



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Art should be an Invitation”

Zur (prä)situationistischen Begierde des
Nature Theater of Oklahoma

verfasst von

Antje Lomer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film-und Medienwissenschaft

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marshall

Für meine Familie

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung – Das Nature Theater of Oklahoma.....	9
II. Guy Debord auf dem Weg zur Situationistischen Internationale.....	16
1. Guy Debord und der Lettrismus.....	18
1.1 <i>Traité du Bave et d'Eternité</i>	19
1.2 <i>Hurlements en faveur du Sade</i>	22
1.3 Die Kunst wird situationistisch sein, oder sie wird nicht sein: Bruch mit den Lettristen.....	25
2. Die Lettristische Internationale.....	28
2.1 Die <i>enfants perdus</i>	30
2.2 Kunst und Neo-Avantgarde in der Nachkriegszeit.....	32
2.3 Die erste Lettristische Internationale.....	36
2.4 Die zweite Lettristische Internationale.....	38
III. Die Situationistische Internationale.....	42
1. Schlüsselbegriffe und theoretische Überlegungen.....	47
1.1 Kunst und Revolution.....	48
1.1.1 Sozialistische Kritik.....	49
1.1.2 Subversion, Emanzipation und Aufhebung der Kunst.....	51
1.1.3 Kunst als neue Lebenspraxis.....	53
1.2 Zur Konstruktion von Situationen.....	60
1.2.1 Präsituationistische Strategien.....	63
1.2.2 Das unerfüllte Versprechen.....	67
2. Die Situationistische Internationale und das Theater.....	71

IV. Das Theater des Nature Theater of Oklahoma.....	79
1. Inszenierte Begegnung und reale Erfahrung.....	80
2. Scheitern als situationistischer Bruch mit der Routine.....	82
3. Die Zufallsoperation als Strategie der Zweckentfremdung	85
4. Die Erfahrung als präsituationistische Begierde.....	87
V. Aufführungsanalyse.....	90
1. Zur Methodik der Aufführungsanalyse.....	90
2. Aufführungsanalyse von <i>Life and Times - Episode 1, 2 & 3</i>	93
2.1 Der Text in der Inszenierung.....	95
2.1.1 Das Verhältnis von Text und Bild.....	96
2.2 Die Spielweise.....	97
2.2.1 Zum Verhältnis von Text und Körper.....	98
2.2.2 Gestik und Mimik.....	99
2.3. Zur Funktion der Musik.....	100
2.4. Der Rhythmus der Aufführung.....	102
2.5. Zur Rolle der ZuschauerInnen bei der Sinnproduktion.....	103
2.5.1 Zum lebens- und gesellschaftsverändernden Anspruch des Nature Theater of Oklahoma – Versuch einer Positionierung.....	105
VI. Resümee.....	108
VII. Quellenverzeichnis.....	112
VIII. Anhang.....	122
Daten der Inszenierungen.....	122
Transkription.....	124
Abstract.....	138
Lebenslauf.....	141

I. Einleitung: Das Nature Theater of Oklahoma

Das Nature Theater of Oklahoma (NTOK) ist eine amerikanische Theaterkompanie, die sich in den letzten Jahren zu einer festen Größe in der internationalen Theaterfestival-Szene entwickelt hat. Ihre Arbeiten sind „unverwechselbar in ihrer Mischung aus konsequenter konzeptueller Strenge, dem Berufen auf modernistische Kunststrategien [...] und gleichzeitig lustvollem Theaterspielen.“¹

2006 vom Künstlerpaar Pavol Liska und Kelly Copper in New York gegründet, setzt die Kompanie ein erstes Ausrufezeichen mit der Europapremiere ihres Stückes *No Dice*, das im Januar 2007 im Rahmen des Theaterfestivals steirischer herbst aufgeführt wird. Obwohl sie für diese Arbeit in ihrer künstlerischen Heimat des Off-Broadways 2008 mit einem Obie-Award ausgezeichnet werden, finden die Premieren all ihrer folgenden Arbeiten weiterhin im deutschsprachigen Theaterraum statt. *Rambo Solo* und *Romeo and Juliet* werden 2008 im Rahmen des Hamburger Sommerfestivals auf Kampnagel uraufgeführt, die im gleichen Jahr entstandene Arbeit *Choreographie* erlebt ihre Premiere im Tanzquartier Wien. Neben Auftritten in der deutschsprachigen Theaterszene ist das NTOK mit seinen Produktionen aber auch auf international renommierten Theaterfestivals vertreten, wie etwa dem Festival d'Avignon und dem Festival de Internationale Keuze in Rotterdam.

Im September 2009 feiert *Life and Times – Episode 1* (LAT 1) im Kasino des Wiener Burgtheaters Premiere. Diese Arbeit wird im Mai 2010 zum Berliner Theatertreffen eingeladen und festigt den Ruf des NTOK als Schöpfer einiger „der bemerkenswertesten Theaterarbeiten [...], die in der ehemaligen Hauptstadt der Avantgarde in den letzten Jahren entstanden sind.“²

Life and Times ist ein insgesamt zehnteiliges Episodenepos, dem das NTOK in regelmäßigen Abständen ein weiteres Teilstück hinzufügt. Es steht im Zentrum des künstlerischen Schaffens des NTOK und umspannt mittlerweile sechs

¹ MALZACHER, Florian. „Freiheit mit Regeln: Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liska.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.5

² Ebd., S.5

Episoden, die sich allesamt durch ihre Intermedialität und konzeptuelle Strenge auszeichnen.

Obwohl die Wurzeln des NTOK trotz des namentlichen Bezuges nicht im US-amerikanischen Bundesstaat Oklahoma liegen, steht dieser Ort als eine Art symbolischer Sehnsuchtsraum für das zentrale Anliegen im künstlerischen Selbstverständnis des NTOK.

Nature Theater of Oklahoma – dieser Name verweist auf jene gleichnamige Theatertruppe in Franz Kafkas Roman *Amerika*, die jedem und jeder, der oder die sich bis Ende der mitternächtlichen Bewerbungsfrist meldet, einen Job anzubieten verspricht.

„Das große Theater von Oklahoma ruft euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort!“³

In Kafkas Roman nutzt der tschechoslowakische Immigrant Karl Rossmann diese derart angebotene Chance und reist wenig später mit dem Zug in Richtung Oklahoma seinem neuen Leben entgegen. Allein auf sich gestellt in einem fremden Land wird das Theater für ihn zu einer neuen Heimat, es steht für einen selbstbestimmten Neubeginn und den Ausbruch aus der eigenen Vergangenheit.

Die Geschichte dieses fiktiven Charakters weist erhebliche Parallelen auf zu den frühen Lebensjahren des NTOK-Mitbegründers Pavol Liska. Dieser wird 1973 ebenfalls in der Tschechoslowakei geboren und wandert mit 18 Jahren aufgrund eines obskuren Jobangebots in die USA aus. So landet Liska 1991 ausgerechnet in Oklahoma und verbringt seine arbeitsfreien Stunden zunächst mit dem Erlernen der englischen Sprache. Um sein Studentenvisum nicht zu verlieren, schreibt sich Liska in die Universität ein. Die dortigen Philosophie- und Schreibklassen, denen er aufgrund seiner sich bessernden Englischkenntnisse zunehmend folgen kann, schlagen einen Bogen zu Liskas

³ KAFKA, 2011. S.236

frühem Interesse an Theater, das er mit sechzehn Jahren und inmitten der tschechoslowakischen *samtenen Revolution* erstmals entdeckt.⁴ In den USA hat Liska die Möglichkeit, seine Theaterleidenschaft weiter zu vertiefen und beginnt 1992 am Dartmouth College in New Hampshire ein Theater- und AutorInnen- Studium, im Zuge dessen er die dort ebenfalls studierende Kelly Copper kennenlernt.

