessiert. Und wir haben verschiedene Modelle ausprobiert. Und ich könnte Dir die beiden erzählen, wo ich finde, daß es am nächsten daran kommt, wo ich das Gefühl habe, da entsteht eine Kooperation, die mit dem Theater zu tun hat. Die den Theaterraum wirklich benutzt und nicht irgendein Implantat ist. Und das ist, das heißt, Charismatische Beratung, das ist von Machov, wie heißt der jetzt mit Vorname... Und da ist der Vorgang so: es gibt ein Thema und das Thema heißt z.B. einmal ging's um Affekt und Emotion. Die Berater sind entweder Kulturtheoretiker gewesen oder Philosophen. Und, das Publikum konnte sich zu einem bestimmten Thema, das der Berater vorgegeben hatte, eine Beratung buchen.

Also das Thema war nicht Affekt und Emotion, sondern...

HH: Nein. Weil, das ist zu groß. Du kannst ja nicht beraten zu „wie soll ich mein Leben leben“. Also das macht ja keinen Sinn. Ähm, sagen wir es heißt ... (sucht)

Darf ich was dazwischen fragen?

HH: Ja immer!

Du sagst jetzt immer, daß das, was du tust, was ihr tut, auch ein Modell sei, daß ihr von einem Modell ausgeht.

HH: Ja, ich untersuche ja immer den Moment, wo dieses Modell von Kooperation in Zusammenhang mit diesen Dialoginstallationen, die wir machen, funktioniert oder nicht und warum. Also sagen wir mal das Angebot heißt: „ich möchte mich nicht mehr selbst verbessern“, ja? So, jetzt ist es so, in dem Moment, wenn jetzt in diesem Theaterraum diese beiden Leute aufeinandertreffen. Der eine hat das gebucht an einem Stand und sagt, ja das ist jetzt so was, das ich fragen möchte. Der setzt sich da hin und trifft auf einen Philosophen. Jetzt ist es so, daß diese beiden jetzt eigentlich eine Art von Agreement für eine Kooperation eingehen müssen in dem Moment wo sie da sitzen, damit das überhaupt funktionieren kann. Derjenige, der der Klient ist, muß hoffen, daß der Philosoph, den er zum ersten Mal in seinem Leben trifft, sein Wissen klein machen kann und auf ihn spezifisch anwendbar machen kann. Und der Philosoph muß hoffen, daß seine Theorie in diesem Moment für eine Person, die mit einer konkreten Fragestellung kommt, anwendbar wird. Dieser Moment, der nur funktionieren kann, wenn beide für sich behaupten oder glauben, daß das möglich ist, ist dieser Moment einer Fiktionalisierung, die dann Kooperation oder daß etwas zusammen kommt, möglich macht im Theaterraum. Das heißt, es muß dieses Moment dazu kommen, daß etwas Drittes, das man in diesem Moment einfach als Glauben bezeichnen kann, oder als Fiktion, daß dieser Moment funktionieren kann. Das heißt, daß es mehr als nur so ein Austausch ist, ich habe ne Frage und krieg ne kluge Antwort. Da muß noch etwas passieren. Bei dem Philosophen, sozusagen, daß der denkt, oh, ich hab Latour auf dem Schirm, wie mache ich das jetzt so klein und konkret und situativ, so daß das in diesem Moment Sinn macht. Und der andere irgendwie mit der Hoffnung, daß er seine Frage, sein Sein und seine Biographie so genau erläutern kann, daß der andere sich dazu bezüglich zeigen kann.

Aber schon eben etwas bewirken – dieses Dritte – die Lösung – die Klärung?

HH: Es transzendiert den Dialog weg von einem Informationsaustausch, weg von einem Kosten-Nutzen-Prinzip, in die Erfindung der Situation. Also die beiden erfinden im Gespräch ihre Person, ihr Thema und die Situation. Und das würde ich sagen, ist dann so etwas, wo ich dann finde, da hat das Theater dann gearbeitet, oder da wird es dann benutzt, da ist es dann anwesend. Dass dieser Vorgang der Fiktionalisierung, der gleichzeitig natürlich darauf beruht, daß es ein realer Vorgang ist, stattfinden kann.

Ein anderes Beispiel, ist, etwas das ich auch nochmal verfolgen will. Und das haben wir gemacht in Dehli und da ging es um verschiedene Geschichten, wie man sich vorstellen kann, was das eigentlich ist, wenn man tot ist. Was ist das eigentlich, wenn man zum Objekt wird, wenn man verschwindet, oder so. Und das Beratungsangebot hieß, how to spend eternity. Und der Vorgang war so: es waren in dem Fall Filmemacher, die haben die Klienten gefragt: gut, wir nehmen beide an, es gibt die Ewigkeit und ich würde jetzt einen Vorschlag machen, wie wir sie uns vorstellen können.

Das Modell ist folgendes: in der Ewigkeit sind sie festgestellt in einer Situation in ihrem Leben, die sie ununterbrochen, in einem dauerhaften Loop erleben werden. Natürlich werden Sie nicht erleben, daß es ein Loop ist, weil es gibt keinen Zeitbegriff in der Ewigkeit, aber was wir jetzt machen müssen, ist diese eine Situation in ihrem Leben benennen müssen, denn wir müssen diese Situation genau beschreiben, damit sie sozusagen so genau wie möglich gefaßt worden ist, daß ich sie quasi mir vorstellen kann und verfilmen könnte.