Obwohl die gemeinsamen Studienjahre am Dartmouth College den Beginn des NTOK markieren, ist die künstlerische Erweckung Pavol Liskas gekoppelt an seine ersten Jahre in den USA, die er im Bundesstaat Oklahoma verlebt. Dieser Ort ist seine amerikanische Heimat und zugleich Ausgangspunkt seiner künstlerischen Identität. Liskas in Oklahoma verbrachten Jahre prägen seine Sicht auf das Potenzial theatraler Momente entscheidend mit, denn die Herausbildung seines künstlerischen Interesses verläuft parallel zu seinem Aufbruch in ein fremdes Land, das sein Leben und seine Wahrnehmung der Welt bis in die Fundamente hinein erschüttert und verändert. Seine Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten theatraler Momente bilden den Rahmen für Liskas Begegnungen mit der ihm fremden neuen Welt, lebens- und wahrnehmungsverändernde Erfahrungen aus dieser Zeit erfährt Liska so auch durch die Linse der Kunst. Diese assoziative Zusammenführung von künstlerischer Praxis auf der einen Seite und der Entdeckung und Aneignung neuer Lebensrealitäten auf der anderen bildet das Fundament seines künstlerischen Anspruches.

Auch Kelly Coppers frühe Lebensjahre sind geprägt von künstlerischer Praxis und ständig wechselnder kultureller Umgebungen. Copper zieht als Kind mit ihrer Familie fast halbjährlich an einen neuen Ort, die einzige Konstante innerhalb dieses ständigen Neuanfangs sind die Sendungen ihres als Radiomoderator arbeitenden Vaters. Während Copper ihrem Vater von zuhause aus zuhört, produziert sie mit ihren Geschwistern eigene Hörspiele und findet so einen Ort der Reflektion innerhalb ihrer sich stets in Veränderung

⁴ Vgl. MALZACHER, Florian. „Freiheit mit Regeln: Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liska.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.6

begriffenen Welt. Es ist insofern nicht verwunderlich, dass sich Pavol Liska und Kelly Copper mit dem auf einer Zugreise ins Unbekannte befindlichen Karl Rossmann durchaus identifizieren können:

„Ich glaube, wir sind beide in diesem Zug aufgewachsen. Pavol hat seine europäische Heimat mit 18 Jahren verlassen, um nach Amerika zu gehen; als Kind bin ich fast jedes Jahr mit meiner Familie in eine andere Stadt gezogen und hatte so eine Art einprogrammierte Wurzellosigkeit.“⁵

In den Arbeiten des NTOK fungiert die künstlerische Praxis als Medium und Katalysator lebensverändernder Erfahrungen. Als Ausgangspunkt dienen stets die eigenen transformativen Erlebnisse, die Mitglieder des NTOK in für sie bedeutsamen künstlerischen Momenten als Teil des Publikums erfahren haben. In ihren eigenen Arbeiten geht es aber nicht um das Kopieren jener künstlerischen Situation, die eine bestimmte Erfahrung hervorgerufen hat, sondern um die Generierung des lebensverändernden Prozesses, der von einem bestimmten künstlerischen Ereignis lediglich ausgelöst wurde.

„The only thing I want to share with people is the things that changed me as I have grown up to be who I am. Artistic experiences have been the biggest part of my life so that's why I choose to do that. [...] How it changed me? It has opened my mind and senses to things that I have never seen.“⁶

Das NTOK will „art to be an experience, an event that changes life.“⁷ Dieser Anspruch rückt das Publikum ins Zentrum des theatralen Moments, denn die Generierung einer solcherart lebensverändernden Erfahrung kann sich ohne den performativen Blick der sich im Publikum befindlichen Individuen nicht vollziehen. Die Arbeiten des NTOK versuchen daher stets, die ZuschauerInnen aus ihrem passiven Beobachtungsmodus zu locken und ihnen ihre Fähigkeit zur Bedeutungsgenerierung zu offenbaren. Für das NTOK liegt die Bedeutung ihrer Theaterabende in den Erfahrungen, die jeder einzelne Mensch im Publikum an einem solchen Abend aus sich selbst heraus produzieren kann. Die Mitglieder

⁵ WILLE, Franz. „Was heißt schon normal? “ *Theater heute*. Heft 6 (Juni 2013). S.37

⁶ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.11

⁷ Ebd., S.24

des NTOK und ihr Theater „don't have a message, we don't have a purpose other than to create space in time for a radical experience for everyone.“⁸

Coppers und Liskas Interpretation künstlerischer Arbeit stellt die Frage nach ihrer Autorenschaft und beschreibt künstlerische Tätigkeit als die Erschaffung wahrnehmungs- und lebensverändernder Prozesse für das eigene Leben. Dieser Zugang zur Kunst und ihrem Potenzial für die Konstruktion neuer Bedeutungen erinnert an die Theorien der 1957 gegründeten *Situationistischen Internationale* (S.I.). Diese aus dem Kontext der sozialistischen Aufstandsbewegungen der Nachkriegszeit entstandene Gruppierung zeichnet sich aus durch ihre scharfe Kritik an der von ihren Produktions- und Rezeptionsmechanismen beherrschten Kunst und entwickelt als Gegenentwurf ihr Konzept der Situation als das einer „konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft.“⁹

Ähnlich wie das NTOK ist auch die S.I. auf der Suche nach jenen situativen Parametern, die die Entstehung wahrnehmungsverändernder Erfahrungen entscheidend begünstigen. Doch während der Fokus des NTOK auf dem individuellen Nutzen ihrer Arbeit für jede/n einzelne/n ZuschauerIn liegt, begreift die S.I. die Konstruktion von Situationen als Instrument und Katalysator für eine gesellschaftliche Veränderung, die im Einklang steht mit ihren sozialistisch geprägten Hoffnungen auf die Entstehung einer neuen Weltordnung. Allerdings ist es der S.I. im Laufe ihres Bestehens nicht gelungen, ihre theoretischen Überlegungen erfolgreich in die Praxis zu überführen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem theoretischen Werk der S.I. und analysiert davon ausgehend, inwiefern sich das künstlerische Selbstverständnis des NTOK mit den Überzeugungen der S.I. vergleichen lässt.

Hierbei geht es neben der Suche nach eventuellen Ähnlichkeiten insbesondere um die Überprüfung der These, dass das Theater des NTOK durch die Aktivierung der gestalterischen Fähigkeiten seiner ZuschauerInnen einen

⁸ Ebd., S.9

⁹ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.39

Beitrag zur Überwindung gesellschaftlich oktroyierter Lebensrealitäten leisten will und seine Arbeit somit als präsituationistisch bezeichnet werden kann. Dieser Begriff entstammt dem Thesenwerk der S.I. und bezeichnet „Individuen, denen es ein objektives Bedürfnis ist, mit dieser Konstruktion [von Situationen] über denselben Mangelzustand der Kultur [...] hinauszugehen.“¹⁰

Das Thesenwerk der S.I. und die sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Implikationen können ohne die Berücksichtigung des sozialistisch-kommunistischen Selbstbildes der S.I. nicht analysiert werden. Das NTOK steht zwar nicht in dieser politischen Tradition, behauptet von sich aber dennoch, „that we make political theatre and that we do want to change the world.“¹¹ Die in dieser Arbeit vorliegende vergleichende Analyse konzentriert sich auf den präsituationistischen gefärbten Wunsch nach einer Veränderung des gesellschaftlichen Status quo und interpretiert diesen unabhängig von den realpolitischen Überzeugungen beider Gruppierungen.

Das auf diese Einleitung folgende Kapitel beschäftigt sich zunächst mit dem S.I.-Mitbegründer Guy Debord und seinen kritischen Auseinandersetzungen mit den Überzeugungen früher GefährtenInnen. Der Lettrismus und die Lettristische Internationale (L.I.) werden als wichtige Stationen in Debords künstlerischer und ideologischer Entwicklung vorgestellt, auf deren Überzeugungen seine Verortung in den soziokulturellen Kontexten neoavantgardistischer Kunstdiskurse basiert.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den Schlüsselbegriffen und theoretischen Überlegungen der S.I. in Bezug auf ihr Modell zur Konstruktion von Situationen und den präsituationistischen Möglichkeiten innerhalb theatraler Momente. Darüber hinaus analysiert es das sozialistisch geprägte Weltbild und die daraus resultierenden gesellschaftlichen Ziele der Situationisten, die von entscheidendem Einfluss sind für ihre theoretischen Überlegungen.

¹⁰ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.49

¹¹ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.23

Das Nature Theater of Oklahoma und sein Theater sind Thema des vierten Kapitels. Es untersucht seine inszenatorischen Strategien zur Erweckung des bedeutungsgenerierenden Potenzials der ZuschauerInnen und vergleicht diese mit der präsituationistischen Praxis der S.I. Die so gewonnenen Erkenntnisse sollen mittels einer in Kapitel fünf vorgenommenen Aufführungsanalyse von *Life and Times – Episode 1, 2 & 3* genauer untersucht werden.

Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Theater des NTOK führte die Autorin der vorliegenden Arbeit ein Interview mit den NTOK-GründerInnen Kelly Copper und Pavol Liska. Dieses mündlich geführte Interview liegt der Arbeit in Form eines gekürzten Transkriptes anbei und ist bei der Autorin auf Wunsch in seiner ungekürzten Form erhältlich.

Abschließend sei noch erwähnt, dass sich diese Arbeit in ihren Formulierungen an den Anforderungen für eine gendergerechte Sprache orientiert. Da die Mitglieder der L.I. und der S.I. bis auf vereinzelte Ausnahmen männlichen Geschlechts waren, wird hier auf den Gebrauch gendergerechter Sprache verzichtet. Die Bezeichnung *Lettristen* und *Situationisten* verweist insofern auch auf die wenigen weiblichen Mitglieder der L.I. und S.I.

II. Guy Debord auf dem Weg zur Situationistischen Internationale

Der Schriftsteller, Cineast und Revolutionär Guy Debord lebte von 1931 bis 1994 in Frankreich und gilt als der Begründer der Situationistischen Internationale (S.I.). Er formulierte eine Theorie der gesellschaftlichen Revolutionierung durch das Wirken einer neuen, alltagsgebundenen Anti-Kunst, die ihr Potenzial aus der Konstruktion von Situationen schöpft. Zeit seines Lebens ein erbitterter Gegner der kapitalistischen Warengesellschaft und ihrer zum passiven Konsum gezwungenen Bevölkerung, zeichnet er sich verantwortlich für den Begriff der *Gesellschaft des Spektakels*.¹² Debord, der mit dieser Bezeichnung die ihn umgebende Gesellschaft zu umschreiben gedachte, machte es sich zur Lebensaufgabe, ihre Missstände und Unfreiheiten an den Pranger zu stellen und unermüdlich für den Aufbruch in eine neue Art des kommunistisch geprägten Zusammenlebens zu werben. Seine Ideen und Manifeste sprechen von einer Gesellschaft basierend auf den echten und bisher unentdeckten Begierden ihrer Einwohner und greifen nach dem menschlichen Recht auf Selbstbestimmung und Emanzipation.

„Seine Ideen strömten [...] über die Ufer der Seine hinaus, forderten vom Rand der Gesellschaft, an dem er sich selbst situierte, deren erstarrte Strukturen heraus.“¹³

Im Gegensatz zu den Extremen seiner späteren Lebensjahre nehmen sich Debords Anfänge recht bescheiden aus und zeichnen das Bild einer mehr oder weniger typischen Jugend im Frankreich der 1930er und 40er Jahre. Trotzdem ist es wichtig, die ihn damals umgebende Lebensrealität zu verstehen, denn seine daraus resultierende Einstellung zu einem Leben in der Mitte der Gesellschaft ist von entscheidender Bedeutung für sein Selbstverständnis als Revolutionär.

¹² DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

¹³ GILCHER-HOLTEY, Ingrid. „Guy Debord und die Situationistische Internationale.“ *Kunst-Macht-Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S.87

Guy Debord wird 1931 in Paris geboren. Er ist das Kind ehemals wohlhabender Schuhfabrikanten, die jedoch 1923 in den Wirren der Weltwirtschaftskrise um ihren Reichtum gebracht werden. Zwar kann sich die Familie über die Weltkriegsjahre hinaus und bis zum Erreichen von Debords Volljährigkeit von den spärlichen Überresten ihres einstmals großen Vermögens finanzieren, allerdings ist diesem Lebenszustand von Beginn an ein Ende gesetzt. Dementsprechend ist Debord seiner eigenen Meinung nach „virtuell ruiniert auf die Welt gekommen.“¹⁴ Die finanzielle Katastrophe, die während seiner gesamten Kindheit und Jugend auf ihn niederzugeschlagen droht, ist in seinen ersten Lebensjahren allgegenwärtig und prägt Debords Einstellung zu Vermögen und gesellschaftlichem Stand auf ungewöhnliche Art und Weise. Seine Familie ist bei seiner Geburt schon mehr oder weniger mittellos, schwelgt aber dennoch oder vielleicht gerade deswegen in der Erinnerung vergangener, besserer Zeiten. Debord verbringt seine Tage in gutbürgerlichem Müßiggang, er muss keiner Arbeit nachgehen und kann sich ganz seinen Vorlieben und Interessen widmen. Die Frage der finanziellen Zukunft gerät, wohl aus Mangel an tatsächlichen Auswirkungen auf sein alltägliches Leben, so zur Nebensächlichkeit, da von Seiten seiner Familie keinerlei Anstrengungen unternommen werden, den drohenden finanziellen Ruin abzuwenden.

Auf dieser Gratwanderung zwischen gutbürgerlicher Dekadenz und drohender finanzieller Not balanciert Debord während der ersten 20 Jahre seines Lebens. Seine gleichgültige Haltung gegenüber Geldfragen und gesellschaftlicher Stellung sind die Früchte von Abwesenheit und Mangel, denn nie hat er die Erbärmlichkeit, die Arbeit seiner Meinung nach zwangsläufig mit sich bringt, erfahren müssen.¹⁵ Er goutiert das dekadente und freiheitsliebende Milieu seiner Familie, gleichzeitig wächst sein Hass auf die dies alles beschneidende Arbeitswelt und ihre dazugehörige Gesellschaft. In dieser Situation und in dem Bewusstsein, dass er in Punkto Wohlstand und gesellschaftlichem Ruf nichts zu verlieren, aber im Grunde auch nichts zu gewinnen hat¹⁶, entscheidet sich Debord nach Beendigung des Gymnasiums gegen Studium, Beruf oder „irgendeins von diesen Tauschprogrammen, bei denen man sich als Zukunft

¹⁴ DEBORD, Guy. *Panegyrikus*. Berlin: Edition Tiamat, 1997. S.20

¹⁵ Vgl. Ebd., S.22

¹⁶ Vgl. Ebd., S.24

einhandelt, was den Weg zu ihr systematisch verstellt.“¹⁷ Als er 1951 schließlich nach Paris geht, tut er dies ganz im Sinne der Freiheit und bereits auf der Suche nach jener „Kunst des Verlorengehens und der Verderbnis“¹⁸ die sein Leben fortan bestimmen wird.

„Ich sah diesen ruhigen Abschnitt meiner Jugend zu Ende gehen, bevor ich zwanzig war, und mir blieb nichts als die Pflicht, allen meinen Vorlieben ohne Einschränkung nachzugehen.“¹⁹

1. Guy Debord und der Lettrismus

Bevor der zwanzigjährige Guy Debord Paris zum Epizentrum seines künstlerisch-revolutionären Schaffens erklärt, lebt er mit seiner Familie in Cannes und trifft dort im Jahr 1951 erstmals auf die lettristische Bewegung des Isidore Isou, die im Rahmen der Filmfestspiele von Cannes Isous Film *Traité du Bave et d'Eternité* vorstellte.

Diese Begegnung markiert den Anfang seiner künstlerischen Selbstfindung und eine Zeit intensiver Beschäftigung mit der lettristischen Theorie. Aufgenommen in die Reihe der Lettristen, hinterlässt der mittlerweile in Paris ansässige Debord nur ein Jahr später mit seinem Film *Hurlements en faveur de Sade* die ersten Spuren im Spannungsfeld der historischen Avantgarde. Doch entgegen aller Erwartungen und zum Entsetzen vieler Lettristen hat Debords Film die theoretischen Lehren von Isidore Isou bereits hinter sich gebracht. *Hurlements en faveur de Sade* ist wie sein persönlicher Schlussstrich unter die lettristische Theorie, „wie ein Meteor durchquert Debord die von Isou angeführte Bewegung“²⁰

Vom einst entschlossenen Interpreten der lettristischen Theorie entwickelt sich Debord in kürzester Zeit zu einem ihrer schärfsten Kritiker, der wenig später die Spaltung der lettristischen Bewegung hervorrufen wird. Gleichzeitig markiert

¹⁷ OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.28

¹⁸ KAUFMANN, 2004. S.22

¹⁹ DEBORD, Guy. *Panegyrikus*. Berlin: Edition Tiamat, 1997. S.23

²⁰ KAUFMANN, 2004. S.35

Debords kritische Auseinandersetzung mit dem Lettrismus die Grundsteinlegung seiner eigenen, situationistischen Überzeugungen. Debords frühe lettristische Phase und ihr jähes Ende in den Anfängen der situationistischen Theorie sollen deshalb im Folgenden anhand der zwei filmischen Eckpfeiler dieser Entwicklung erläutert werden.

1.1 *Traité du Bave et d'Eternité*

1951 reist Isidore Isou, seines Zeichens Begründer und zentrale Figur des Lettrismus, mitsamt seiner Gefolgschaft nach Cannes, um dort im Rahmen der Filmfestspiele seinen ersten Film *Traité du Bave et d'Eternité* vorzustellen. Die Festivalleitung, die Isous Film überhaupt nicht eingeladen hat, lässt sich schließlich darauf ein und organisiert am 20. April 1951 die Uraufführung seines Erstlingswerks: Viereinhalb Stunden „diskrepantes Kino mit melodramatischen Bildern, verziert mit zerkratztem Zelluloid, wackeligen Einstellungen“²¹ und einer damit inhaltlich nicht im Zusammenhang stehenden, komplett unabhängig laufenden Tonspur voller Monologe und lautmalerischer Poesie.²² Diese inhaltliche Diskrepanz lässt den Film wie eine Montage zusammenhangsloser Versatzteile wirken, die in ihrer Gesamtheit die Sehgewohnheiten des Publikums geradezu provokativ herausfordert. Zudem ist bei seiner Erstaufführung in Cannes von *Traité du Bave et d'Eternité* nur die Tonspur präsentierbar, der Rest des Films wartet noch auf seine Fertigstellung. Die sich hieraus ergebende Situation eines Filmpublikums, das in einem dunklen Kinosaal sitzend einer Tonspur voller zusammenhangsloser Poesie und Wortfetzen lauscht, zerlegt die Sprache des Films in ihre Einzelteile und gibt so eine Anleitung zur Zerstörung des Kinos und seiner Filme.²³ Angetrieben von einem tiefen Misstrauen gegenüber einer möglichen Wiederbelebung alter avantgardistischer Strukturen und der Suche nach einer „authentischen Form der Kommunikation“²⁴ strebt der Lettrismus nach der Zerstörung der Kunst und hat in diesem Sinne „nichts geringeres vor, als den etablierten Vertretern der

²¹ KAUFMANN, 2004. S.34

²² Vgl. Ebd., S.34

²³ Vgl. OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.26

²⁴ KAUFMANN, 2004. S.116

künstlerischen Boheme [...] die Macht zu entreißen.“²⁵ In Bezug auf das Kino bedeutet dies, dass die Lettristen angetreten waren, um „den von der strahlenden Zukunft ihrer Lieblingskunst überzeugten Cinephilen die endgültige Zerstörung des Kinos [...] aufzunötigen.“²⁶

Guy Debord, der bei der Uraufführung von *Traité du Bave et d'Eternité* im Publikum sitzt, erlebt also nicht nur die skandalumwitterte und großen Unmut auslösende Vorführung eines provokativ-avantgardistischen Films, sondern gleichzeitig die systematische Zerstörung einer gesellschaftlich etablierten Kunstform im Namen einer jungen Künstlergruppe, die in ihrem Schaffen von der Suche nach neuen Kommunikationsformen spricht.

Das Potenzial für eine neue Form der Kommunikation glaubt Isidore Isou zunächst in der Poesie gefunden zu haben. Bereits mit 17 Jahren entwickelt er eine Theorie der systematischen, lautmalerischen Poesie, die seiner Meinung nach über den Weg der Schöpfung die Tür aufstößt zu den wahren Möglichkeiten des menschlichen Seins. Während der Mensch, der zu seiner echten Daseinsform nur im Moment des Schaffens finden kann, seinen Zugang zur Kunst als der wesentlichsten Form des Schaffensprozesses von der herrschenden Kultur regeln und bestimmen lässt²⁷, glaubt Isou mit seiner lautmalerischen Poesie einen Weg gefunden zu haben, um innerhalb eines jenseits des gesellschaftlichen Diktats gelegenen Raumes „eine authentische Form der Kommunikation und [...] eine neue Lebensform zu erfinden“²⁸, die gleichzeitig das Ende der bis dahin existierenden Kunstformen bedeuten soll. Mit einem letzten „unvermeidbar zerstörerischen Impuls“²⁹ betreibt Isou deshalb die Auflösung des Wortes als kleinstes sinnstiftendes Element in der Poetik und befreit den Buchstaben somit aus seiner untergeordneten Funktion. In ihm sieht Isou „das reine Zeichen, bar jeden Sinns aber gleichzeitig Möglichkeitsbedingung eines noch ungehörten neuen Sinns, eines Alphabets und letztlich einer neuen Sprache.“³⁰ Der Buchstabe ist seiner Meinung nach

²⁵ OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.28

²⁶ KAUFMANN, 2004. S.34

²⁷ Vgl. Ebd., S.110f.

²⁸ Ebd., S.116

²⁹ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.19

³⁰ KAUFMANN, 2004. S.114

noch nie unabhängiges Objekt der Poesie gewesen und unterliegt deshalb auch keinerlei vorgegebener Deutungsstruktur von Seiten der Gesellschaft. Losgelöst von seiner untergeordneten Bedeutung als Konstruktionselement eines Wortes verweigert sich der Buchstabe in der lautmalerischen Dichtung Isous jeglicher inhaltlicher Interpretation. In diesem Sinne bedeutet lautmalerische Poetik die „Reduzierung der Poesie auf ein reines Kommunikationsprinzip.“³¹ Es ist insofern auch nicht verwunderlich, dass das wesentliche Vermächtnis der Lettristen nicht in ihrer eigentlichen Arbeit liegt, sondern in der bestimmten Technik, sprich Art und Weise der Herstellung lautmalerischer Poesie.³² Isou versteht diese Eroberung des Buchstabens als notwendigen Schlusspunkt einer historischen Entwicklung, die über kurz oder lang zwangsläufig zur Zerstörung der Ausdrucksmittel führen muss. Die Poetik der Buchstaben, der Lettrismus, bedeutet für Isou und seine Anhänger zum einen die den Ausbruch aus den Deutungs- und Rezeptionsmechanismen ihrer Zeit, zum anderen markiert sie aber vor allen Dingen den Beginn eines Zersetzungsprozesses in allen Bereichen der Kunst.³³

Die Lautmalerische Poesie ist in diesem Zusammenhang ähnlich wie der diskrepante Film der LettristInnen als „Zersetzungsexperimente“³⁴ zu verstehen. Angesetzt auf die Bedeutungsmodalitäten einer jeweiligen Kunstform, konzentrieren sich die Lettristen auf die systematische Zerlegung ihrer Bedeutungswelt, die schlussendlich nur in einer endgültigen Zerstörung der gesellschaftlich anerkannten Kunst enden kann. Isou selber

„ließ kaum eine Gelegenheit verstreichen, bei der er nicht das unwiderrufbare Ende von Futurismus, Surrealismus oder Dada verkündete, und ebenso selbstverständlich verabschiedete er die zeitgenössische Konkurrenz, den Existenzialismus oder die abstrakte Malerei.“³⁵

³¹ KAUFMANN, 2004. S.115

³² Vgl. OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.19

³³ Vgl. KAUFMANN, 2004. S.116

³⁴ Ebd. S.117

³⁵ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.27

Für ihn und seine MitstreiterInnen ist das Ende der Kunst beschlossene Sache; die lettristische Befreiung des Buchstabens Grundstein und Quelle einer authentischen Kommunikation mit den Mitteln einer neuen Kunst.

Als er 1945 und genau wie Debord mit gerade einmal 20 Jahren nach Paris geht, ist Isidore Isou nicht auf der Suche nach künstlerischer Inspiration, denn seine Idee für eine neue Form der Poesie ist für ihn schon längst zur unumstößlichen Theorie geworden. Wie ein Messias scharrt er seine Jünger um sich. Unter ihnen ist auch der junge Guy Debord; er ist fasziniert von Isous Lehren und folgt ihm 1951 nach Paris.