Und das ist die Situation, mit der sie dann in der Ewigkeit festgestellt sein werden. Also sagten die dann oft so was wie, das war der Moment, ein schöner Sommertag und ich habe mich verliebt. Und dann fängt der an zu fragen. Er fragt dann so, ja, wie war das Wetter genau, was haben sie gehört, ging da noch jemand vorbei, wie kann ich mir das vorstellen, welche Farbe genau hatten die Blätter... und fragt so lange nach, bis das individuelle Bild des Klienten auch in seinem Kopf zu einem Bild wird und dann erzählt er es ihm und sagt, ich würde mir das jetzt so und so vorstellen und auch filmen können. Und dann ist der Klient entlassen. Was also passiert, ist, daß über ein Gespräch, wie die Ewigkeit aussieht, man dem Klienten eine Situation in seinem Leben so genau vorstellbar macht, daß er das 100%-ig nie wieder vergißt. Weil die Situation ist so speziell, weil du weißt, es sind Leute drumherum, die hören sich das mit an. Es ist in einem dunklen Raum. Das Ganze ist so seltsam konstruiert, daß deine Erinnerung da drin funktionieren wird. Und außerdem hast du dann so genau darüber nachgedacht und so viel noch mehr herausgefunden über deine Erinnerung an diesen Moment als du jemals vorher wußtest. So hast du letztendlich nichts über die Ewigkeit erfahren, aber du hast eine Situation in deinem Leben für den Rest deines Lebens wahrscheinlich gespeichert. Das würde ich sagen ist auch so ein Moment oder ein Angebot von einer theatralen Kooperation, weil du über ein gemeinsames Moment von Imagination eine Realität schaffst.

Interessant dabei finde ich, daß es darum geht eine möglichst exakte, detailreiche Beschreibung zu machen. Und umgekehrt ist es doch genau das, was vermieden werden soll in der Kunst, also daß es Lücken gibt, die das Publikum selber ausfüllen soll. Und in diesem Akt des selber die Lücke füllen, die eigene Imagination befeuert.

HH: Das kann ja beim zuhörenden Publikum durchaus passieren, also bei denjenigen, die da mit Kopfhörer diesem Dialog zuhören. Wird es auch passieren, weil die Fragen werden bei denen etwas ganz anderes auslösen. Also du begleitest diesen Vorgang ja natürlich in einer bestimmten Art und Weise. Aber das sind ja natürlich zwei verschiedene Sachen. Du redest jetzt da von einem inszenierten Stück, das Brüche aufhaben soll sozusagen, das so Brüche und Pausen und Überraschungen und was auch immer... was beim Publikum dann so... aber ich habe jetzt eher geredet so über einen Arbeitsvorgang. Über den Arbeitsvorgang an der Erinnerung. Und natürlich geht es bei jeglicher Form glaub ich von Erinnerung da drum, sie möglichst genau zu beschreiben... warum schreiben die Leute denn Bücher? Um sich möglichst genau zu erinnern. Also ich denke, Erinnerung ist wirklich...

Es ist die Herstellung einer Erinnerung?

HH: Ja, es ist die Arbeit und die Herstellung und die Fabrikation von Erinnerung. In einem gemeinsamen Vorgang, mit jemand anderem, der sozusagen nicht zu deinem unmittelbaren Leben gehört, das ist schon mal wichtig, weil das schafft auch einen guten Raum für dich selber, weil du würdest dem nicht unbedingt alles erzählen wollen. Und das ist glaube ich auch sehr wichtig, weil du die Autorenschaft behältst in dieser Erzählung. Und da weißt du auch, daß du wenn du in diesem Moment die Arbeit der Erinnerung machst, ist es ein öffentlicher Akt. Es wird sozusagen auch konstruiert für die Öffentlichkeit. Es entsteht dadurch auch eine spezifische Situation, die Erzähler und Zuhörer und Publikum gleichermaßen adressiert.

Ich möchte gerne nochmals auf mein Modell zurückkommen. Weil es das gibt. Damit wird gearbeitet und es beinhaltet eben noch andere Stufen. Es sieht für mich auch ein wenig aus wie ein Spielbrett. Das ist die creation of the population, die sich aus Individuen zusammensetzt mit unterschiedlichen Kooperationsstrategien. Hier ist der Schöpferakt des Forschers, weil er diese Variablen definiert. Weil er die Parameter festlegt.

HH: und das ist anwendbar für jegliche Gesellschaft oder Gruppe?

BN: das ist egal. Ob es Menschen sind oder Tiere.

Es gibt also diese Stufen: Also das Kooperieren ist die Ausgangsfrage und dann gibt es noch diese Folgefragen. Und der Forscher, der mit diesem Modell arbeitet, möchte herausfinden, ob Bestrafung für eine bessere Kooperation förderlich ist. Ist eine Gesellschaft erfolgreicher, wenn sie Bestrafung einsetzt? Und das ist es, was mich mich so brüskiert oder aufgewühlt hat bei diesem Ganzen, weil es extrem nüchtern und mathematisch vereinfacht ist, aber jeder einzelne Punkt ist für mich proppenvoll ist mit ganz vielen schwierigen Fragen und eigentlich ist das der Grund für meinen Wunsch, mit dieser Spielanleitung etwas zu machen auf der Bühne. Also daß diese Stufen Fleisch an den Knochen bekommen, natürlich möglichst ohne das Ding illustrieren zu wollen.

HH: aber du möchtest ein Stück schreiben?

Ich möchte „etwas“ für die Theaterbühne entwickeln. Vielleicht ist es dann nicht ein Stück sondern eine Diashow oder eine Podiumsdiskussion oder eine Soloperformance oder eine Variete-Show oder eine Zaubershow. Ich bin noch am Herausfinden, was die richtige Form sein könnte. Aber eigentlich komme ich darauf zurück, weil es zum einen diese Kooperationsfrage gibt und zum Anderen weil es diese Folgestufen in diesem Modell gibt, die ich interessant finde. Weil unsere Gesellschaft auch mit Bestrafung funktioniert.

HH: Aber ist es nicht eher so, daß man mittlerweile gar nicht mehr so richtig bestraft wird? Sondern daß man das selber schon so extrem internalisiert hat, daß man mit der möglichen Bestrafung schon arbeitet. Also, man diese ganzen Verbote so in sich aufgenommen hat, so daß man sie schon vorab befolgt. Bestrafung ist doch eigentlich gar nicht mehr das Problem, sondern daß man eher sich schon so weit an die Strukturen angepaßt hat, daß man schon automatisch vorab, quasi dem Folge leistet, was andernfalls eine mögliche Bestrafung zur Folge hätte. Ich meine so funktioniert doch eine Gesellschaft, das ist doch durchgesetzt, oder. Das ist doch eigentlich das, was Foucault in seinen ganze Büchern versucht hat, glaube ich, uns zu erzählen. Also daß das Bestrafungssystem, also das, was der Staat mal war, der furchtbar strafende Staat, wir sind alle kleine uns selbst abcheckende, nicht mehr vom Staat bestraft werden wollende Staatsbürger. Sondern halt Staatsbürger, die die Bestrafung schon verstanden haben und deshalb halt nicht morden und deshalb halt nicht bei Rot über die Ampel gehen. Also ich weiß nicht, wie interessant das Modell der Bestrafung ist. Also, ich kann mich da nicht reinbegeben, wie man so was realisiert oder so. Dazu ist mir das alles zu fremd. Wenn ich mir das so anschau, dann hört sich das für mich so an wie ein Kammerstück oder so. Pinter oder so. Da wird es dann durchgespielt anhand verschiedener und hochkomplexer Verhältnisse der Menschen untereinander.... du könntest damit wahrscheinlich sowohl Pinter, wie auch Strindberg oder was auch immer analysieren.

Ich bin auch ein bißchen unsicher, wie weit ich an diesem Modell noch hänge. Es ist eine Ausgangslage gewesen, denn die Kooperationsfrage finde ich natürlich viel interessanter. Vor allem eben in Anbetracht der Situation, daß die Kooperation offenbar nicht gut gelingt.

HH: Ja weiß nicht. Was meinst du damit, nicht gut gelingt? Also, wenn Du jetzt Welt im Allgemeinen meinst, dann ja. Aber ich meine, wenn dich das interessiert als Thema, die Welt im Allgemeinen, dann mußt du dir aber überlegen, welche Theorien du lesen und in Anschlag bringen mußt. Das ist ja riesig. Aber warum nicht? Warum suchst du dir nicht zwei Leute, setzt dich mit denen hin und sagst, wir wollen die Weltproblematik lösen. Warum kooperieren nicht alle Menschen so zusammen, daß es noch besser...und so. Du kannst es ja ausprobieren, aber ich würde das nie machen, weil mir die Frage viel zu groß ist. Also, weil ich gar nicht wüßte... Aber wieso nicht? Es gibt ja so Thinktanks, die so arbeiten, solche riesengroße Fragen stellen und dann.. hm. Ich denke halt nur, es ist ein bißchen so, entweder Du machst ein Experiment, also so was und begibst dich da rein und setzt dich dem aus und deine anderen Leute auch oder wenn du ein Projekt machen willst, dann mußt du aus so einer großen Frage einen Arbeitsvorgang generieren. Und der Arbeitsvorgang lautet, über welches Thema soll da eigentlich verhandelt werden, weil Kooperation ist kein Thema. Das ist einfach nur ein Begriff. Da ist noch kein Inhalt da. Und dann mußt du sagen, ok... da gehört dazu, sich zu überlegen, wie nutze ich den Theaterraum oder ist es doch eine Videoinstallation? Dann gehört dazu, wie mach ich ne Dramaturgie und da müßtest du einen Arbeitsvorgang machen. Oder du machst es so experimentell. Du setzt dich immer wieder mit Leuten zusammen und sagst, wir müssen heute Abend das Problem der Kooperation auf planetarischer Ebene lösen. Kann ja auch lustig sein... Kann ein gutes Becket-Stück werden.