1.2 *Hurlements en faveur de Sade*

In Paris angekommen, entwickelt sich Guy Debord schon bald zu einem der entschlossensten Vertreter der lettristischen Theorie. Innerhalb der Gruppe der Lettristen nimmt er dann auch rasch eine Führungsrolle ein und legt schon 1952 ein eigenes Filmskript vor, das den Namen *Hurlements en faveur de Sade* trägt. Dieses Filmskript erscheint im gleichen Jahr in der Filmzeitschrift *ION*, deren einzige Ausgabe im April 1952 rechtzeitig zu den Filmfestspielen von Cannes erscheint. Zusätzlich zu Beiträgen der zentralen Aktionsgruppe des Lettrismus enthält die Zeitschrift neben dem Text auch ausführliche Beschreibungen aller geplanten Bildeinstellungen von *Hurlements en faveur de Sade*.³⁶ Basierend auf dieser in *ION* beschriebenen Text- und Bildvorlage entspricht der von Debord geplante Film in seinen Grundzügen den Ideen und Theorien des Lettrismus und vertritt diesen mit stilistischen Strategien wie der Trennung von Ton und Bild, zerkratzten Fotos und lettristischen Gedichten.³⁷

Anstelle des erwarteten lettristischen Films sehen sich die ZuschauerInnen bei der Film Premiere an 30. Juni 1952 allerdings mit einer filmischen Provokation konfrontiert: *Hurlements en faveur de Sade* hält sich in keinsten Weise an sein

³⁶ Vgl. KAUFMANN, 2004. S. 39

³⁷ Vgl. GILCHER-HOLTEY, Ingrid. „Guy Debord und die Situationistische Internationale.“ *Kunst-Macht-Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S.89

vor angekündigtes Skript, stattdessen zeigt Debord einen Film, der eigentlich keiner ist. Während auf der Audiospur unbekannte Stimmen scheinbar beliebig montierte, inkohärente Textpassagen rezitieren, wird die Leinwand weiß angestrahlt. Nach einigen Sätzen folgt eine zweiminütige Phase des Schweigens, während dieser Zeit ist die Leinwand schwarz. Im weiteren Verlauf gibt der Film den Schweigeperioden in alternierender Sequenz mit den tonal unterlegten Abschnitten vor weißer Leinwand mehr Raum und Zeit, bis schließlich eine letzte Sequenz von 24 Minuten schwarzer Leinwand das Ende des Films markiert.³⁸

Die Uraufführung von *Hurléments en faveur de Sade* kommt allerdings nicht über die erste Sequenz der Stille hinaus und artet bereits nach wenigen Minuten in einen handfesten Skandal aus. Empört über diese Verweigerung eines Films und konfrontiert mit „dem Geräusch des Zuschauens“³⁹ erzwingt das Publikum den Abbruch der Filmvorführung und entzieht sich so der sich ihm aufzwingenden Situation. „Kein einfacher Eingriff, denn immerhin unterschied sich der Film selbst nicht allzu sehr von seiner Unterbrechung oder dem Warten auf eine Vorführung.“⁴⁰

Was aber ist es, dass ein Publikum voll von „unterschiedlichsten Passagiere der Avantgarde“⁴¹ derartig heftig vor Debords Film zurückschrecken lässt?

Zunächst fällt auf, dass Debord entgegen der Beschreibungen im vorab veröffentlichten Filmskript bei der tatsächlichen Umsetzung den Film nicht nur fast jeglichen Inhalts beraubt, sondern sich auch gegen alle Elemente der lautmalerischen Poesie und lettristischen Filmkunst entscheidet. „Zwischen dem in *Ion* angekündigten und dem schließlich realisierten Film bleiben neben den Bildern auch alle Spuren des Lettrismus auf der Strecke.“⁴² Allerdings ist es auch nicht so, dass Debord die lettristische Theorie ersetzt hätte durch seine eigenen Sprach- und Bildexperimente. Debords *Hurléments en faveur de Sade*

³⁸ Vgl. KAUFMANN, 2004. S. 39f.

³⁹ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.42

⁴⁰ Ebd. S.41

⁴¹ OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.28f.

⁴² KAUFMANN, 2004. S. 40

ist nichts weiter als das inszenierte Verschwinden einer Kunstform, die ihr Publikum stets zum passiven Konsum ihrer Inhalte zwingt.

„Mit der Empörung, dem aus seiner Kränkung, seiner ungreifbaren Erstickung herausstolpernden Durcheinander, den Pfiffen und Zwischenrufen kam der Film, eigentlich nicht viel mehr als ein Titel und dessen Ankündigung, zu sich selbst: *Geheul für de Sade*.“⁴³

In diesem Kontext ist auch folgender Satz zu verstehen, den eine Stimme zu Anfang des Films über die bilderlosen Bilder der weißen Leinwand spricht:

„Im Augenblick, da die Vorführung begann, sollte Guy-Ernest Debord auf die Bühne steigen und ein paar einleitende Worte sprechen. Er hätte ganz einfach gesagt: Es gibt keinen Film. Das Kino ist tot. Es kann keinen Film mehr geben. Gehen wir, wenn Sie wünschen, zur Diskussion über.“⁴⁴

Natürlich erscheint Debord an diesem Abend nicht auf der Bühne, denn eine derartige Konfrontation mit dem Publikum wäre nichts anderes als ein von langer Hand geplanter Abgesang auf den Film. Debord entzieht sich diesen Rezeptionsmechanismen, denn er hat kein Interesse an einem derart kalkulierten Konflikt. Sein Film will nicht vermitteln, nicht unterhalten, nicht schockieren; er will nichts, außer nicht da zu sein. Die leere Leinwand ist bestenfalls ein Bild der Abwesenheit und der Film „die Kritik eines Publikums, das sich dem Spektakel aussetzt.“⁴⁵ Indem Debord den Film verweigert, schlicht und einfach das Ende dieser Kunstform deklariert und das Publikum in der entstandenen Leerstelle ausharren lässt, entlarvt er den bedeutungsleeren und passiven Rezeptionsmechanismus einer vom Spektakel dominierten Gesellschaft. Debord entlarvt die „Ernüchterung der Projektionstechnik“⁴⁶ und, indem er „den Test gegen die Gewöhnung zu seinen äußersten Grenzen

⁴³ OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.29

⁴⁴ Zitiert nach: KAUFMANN, 2004, S.40

⁴⁵ GILCHER-HOLTEY, Ingrid. „Guy Debord und die Situationistische Internationale.“ *Kunst-Macht-Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S.90

⁴⁶ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.41

treibt“⁴⁷, den Rezeptionsirrsinn in der Kunst, der die ZuschauerInnen zu passiven KonsumentInnen eines Produkts macht, welches an einem Dialog mit seiner Kundschaft schon lange nicht mehr interessiert ist.

„Von vornherein geht es darum, von der alle modernen Formen kulturellen Konsums charakterisierenden unilateralen Kommunikation und der Passivität überzugehen zur „Diskussion“ und somit zum Konflikt, dessen zugespitzte Form der Skandal ist.“⁴⁸

Insofern ist es auch zu verstehen, dass Guy Debord am Abend der Filmpremiere nicht erscheint, um seine Aussagen zu verteidigen und mit dem Publikum über die Zukunft der Kunst zu diskutieren. „Nicht vor dem Konflikt weicht er aus, sondern vor dem *vorhersehbaren* Konflikt.“⁴⁹

1.3 Die Kunst wird situationistisch sein, oder sie wird nicht sein: Bruch mit den Lettristen

Hurlements en faveur de Sade markiert zugleich Höhepunkt und Ende von Debords lettristischer Existenz. Seine Uraufführung wurde von den Lettristen noch lautstark unterstützt, dabei ist es genau dieser Film und sein Schweigen, „mit denen Debord einen Schlußstrich unter seine Lehrzeit bei Isou zieht.“⁵⁰ Der Bruch erfolgt zwischen der geschriebenen und der verfilmten Version von *Hurlements en faveur de Sade*, denn befreit von jeglichen Elementen der lettristischen Theorie ist das verfilmte Endprodukt „kein wirklich lettristischer Film mehr.“⁵¹ So sind es folglich nicht nur die ZuschauerInnen, die mit ihrer Reaktion Debords gezielt gesetzte Provokation zu einem Skandal werden lassen, auch Mitglieder des Lettrismus verlassen während der Premiere aus Protest den Saal. Selbst Isidore Isou, der sich wegen *Hurlements en faveur de Sade* mit einer drohenden Massenabwanderung seiner Mitglieder konfrontiert