Ok?

HH: Mit wem arbeitest du denn da dran?

Im Moment noch alleine.

HH: Na ja, das mußt du natürlich ändern.

Genau. Das ist ja auch die Idee mit diesen Interviews, denn das ist eigentlich meine Recherche. Das Interview ist ein Gespräch, das immer wieder anders herauskommt und aus dem ich Material generiere, um damit weiter zu arbeiten. Das wird so vermutlich nicht veröffentlicht. Ich brauche einfach Stoff, um weiter zu denken.

HH: ich möchte ne Frage stellen. Warum... also machst du das immer so? Ist das deine Praxis? Suchst du dir ein Thema, das dich auf allen Ebenen überfordert? Machst Du das immer so? Warum machst du das jetzt? Also kam das Thema einfach so zu dir? Das muß man nicht psychologisch beantworten.

Also ich bin diesem Modell hier begegnet und dachte wow, das sieht aus wie ein Spielplan für einen Plot. Für ein Theaterstück. Mich interessiert Theater, ich nehme das und überlege mir, wie ich das umsetzen kann, was kann ich damit tun. Ich bin im Moment offensichtlich in einer Phase, in der ich mich überfordere mit großer Lust auch, aber... deshalb ist auch das Scheitern auf jeden Fall mit drin im Thema, das ist ja klar. Und ich mag Scheitern – eigentlich, also wenn es gut ist, das Scheitern. Aber es ist mir klar, ich muß eine Lösung finden, das Ganze wieder auf meine Dimension zu bringen. Sozusagen auf meine handhabbare Dimension. Und ich finde das Experiment, das du vorschlägst, interessant als Idee.

HH: Also mein Vorschlag wäre jetzt im Moment, du suchst dir zwei bis fünf andere Leute, du machst ne Vorlage, das hier (Modell) und sagst, das ist ein ganzer Tag. Ihr kommt morgens um 10 h an und wir trennen uns abends um 22h und wir haben den ganzen Tag miteinander und die Frage ist, können wir Modelle entwickeln? Können wir Ideen entwickeln, haben wir Ratschläge an die (Menschen dieser) Welt, wie sie besser kooperieren können? So, das ist die eine Ebene und die andere Ebene ist, die der Praxis: ihr müßt zusammen kochen, ihr müßt irgendwie eure Diskussionen irgendwie... so.

Kooperation, was ist das eigentlich. Kooperation per se ist auch so nicht... so im künstlerischen Prozeß auch nicht unbedingt das, was ideal ist. Ja, es geht einem auch wahnsinnig auf die Nerven, daß du dich ständig abstimmen mußt mit anderen Leuten und so... So könnte man es ja auch sehen. Aber interessant sind natürlich diese Entscheidungsprozesse. Wie wird entschieden und warum? Und dann würde ich das Ganze umstellen mit Kameras und alles aufzeichnen und dann würde ich daraus ganz einfach ein Stück machen ganz simpel. Weil ich glaube nicht, wenn ich so mit dir rede, daß du jetzt Lust hast, sozusagen diesen ganzen theoretischen Aufwand zu betreiben, der dazu gehören würde, um daraus meinetwegen... also alleine, wenn du jetzt sagen würdest, du wolltest einen Kongreß machen, dann müßte ein konzises Paper her, in welchem steht, was du jetzt mit Kooperation meinst. Was du meinst, was eine Kooperation im künstlerischen Bereich ist und warum du meinst, es ist übertragbar auf die Gesellschaft. Blabla, und wenn das nicht dein Interesse ist, was einfach heißt lesen lesen lesen und transkribieren, etc. dann warum nicht diese praktische Vorgehensweise, also von wo du herkommst. Warum das nicht einfach so machen und dann ganz einfach ne Behauptung aufstellen. Dann einfach sagen, du besetzt Figuren, du überlegst genau, wer da eingeladen ist, die haben bestimmte Funktionen, die kommen aus verschiedenen Bereichen oder das sind Leute, die kooperieren, das sind Leute wie Sozialarbeiter oder Leute, die... also in vielen Branchen geht ja ohne Kooperation gar nichts. Da gibt es viele Bereiche, wo du Leute finden würdest, deren Berufsleben aus Kooperation besteht. Die sich überhaupt nicht mehr so sehen, daß es diese einzigartigen Individuen mit ihren originären Ideen gibt. Da werden die eingeladen, da gibt es einen Ort, ein Haus, eine Wohnung und die wird halt für 10 Stunden nicht verlassen und das ist das Team und da wird gesprochen und gleichzeitig wird gekocht und alles wird aufgezeichnet und daraus machst du ein Skript. Why not? Da hast einen praktischen Vorgang, dann hast du genügend Material. Dann kannst du mit einer Szene arbeiten, dann filmst du das alles, dann kannst du es skripten, du kannst es nachsprechen lassen, du kannst die Filme benutzen, weißt du so... Weil, ich weiß nicht, wie lange du noch Zeit hast. Wann muß denn das fertig sein?

Im Mai

HH: Ja dann würde ich sagen, daß man den praktischen Teil jetzt einleitet. Und ich finde das keine schlechte Idee, weil wenn du jetzt zum Beispiel sagst: du kannst ja so eine fiktive... ich meine, mit wie vielen Leuten macht man so was wohl am besten? Fünf oder sieben würde ich sagen, sonst wird's schwierig. Wahrscheinlich. Und dann beschreibst du, wie du diese Protagonisten besetzt hast und warum, was deren Biografien sind und warum die so ausgewählt sind. Oder du stellst ne Behauptung auf, es müssen lauter Leute mit blauen Augen sein, keine Ahnung, du kannst dir was ausdenken, wie du deine Gruppe definierst. Allein das wird schon Spaß machen. Du erfindest jetzt mal deine Gruppe.

Und wenn du deine Gruppe erfunden hast, dann brauchst du ein bißchen Geld, damit du sie diesen Tag verpflegen kannst und denen, was weiß ich, 200 Euro geben kannst, damit sie das mitmachen, weil das ist ja ein Modellversuch und dafür wird man bezahlt. Und dann kannst du anfangen. Dann kannst du dir auch noch ausdenken, welche Fragen du reingeben willst, du kannst es auch vorher noch manipulieren oder so. Weißt du, du kannst so verschiedene Kooperationsfiguren erfinden, du kannst den einen haben und sagst, du spielst immer den Opportunisten, ja du wirst immer zu der Seite rüber gehen, von der du denkst, das sind jetzt die stärkeren Argumente. Du kannst das offenlegen oder du kannst das nicht offenlegen. Und keiner weiß vom andern. Auch das würde Spaß machen. Und dann fährt ihr einfach durch so einen Tag durch. Und dann hast du dein Material beisammen und dann baust du daraus – dann hast du genügend Material, um damit zu bauen.

Tönt gut!

HH: ja, und die theoretischen Fragen passieren dann sowieso noch, weil ich glaube du mußt zuerst mal einen Ansatz finden, wie du mit deiner Frage arbeiten kannst. Und bis Mai ist ja dann auch nicht so lange Zeit.

Das ist wahr. Also ich finde den Ansatz sehr gut, auch das in die Praxis zu gehen, weil letztlich ist es schon so, meine Herkunft ist die Praxis. Und dann ... so eine Jam-Session.

HH: steht da noch was, das du fragen möchtest?

Ja, das würde mich schon noch interessieren, was du vorhin zum Theater gesagt hast, zum Maliziösen. Was ist denn für dich die Aufgabe von Theater?

HH: ich kann auf solche Fragen überhaupt nicht antworten. Ich habe dazu ... das ist so groß und so allgemein. Da wüßte ich immer nicht, was ich sagen sollte. Ich kann das nur für diesen ganz kleinen Bereich, in dem ich arbeite. Da kann ich das so ein bißchen erzählen. Aber sonst, das Theater hat so viele Aufgaben, weißt du das, was die Volksbühne oder die Schaubühne machen, ist so was komplett anderes, als was, weiß ich nicht, jemand wie Jerome Bel macht. Das ist so, das sind diese Fragen, die einfach zu groß sind finde ich, als daß man sie irgendwie... oder man müßte halt, das bin ich aber nicht, eine Gesamttheorie des Theaters haben. Das habe ich aber nicht. Gar nicht. Ich finde, daß es im Moment eine interessante Zeit ist, weil so viel Begehrlichkeiten an das Theater da sind, also bildende Künstler tauchen auf, die neuen politischen Bewegungen tauchen auf, dann gibt es die ganze Kulturtheorie, die da sich rummisch. Das heißt, das ist schon so ein Versammlungsplatz geworden, wo verschiedene Theorien ausprobiert werden und verschiedene Sketche ausprobiert werden. Und da gibt's dann einige Leute, die mir gefallen und andere die mir überhaupt nicht gefallen. Und ehm, was ich versuche, was wir mit der Mobilen Akademie versuchen in den Projekten, ist ein Moment einer hypothetischen Versammlung herzustellen, an der sozusagen in diesem Moment gearbeitet wird und die in diesem Moment entsteht. Und da geht's dann halt, basierend immer auf, tendenziell immer auf ein Thema. Weil ich kann nicht so sehr über die Form reflektieren, ja, also, da habe ich kein Talent und das habe ich auch nicht gelernt. Es geht immer von einem Thema aus, das meistens ein Thema ist, das irgendwie in diesem Moment interessant ist. So war das mit den Schwarzmärkten. Dass es so ne Kreation an dem Abend ist, wo es das Gefühl ist, daß es so ein gemeinsamer Arbeitsvorgang ist, an einer Fiktion. Manchmal ist die Fiktion die gesamte Versammlung von allem Wissen, das ich in diesem Moment an einem Ort habe, wird in einer kollektiven Distribution verteilt und dann gibt es sozusagen einen anderen Wissenstand, danach.

Aber die Aneignung ist kollektiv, und der Austausch ist direkt gewesen, die Überprüfbarkeit war direkt, oder so.

Du arbeitest immer im Kollektiv?