⁴⁷ Ebd., S.41

⁴⁸ KAUFMANN, 2004. S.41

⁴⁹ Ebd., S.42

⁵⁰ Ebd., S.119

⁵¹ Ebd., S.39

sieht, distanziert sich wenig später von Debords Film, obwohl er diesen ursprünglich unterstützt hatte.⁵²

Dabei gehört der Lettrismus für Debord Anfang der 1950er Jahre noch zum Besten „was die postdadaistische oder postsurrealistische Radikalität zu bieten hat.“⁵³ Was Debord im Gegensatz zu Isidore Isou allerdings zunehmend begreift, ist, dass der Dadaismus 1952 bereits gewöhnlich geworden ist, er „ist Teil des Spektakels, [und] besetzt dort den nunmehr konventionellen Platz eines gewissen Typs von Avantgarde.“⁵⁴ Auch der Lettrismus fristet an der ihm gesellschaftlich zugewiesenen Position eine Randexistenz. Es ist Debords entscheidende Leistung, diese Mechanismen der Bedeutungsproduktion erkannt und sich ihnen von Anfang an verweigert zu haben. Im Gründungstext der Situationistischen Internationale (S.I.) wird er dazu 1957 Folgendes schreiben:

„Die lettristische Gruppe, die das ununterbrochene Schaffen neuer Formen auf allen Gebieten beabsichtigte, betrieb zwischen 1946 und 1952 eine heilsame Agitation. Da sie aber insgesamt die Meinung vertrat, daß die verschiedenen ästhetischen Zweige einen neuen Anfang in dem mehr oder weniger alten Rahmen erfahren sollten, beschränkte dieser idealistische Irrtum ihre Produktionen auf einige lächerliche Experimente.“⁵⁵

In diesem Sinne ist Debords *Hurléments en faveur de Sade* nichts weiter als ein Abgesang auf die mehr oder weniger alten Rahmen ästhetischer Produktion, die er nicht nur dem Publikum, sondern auch den Lettristen wie einen Spiegel vor das Gesicht hält. Die Abwesenheit des Films als aktiver, bedeutungsproduzierender Teil der Filmvorführung bringt die Erkenntnis der absoluten Passivität der ZuschauerInnen. Diese ZuschauerInnen, welche die Konfrontation mit der eigenen lähmenden Untätigkeit so wenig ertragen können, dass sie diese Situation sofort zum Abbruch bringen, werden niemals in der Lage sein, zu ihrer echten Daseinsform im Moment des künstlerischen

⁵² Vgl. ebd., S.39

⁵³ Ebd., S.35

⁵⁴ Ebd., S. 42

⁵⁵ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.36

Schaffens zu finden, weil die Rezeptionssituation in der Kunst, der Rahmen aller Schaffensprozesse, dem Publikum keinerlei Möglichkeit gibt zur selbstbestimmten Teilnahme an der Produktion von Bedeutung. Will man ZuschauerInnen emanzipieren und den Weg finden zu einer neuen Art der Kommunikation, müssen nicht nur die Kunst, sondern auch die Parameter ihrer situativen Entstehung verabschiedet werden.

„Pointiert und provokativ bringt der Film des Zwanzigjährigen auf den Punkt, was er später in Schriften und Manifesten entfalten und mit immer wieder neuen Mitstreitern in verschiedenen Avantgarde-Gruppen, vor allem in der Situationistischen Internationale, in Praxis zu überführen sucht: den Aufbruch der Gesellschaft des Spektakels und den Ausbruch aus ihr.“⁵⁶

Die Gesellschaft des Spektakels ist ein essentieller Begriff im theoretischen Werk Debords. 1967 beschreibt er diesen gesellschaftlichen Zustand in 221 Thesen und veröffentlicht diese in einem Buch gleichnamigen Titels.⁵⁷ *Die Gesellschaft des Spektakels* mag Debords bekannteste Veröffentlichung sein und seine Auseinandersetzung mit dieser Thematik hauptsächlich mit diesem Werk in Verbindung gebracht werden, doch bereits 1957 beschreibt er im Gründungstext der S.I. den Begriff des Spektakels als einen Zustand der „Nichteinmischung.“⁵⁸ Und weiter: „Die Konstruktion von Situationen beginnt jenseits des modernen Zusammenbruchs des Begriffs des Spektakels.“⁵⁹ Diese Umschreibung erinnert nur allzu deutlich an *Hurléments en faveur de Sade*, der als Film wie bereits erwähnt eben diesen Zustand der Nichteinmischung seitens des Publikums versucht zu überwinden, indem er das Verschwinden des Mediums Film vollzieht. Nach der Überwindung des Spektakels steht die Situation.

⁵⁶ GILCHER-HOLTEY, Ingrid. „Guy Debord und die Situationistische Internationale.“ *Kunst-Macht-Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S.90

⁵⁷ Siehe hierzu: DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

⁵⁸ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.41

⁵⁹ Ebd., S. 41

„So ist die Situation dazu bestimmt, von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. In ihr soll die Rolle des [...] „Publikums“ ständig kleiner werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler, sondern in einem neuen Sinne des Wortes „Lebe-Männer“ genannt werden können.“⁶⁰

Dem Begriff der Situation und seinen theoretischen Implikationen für das Werk der S.I. soll an dieser Stelle nicht weiter vorgegriffen werden. Es sei nur abschließend erwähnt, dass Guy Debord in *Hurlements en faveur de Sade* zum ersten Mal versucht, den *Lebe-Mann* aus dem anwesenden Publikum herauszukitzeln. Mehr als alles andere wird dies auch der Grund für seinen endgültigen Bruch mit den Lettristen gewesen sein, denn der Film markiert den Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Situation als Schlüssel für die Gestaltung einer neuen Welt.

„Ein Publikum ohne Bilder. Es ist, als gehe es bei *Geheul für de Sade* darum, zum ersten Mal eine Position zu erproben, die sich wenig später die „situationistische“ nennen wird.“⁶¹

2. Die Lettristische Internationale

Im Sommer 1952 und nach der skandalösen Premiere von *Hurlements en faveur de Sade* steht Guy Debords lettristische Karriere unter der Führung von Isidore Isou vor ihrem Ende. Für Debord ist dieser jähe Bruch aber nur der Anfangspunkt seines Lebens, ein Sprungbrett auf dem Weg zu seiner politischen und kulturellen Identität. Anstatt sich aus den Kreisen der Avantgarde zunächst zurückzuziehen, versammelt Debord einige seiner engsten MitstreiterInnen und Gleichgesinnten um sich und verdeutlicht im November 1952 in einer öffentlichen Aktion gegen den Schauspieler Charlie Chaplin seinen Anspruch auf eine Position im Epizentrum der Avantgarde. Debord und seine engsten GefährtInnen bereiten den von der europäischen Linken stürmisch gefeierten Charlie Chaplin einen Empfang per Flugblatt, das

⁶⁰ Ebd., S. 41

⁶¹ KAUFMANN, 2004. S. 42

nur so von Schmähungen wimmelt. Der etablierte Künstler muss stellvertretend für die ebenso etablierte Avantgarde herhalten, der die sich um Debord formende Gruppe zwischen den Zeilen ihren Platz streitig macht.