HH: Nö, ich habe aber ein paar Leute, mit denen ich schon sehr lange zusammenarbeite und das mag ich auch sehr gerne, weil man dann einfach schneller ist. Und dann kommen aber für jedes Projekt neue Leute dazu, weil ich immer in anderen Städten arbeite. Also ich arbeite eigentlich sehr viel ausgesetzt in der freien Wildbahn mit immer neuen Leuten. Also die Leute, mit denen ich arbeite sind auch alle nicht so ganz festgelegt in ihren Rollen, die sie in den verschiedenen Projekten einnehmen. Und deshalb geht man immer davon aus, wie viel Zeit sie haben. Es ist nicht eine Gruppe, die sich durchgängig bezahlt, sondern es ist total fragil. Also im Grunde arbeiten wir wie jeder 25-jährige, der sich immer wieder alles neu zusammenbauen muß. Eben, wie viel Zeit hat man, wie viel Geld wir haben, etc. oder so. Ja.



Hannah Hurtzig

Dramaturgin, Kuratorin und Gründerin der Mobile Academy

Sie lebt als freie Dramaturgin und Kuratorin in Berlin. Mit der 2004 gegründeten Mobile Academy entwickelt sie neben dem Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Unwissen verschiedene Modelle von Ton- und Filmarchiven und theatrale Installationen zur Darstellung von Gedächtnis, Raum und Rhetorik. Was ihre Formate auszeichnet ist die Machart: eine streng eingehaltene, administrative Choreographie, aus der die Räume für Erkundungen entstehen, die durch Titel wie: Unsichtbares, unbekanntes und gespenstisches Wissen, Zustände des Zauderns, des Schwankens und des Innehaltens, Stotterer und Stolperer, Raserei & Amoklauf reflektiert werden.

Stationen ihrer Arbeit und Projekte (in Auswahl): - Künstlerische Leiterin der Kampnagelfabrik in Hamburg von 1985 bis 1990. - Programmdirektorin des internationalen Festivals Theater der Welt in Dresden 1996. - Dramaturgin an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz von 2000-2003. - Der Flüchtling: Dienstleistungen an Unerwünschten, Mobile Akademie/ErsatzStadt/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (2002) - Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen. Die halluzinierte Volkshochschule der Mobilen Akademie mit 100 Experten aus Berlin, Heibel am Ufer, Berlin (Mai 2005) - Beratungsbüro für die vollendete Zukunft, HAU, Berlin (2008) - Am Schauplatz der Intimität. Eine Phantasmagorie, Berlin (2009)

Interviews

(Auszüge aus dem Gespräch vom 18. Juli 2014 in Lausanne)

PROFESSOR LAURENT LEHMANN

This model does not remind me of biology, but more of a game and a very analytical view on life.

LL: But all in life is like a game. In fact in a technical point of view, you can describe the problems at all levels of life as a game. Because you have interaction between genes and cells, interaction between cells, interaction between individuals, interaction between states. So scientists can allthough describe it. And the language to describe it, is game theory. This doesn't mean, that it's really a game but there is somehow a language that has the rules to describe this. So, maybe it's surprising for people from outside, when they look at biology as a science with plants and animals and these kind of things, but in the end we want to understand the interaction between plants and different plants, plants and animals, etc. and a very good way of looking at this is actually in terms of games. Because you can capture the incentives. That's what game theory actually does: to capture the incentive of the different players involved in the game. So that's why actually biologists – and you have many biologists, who work with this prisoners dilemma games or other types of games.

How did you come to science?

I didn't know what I wanted to do. So going to the university was kind of an easy route, because you don't have to work so much, actually. So basically I went to university and didn't really know which field, so I actually started with anthropology. And then I didn't like it because people there were making many stories and it was very unstructured. And so I switched to biology, so that's why I got into science. Then I did my studies in biology, like many people not knowing exactly where to go. And one day you realize, that you really want to understand things. I think for a long time you are not exactly knowing what you are doing and one day you realize that with science you can understand how the world works. And then you get trapped in it. I think that is how it starts.

So, it was just like „par hazard“ that you are working in biology?

Yes, it was a little bit like par hazard. I didn't want to go too much into physics, as this was quite more work, and biology is closer to anthropology, and in the end, when I look back, it was my interest in the function of society and how it works. And if you want to look at society from the sociological or anthropological perspective, it is more descriptive. But you don't go into the mechanics. You can always only ask why is it so? But you don't get any answers. And to get the answer why it is so, you have to reduce. To get to the causes. And biology is much closer to the causes actually of why things function. So that's why I somehow chose biology. I could have also chosen physics. I think physics goes deeper into the ways. I think it's a little bit par hazard that I chose biology.

Yes, I just would have asked you why you didn't choose sociology?

I didn't go into sociology because it's too vague. Sociology is somehow descriptive.

That's why definitely natural science allows you to get the answers of how things function. Of course, sociology is important. But you can not do sociology without biology in the end. You need to know where humans come from, that they have evolved. Sociology does not make sense in the end without biology. And biology does not make sense without genetics. So in the end you need to study genetics. So you need to go back down and then you can somehow understand how: genes form individuals, individuals form societies. I think you can not understand societies without understanding ultimately genetics. And evolution biology. So I think that's why I started my studies in anthropology and then switched to biology.