Die Gruppe um Guy Debord wird sich wenige Wochen nach der Aktion auf den Namen *Internationale Lettriste* (Lettristische Internationale; Im Folgenden L.I.) taufen. Die Gründungsmitglieder Guy Debord, Jean-Louis Brau, Gil Wolman und Serge Berna verpflichten sich laut Protokoll der Gründungskonferenz, „ihr Talent gewissen Richtlinien zu unterwerfen: Anwendung des Mehrheitsprinzips, Weiterführung der kulturellen Subversion, [...] Ausschluß, sollte jemand unter seinem Namen eine kommerzielle Arbeit veröffentlichen.“⁶²

Die selbstaufgelegte Bedingung, keinesfalls eigene Arbeiten zu veröffentlichen und somit als avantgardistischer Akteur und Künstler quasi unentdeckt zu bleiben, mag auf den ersten Blick im Widerspruch stehen zu der selbstbewussten und provokanten Inszenierung der L.I. und ihrer Mitglieder. Betrachtet man diese Positionierung allerdings vor dem Hintergrund von Debords *Hurlements en faveur de Sade* als anti-filmischen Abgesang auf die Rahmenbedingungen kultureller Produktion, so ist es nur verständlich, dass sich die L.I. die Veröffentlichung eigener Arbeiten innerhalb ebendieser Rahmenbedingungen schon im Moment ihrer Gründung verbietet. Im 1953 erschienenen Manifest der L.I. wird dieser Anspruch mit Blick auf die Trennung von Isidore Isou und seinen Lehren noch verschärft; „es geht darum, sich zu verlieren“⁶³: „Wir haben Isou den Laufpaß gegeben; er glaubte an die Nützlichkeit, Spuren zu hinterlassen.“⁶⁴

Dieses Verlangen nach Obskurität darf aber nicht mit dem Wunsch des Versinkens in die Bedeutungslosigkeit verwechselt werden. „Das Spektakel ist permanent“⁶⁵, schreibt Debord im Februar 1953 im literarischen Sprachrohr der L.I., insofern muss eine Verweigerung der Bedeutungsproduktion und -

⁶² OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.59f.

⁶³ DEBORD, Guy-Ernest. „Notiz für die Fédération Française des Filmclubs.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.264.

⁶⁴ LETTRISTISCHE INTERNATIONALE: „Manifest.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. a.a.O., S. 263

⁶⁵ DEBORD, Guy-Ernest. „Notiz für die Fédération Française des Filmclubs.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. a.a.O., S.264

rezeption in der Gesellschaft des Spektakels unweigerlich ein komplettes Verschwinden aus ihr bedeuten.

In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff *enfants perdus* zu verstehen, der von 1952 an Guy Debord und seine Gleichgesinnten bezeichnet. Dieser heeresgeschichtliche Begriff bezeichnet einen Einsatz, „bei dem weit vor den Linien ein „verlorener Posten“ gehalten oder ein nahezu aussichtsloses Kommando [...] in den Einflußbereich des Gegners hineingetragen werden muß“.⁶⁶ Der Begriff *enfants perdus* verweist insofern auf den Zustand der Verlorenheit als einem Verschwinden aus der Masse. Gleichzeitig ist es genau dieser Zustand, der es den *enfants perdus* ermöglicht, ihren gelebten Widerstand gegen die bedeutungskonstituierende Gesellschaft in die Reihen ebendieses Feindes zu tragen.

2.1 Die *enfants perdus*

Mit der Bezeichnung *enfants perdus* trifft Debord einen Nerv in der französischen Nachkriegsgesellschaft der 1950er Jahre. Enttäuscht von der offiziellen Kultur der neuen Bürgerlichkeit und dem Ende der revolutionären Bewegungen Europas, welches der Zweite Weltkrieg unweigerlich mit sich brachte, zieht es viele junge Menschen nach Paris und insbesondere in die Cafés und Bars in St. Germain-des-Prés, denn dort herrschen andere Sitten. Diese Straßen sind das Wirkungsfeld der L.I. Dort flanieren sie betrunken durch die Gassen, residieren in zweifelhaften Cafés und schreiben ihre Manifeste an deren kleinen, verdreckten Tischen. Das *Moineau* war zeitweise das Hauptquartier der L.I.

„[Es] war der Anlaufpunkt für ein kurioses Gemisch. Clochards, altgewordene Söldner, Seeleute und diese Jugendlichen, von denen wir viele nicht mehr kennen, weil sie es – tot oder lebendig – nicht aufs Bekanntwerden angelegt hatten.“⁶⁷

⁶⁶ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.77

⁶⁷ Ebd., S. 52

In diesem Milieu gilt es, Neues auszuprobieren, sich der offiziellen Kultur irgendwie zu widersetzen und Auswege aus ihr zu finden. „Der einzige von allen anerkannte Grundsatz war, daß es eben keine Dichtung und keine Kunst mehr geben konnte und daß es galt, etwas Besseres zu finden.“⁶⁸ Die Bezeichnung *enfants perdus* gilt insofern nicht nur für die Mitglieder der L.I., sondern steht für alle diese „Experten im Streik gegen die Gesellschaft“⁶⁹, die im Paris der 1950er Jahre zueinander und zu sich selbst finden. Die L.I. selber rekrutiert Gleichgesinnte in den Reihen dieser verlorenen Kinder. Zwischen denen, die zur L.I. gehören und jenen, die den Mitgliedern der L.I. in Freundschaft und Solidarität verbunden sind, besteht oft nur der unmerkliche Unterschied ihrer Mitarbeit an der Zeitschrift *Internationale Lettriste*, die die L.I. in den ersten Jahren ihrer Existenz ganze viermal herausbringen sollte.

In seinen 1989 erschienenen Memoiren *Panegyrikus* beschreibt Guy Debord rückblickend die Atmosphäre jener Tage und die dieses Milieu bevölkernden Menschen wie folgt:

„Hier fanden sich stets Leute, die nur negativ definiert werden konnten, weil sie keinen Beruf hatten, keinem Studium nachgingen und keine Kunst ausübten.“⁷⁰

Bei der L.I. ist die Ablehnung der Gesellschaft programmatisch, das Verschwinden aus ihr bewusst gesetzt. Trotzdem deutet ihr Eintauchen in die Welt von St. Germain-des-Prés darauf hin, dass die gesellschaftskritischen Überzeugungen der L.I. und ihr Bemühen um das Schreiben ihrer eigenen Geschichte auch ihren Ursprung haben in der spezifischen gesellschaftspolitischen Situation ihrer Zeit. Diese soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

⁶⁸ DEBORD, Guy. *Panegyrikus*. Berlin: Edition Tiamat, 1997. S.34

⁶⁹ KAUFMANN, 2004. S.63

⁷⁰ DEBORD, Guy. *Panegyrikus*. Berlin: Edition Tiamat, 1997. S.31

2.2 Kunst und Neo-Avantgarde in der Nachkriegszeit

In den 1940er-Jahren fallen die ehemals blühenden avantgardistischen Bewegungen Europas dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer, „nach 1945 musste die Radikalität mit dem Zeichen des Scheiterns leben.“⁷¹ Im Jahr 1942 ist Europa mehr oder minder vollständig besetzt von faschistischen Armeen, überall werden unzählige Mitglieder der verschiedensten revolutionären Organisationen ermordet, erniedrigt oder in ihren Überzeugungen gebrochen.⁷² Mit dem Ende des Krieges kommt in der traumatisierten Bevölkerung Europas der Wunsch nach einer Wiederherstellung des gesellschaftlichen Zustandes vor Beginn des Krieges auf. Dieser Drang nach kollektivem Vergessen wird schnell zur Grundlage der sich im Neuaufbau befindlichen Staaten und durchdringt bald alle Bereiche der Gesellschaft.

„Kaum etwas tritt in der Nachkriegsgeschichte so selbstverständlich auf wie das Bemühen um eine Rehabilitierung. Für die Kunst bedeutet dies eine forcierte Wiedereinsetzung der Moderne.“⁷³

VertreterInnen der vormals avantgardistischen Strömungen – wie zum Beispiel Surrealismus, Expressionismus oder Bauhaus – bleibt angesichts des in ideologischen Trümmern liegenden Europas nur die Möglichkeit, sich aus der eigenen geschichtlichen Verantwortung zu lösen und grundsätzliche Kritik an ihren ZeitgenossInnen zu üben. Die Reihen dieser kritischen Köpfe sind aufgrund des Krieges jedoch geschwächt, und so begnügt sich die Neo-Avantgarde damit, die revolutionären Überzeugungen ihrer VorgängerInnen wieder hervorzuholen und deren Anliegen unbeirrt weiter zu vertreten. Die Neo-Avantgarde passt somit ihre Kritik niemals an die Nachkriegsrealität der Gesellschaft und ihrer Menschen an; ihr revolutionäres Anliegen hat keinen faktischen Boden, auf den es sich beziehen kann und ist deshalb zur Unwirksamkeit verurteilt. Die Rehabilitierung der vorkriegszeitlichen Vorbilder führt unweigerlich zu einer Historisierung der Neo-Avantgarde.