And is it so, that you now understand more about society?

Yes, I think I know more about motivations, yes. Because you see where it comes from, how it evolved, it doesn't mean that I really understand it, but you have better cues to see how it evolved and why society is structured like this and not in another way. Yes, you better understand things.

That's what interests me a lot, because I think – from my understanding about science... they always find something and say, we know the truth about this and that, but a few years later somebody else proves that it is different or opposite or totally new. And changes somehow that truth. So, I think that truth is something fluid.

It's not so much that you have the truth, but it's that you better understand the causes of things. And so, science is not about the absolute truth, it's about the construction that rules and that you get pieces of the puzzle. But I don't think that the truth fundamentally changes. For example with genetics. Fundamentally genetics has not changed for one century. We now better understand things but the basics, the vertical basics in genetics, I do more vertical genetics and biology, these things have not changed at all. I mean once the foundations are laid down, they are very solid. I don't think they can change. Maybe one day they will change. But if you have this idea, that you have one truth and then another... that's maybe more for certain factors. F.e. if you eat aspirin it has this and this effect and then they find out something different. They have truth, local truth if you want. But somehow the vertical foundations, they are not fluid. Because you have the foundation of physics, then physics implied chemistry, chemistry implies biology. And so, these things, they are relatively rock-solid. The difficulty, that is to understand, how this allows to explain behaviour. That's what I am interested in.

So there are things we know and things we don't really understand.

I have this picture now. Here is the basic truth (nature) – things as they are. And here (aside) are we, and we are trying to understand...

Exactly, yes, how it's functioning.

Yes, it's kind of a huge system, like society, it's the most complex system in the universe. You cannot make it more complex. Actually, it's kind of intermediate level, physicists know well some on cosmology which is at larger scale, they know well atoms, they know this quite well, but it's the intermediate level – we call this mysodynamics – that is very complicated because you have there many layers of interacting systems, if you want, like genes and cells, cells in systems in organs, organs make up the individual, individuals interacting with the local society, local society interacting with other societies, society makes up states... etc. and so we have all these interacting systems that we are trying to understand.

So, these big systems, that's what we are trying to understand. And so since it's so complex, math, mathematical biology, is very helpful, because it allows you to identify what are the key variables. And so, that's what we do basically.

And, is it not also a kind of interpretation of what you research and see or observe? What you take out as information, is it not also kind of an interpretation by you personally and individually?

Yes, in a sense it is an interpretation. I think, if you ask me like this, I would say, we try to interpret how the world works. I think scientists, they try to get an understanding and then give an interpretation of it.

And then I would conclude, it depends on the person, on the scientist as an individual? How he or she interprets what he or she finds...?

Yes, so that's why actually modelling is useful, because it allows to somehow get independent from this personalized view. Because math is an universal language and it makes things very precise. Using mathematics is discussing precisely the variables of things, and so somehow it removes us from subjectivity. You reidentify key variables and then everybody can be clear on these variables. And so I think that's why it is important if you want to understand topics like the evolution of society when you somehow formalize it. It may appear a bit cold and reductionist, but this is important because then you can get rid of personal beliefs and these kind of things. You go down to the bottom and say here, I've got a population size, it's influenced by these factors, and these factors interact in this way, you can make this very precisely. So, that's why this modelling allows to make the interpretation clear and to spread it to other people. But then of course it's sometimes hard, because it's an abstract language, that people in society not necessarily understand, if you are not a scientist yourself.

Yes, that's true.

But you are right, the goal is somehow to understand. Science is about understanding things, and eventually sometimes for the good of controlling. Once you understand things you can really control them. Like physics, once you understand physics, you can control the systems, that means by controlling you can really construct... for example a bridge. By constructing a bridge you control somehow in a certain way a matter. And also if you know the equation of dynamics, you can construct a rocket that flies on the moon. This is because we can control things. And I think ultimately people also want to understand society, in a sense to better control... or how it is working, you can then fix some goal.

That's what I would have asked now, when you talk about control in the field of society. Is it the control of the information or knowledge of how a society works or is it about the control of the society? I mean, this sounds very dangerous.

Yes, I understand. It sounds dangerous. That depends on the goal. Once you have a kind of a goal, you can implement it. I see the danger but rather than that, I see the benefit. For instance we know that under certain systems people will for instance pollute the environment. So, when you better understand how people end up polluting the environment then you can somehow construct rules of behaviour that induce individuals not to behave in that way but in an other way. So, that's what I mean by control. Of course, you don't want a dictatorship. But people in the end want to understand why democracy functions better than the other system.

Especially when we think where we come from: I mean when you take it into account that we have an evolutionary history, it's actually amazing what we now are able to do. I mean, 5 mio years ago our ancestors, they were just ripping each other apart, I mean they would have been unable to have a conversation like this. If you take chimpanzees, they don't really have stable relationships. So in that sense it's more important to understand how we ended up in a world that is actually much more cooperative than it appears. Even if sometimes people would say that we are quite selfish, but this society is extremely cooperative and social, compared to what occurs in nature. And actually we descend from this, we descend from nature.

Is your motivation to research on cooperation also linked to a wish to create something better for the future of our society?

Yes, exactly. That's a little bit what I mean when I say „control“. It's a kind of a technical term. You know, in science, you can have some dynamical system and some variables, and when you say you control this, then you better know how to change the variables in something. So yes, I think science in the end, is there to make the future better. That's for sure. But it's so hard and it's not something I think about on my daily basis. And we are far from understanding it completely. I don't think that now, somehow these results that come out from cooperation research can really help us to design society better. That will still take a long time.

In your research, did it occur to you that you found something completely surprising? I mean something that you would never have thought that it would be like that?

Eh... I don't know if in my own research I really have found this, but definitely in science there are things that you read, I mean changes, there are amazing results. I myself... I am not at the level where it is completely crazy what I found. I mean most scientists don't find completely... they tend to sell what they do but they don't... the really major break-throughs, there are not so many. But I have been reading about results that are really amazing. But sometimes in my research you have a quantity of results, and you are surprised because it is not what you have expected... how it works. So, you thought it would go that way and then you realize, it's not exactly that way.

I would like to know how you work. How do you find your question.

How do you start working?

How do I start working... I think often... I read a lot. I read a lot and then somehow I find something that is intriguing, and there is no clear answer, and then I try to do some calculations and then somehow it gets started. And sometimes I realize that the answer was already there and what I did was actually obvious, or my mind was not clear on the question, so doing some calculation clarifies it and so basically the answer is already in the literature. Or, sometimes it's not clear and then I try to formalize it and describe the system. That is basically what I do the whole day: take a system, simplify it and describe it. And then, make a model out of it. So, often it takes a long time to find out what are the good variables to describe this. So, 95% of my work go into the dustbin. As I am doing all the time things that are either incorrect, because the calculations are wrong or basically lead to nowhere. Or it's too complicated, or things like this. And doing science is kind of... you need to be very hard-nosed. You should not be afraid of just throwing away the most... 95% of the things you made. So basically that's what I do, I work... and then I try to get questions that fascinate me.

So basically I do reading and then some calculations. Once you have results, you are writing them up. But it takes a long time. Sometimes it takes 2-3 years between the time when you started your thoughts about something. Maybe like when you make a piece for theater. You start in having a fuzzy idea about something and then you think about it, you read, you construct it basically. So, I don't think it's much different from work that an engineer would do and even an artist would do. Only, it's on a specific question and I don't think it operates fundamentally different probably.

As an artist you also think about something and then you construct it, you read about it, you are not happy with a certain scenario, you change or move it and you take another scenario.

So I think science also works in this way. Only, it's being much more precise.

If you are an artist the span of things you can conceive is much larger. In science you have much more constraints about things. Because of the laws of physics and so... You can not imagine all possible worlds. If you are an artist, you can imagine a world where you have 23 sexes. In biology this you cannot. Because you have the constraint that there are only the two sexes and there are good reasons why there are only two sexes. So, science is somehow being creative but under very strong constraints.

Do you work alone or together with other scientists?

I work quite... I sometimes work with others, actually I work a lot alone, but then in collaboration with others, by email or.. with my students. Then we work together. In a collaboration... it's more like that somehow you are interested in the same topic, the same question, but somehow one of the persons has thought about certain lines and the other person has thought about other lines and somewhere you see that you meet. And then you can help each other. Ok, I know how to do this and the other guy knows how to do this, and then...eh,...it somehow catalyzes the research. I think there is no rule for collaboration. Sometimes you do something and then you discuss it with some guy and then he realizes that he could add something to what you have done. Sometimes it's also just formulating the question. This occurs by discussions. It's not very clear how it works.

Because I think also in science, when you work with somebody, in a sense, you need to like him. You wouldn't work with somebody when you don't like him – even if they are good. There is also this element of friendship. And it's also with people that you somehow know. And maybe somehow the friendship can start very rapidly. In an evening. You have never met the guy, you discuss with him, you realize he is a very nice person and he has similar ideas. I think somehow, if you say, that the affection counts. It also counts in science.



Professor Laurent Lehmann

2011 -

Assistant Prof. at the University of Lausanne

Research

We develop mathematical and simulation models in order to study the evolution of social behaviors; in particular helping behaviors (cooperation, altruism, benevolence) and harming behaviors (spite, warfare, malevolence, exploitation). We try to understand and disaggregate the role of several factors for the evolution of these behaviors:

Demography and life-history

What are the life-cycle conditions and the population structures and processes that favor or inhibit the emergence of sociality?

Cultural transmission

What types of social learning rule evolve? When does cultural transmission promotes cooperation?

Learning

How does individual learning and experience shape social behaviors? Are benevolence and malevolence genetically determined or acquired during an individual's lifespan?

Why models are useful

The world is a misty region.

The first explorers used unaided vision.

Mathematics is the lantern

by which what was before

dimly visible now looms up in firm, bold outlines.

The old phantasmagoria disappear.

We see better.

We also see further.

by Irving Fisher (1892)



Making of...