⁷¹ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.10

⁷² Vgl. ebd., S. 9

⁷³ Ebd., S. 10

Ein öffentlicher Erfolg stellt sich für ihre Vertreter dennoch schnell ein:

„Er basierte auf einem Einverständnis unter Vorbehalt, mit dem stillschweigend eine nicht näher erläuterte Anerkennung gestattet wurde, solange die komplexe geschichtliche Situation unberührt blieb.“⁷⁴

Guy Debord selber hat diese Entwicklung schon früh erkannt. Im dem 1957 erschienenen *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der international situationistischen Tendenz*⁷⁵, dem Gründungstext der Situationistischen Internationale, wird er „die Geschichte der modernen Kultur während des revolutionären Rückgangs“⁷⁶ als „die Geschichte [...] der theoretischen und praktischen Reduzierung der Erneuerungsbewegung“⁷⁷ beschreiben. Weiters macht Debord in der Gesellschaft „pseudo-modernistischen Tendenzen“⁷⁸ aus, „die sich keinesfalls darum bemühen, einen Willen zur Veränderung auszudrücken, sondern mit beträchtlichen Mitteln die moderne Seite der anerkannten Kultur vertreten.“⁷⁹

Die Neo-Avantgarde verwaltet das Erbe der ehemaligen Avantgarde und trägt so zu deren Institutionalisierung im Kanon der Moderne bei. Dies stößt in der auf Rehabilitation fokussierten Gesellschaft auf fruchtbaren Boden, drängt allerdings die auf wirkliche Kritik und revolutionären Umsturz drängenden Kräfte an den Rand der Gesellschaft. In Paris befindet sich dieser Rand in den Straßen des schon erwähnten Viertels St. Germain-des-Prés; dort finden sich auch Debord und seine Mitstreiter wieder. In dieser Situation und Lage kann der eigene Anspruch auf kulturelle Gegenbewegung nur durch die komplette Ablehnung und Negation der anerkannten Kultur funktionieren. „Die Zukunft der *enfants perdus* [liegt] in ihrem Verschwinden“⁸⁰, ihr Rückzug von der Produktion kultureller Bedeutung ist die einzige Möglichkeit, nicht von der anerkannten Kultur vereinnahmt zu werden.

⁷⁴ Ebd., S. 11

⁷⁵ Im Folgenden soll dieser als *Rapport über die Konstruktion von Situationen* bezeichnet werden

⁷⁶ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.35

⁷⁷ Ebd., S. 35

⁷⁸ Ebd., S.35

⁷⁹ Ebd., 35

⁸⁰ KAUFMANN, 2004. S. 29

„Die Anerkennung, die der Moderne entgegenerte, brauchte offenbar keinen Gegenstand, sie übergab nichts und sie wurde ausgesprochen mit einem Lob auf Effekte ohne Folgen.“⁸¹

Hält man sich diese Darstellung vor Augen, so ist der Vergleich zu Debords Beschreibung und Kritik an der Gesellschaft des Spektakels offensichtlich. Wie schon im Unterpunkt II.1.3 erläutert⁸², beschreibt Debord den Begriff des Spektakels als einen Zustand der „Nichteinmischung“⁸³. Im kulturellen Leben der Nachkriegszeit existiert dieser Zustand auf Seiten der Künstler sowohl wie auf Seiten der KunstrezipientInnen. Jegliche Kritik an dem Zustand der Gesellschaft wird ausgespart, dafür können die KünstlerInnen der Neo-Avantgarde ihren Tätigkeiten weitgehend ungestört und bisweilen mit Erfolg nachgehen.

Auf diesem Zustand der Nichteinmischung beruht so letztendlich die damalige Kunst der Moderne. Debord und seine *enfants perdus* haben dies erkannt, der „Einrichtung in den Ruinen des Denkens“⁸⁴ wollen sie ihre eigene Realität entgegensetzen. Das Monopol auf die kulturellen Mittel zur Erzeugung von Bedeutung hat allerdings die anerkannte Kultur, insofern stehen am Anfang der Auflehnung mangels Alternativen für die L.I. zunächst der vollständige Rückzug, das Verschwinden aus der Kultur und die gleichzeitige Verweigerung ihrer Inhalte.

„Die Dürftigkeit der anerkannten Kultur und ihr Monopol auf kulturelle Produktionsmittel bewirken die entsprechende Dürftigkeit der Theorie und der Manifestation der Avantgarde. Nur innerhalb dieser Avantgarde bildet sich aber unmerklich eine neue revolutionäre Vorstellung der Kultur“⁸⁵

⁸¹ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.12

⁸² Siehe hierzu II.1.3: Die Kunst wird situationistisch sein, oder sie wird nicht sein: Bruch mit den Lettristen

⁸³ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

⁸⁴ Ebd., S. 32

⁸⁵ Ebd., S. 35

Um die avantgardistische Fragwürdigkeit der Neo-Avantgarde noch genauer zu verdeutlichen, lohnt sich an dieser Stelle ein Blick auf Peter Bürgers Definition der Avantgarde:

„Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich „rein“ entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar.“⁸⁶

Bedenkt man die Tatsache, dass die nachkriegszeitlichen VertreterInnen avantgardistischer Strömungen wie Dadaismus, Surrealismus und Expressionismus ihre Kunst mittels genau jener Distributionsapparate produzieren, von denen Bürger hier spricht, ist Debords Ablehnung und Rückzug nur allzu verständlich. Auch den autonomen Status der Kunst, der wie schon erläutert auf einem Zustand der gegenseitigen Nichteinmischung beruht, kritisiert Debord scharf. Der bei Bürger beschriebenen gesellschaftlichen Folgenlosigkeit einer auf das Ästhetische konzentrierten Avantgarde setzen Debord und die übrigen Mitglieder der L.I. trotzig ihr Verschwinden entgegen. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine Resignation, sondern vielmehr um die sprichwörtliche Flucht nach Vorne.

„Das gegenwärtige Ergebnis der Krise der modernen Kultur ist die ideologische Auflösung. Nichts Neues kann auf diesen Trümmern mehr aufgebaut werden.“⁸⁷

⁸⁶ BÜRGER, 1974. S. 29

⁸⁷ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S. 34

2.3 Die erste Lettristische Internationale

Wie bereits erwähnt gründen Guy Debord, Jean-Louis Brau, Gil Wolman und Serge Berna am 07. Dezember 1952 die Lettristische Internationale (L.I.). Neben dem Wunsch nach Obskurität und Spurenlosigkeit geht es den Mitgliedern der L.I. von Anfang auch um die aktive Suche nach ergiebigen Arten der kulturellen Subversion.

Zunächst aber finden sich die Mitstreiter der L.I. am Rande eben jener Gesellschaft wieder, die es zu überwinden gilt, und sehen sich angesichts des fehlenden Zugriffs auf die Mittel und Kanäle zur Produktion von Bedeutung zunächst zurückgeworfen auf den eigenen kleinen Kreis von Gleichgesinnten und Unterstützern. Die L.I. besinnt sich in der Folge auf ihren Kern, den Dreh- und Angelpunkt ihrer allumfassenden Gesellschaftskritik und kommuniziert ihren Lebensstil der Andersartigkeit und Negierung als ersten Schritt in Richtung einer neuen Art von Gesellschaft.

„Die Lettristische Internationale konstituiert sich auf der Grundlage einer Ablehnung jeglicher ästhetischer Intervention und [...] als Verlangen danach, das Poetische dem Leben zuzuschlagen, der Neuerfindung dieses Lebens.“⁸⁸

Diese „Suche nach einer zur Poetik errichteten Lebenskunst, die auf Kosten des Werkschaffens geht“⁸⁹ erzählt schon vor der Definition situationistischer Kunst von jenen „Lebe-Männer“⁹⁰, die unter der Situationistischen Internationale zu den Konstrukteuren ihrer eigenen Situationen werden.

Um die Isolation ihrer Gruppe auf die Spitze zu treiben und dem immerwährenden Spektakel der Gesellschaft auf konstruktive Weise zu entkommen, konzentriert sich die L.I. zunächst auf die Technik des *dérives*. Bei dieser „Technik der ziellosen Verlagerung“⁹¹ lassen sich Debord und seine Gleichgesinnten ohne erkennbares Ziel durch die Straßen von Paris treiben.

⁸⁸ KAUFMANN, 2004. S. 126

⁸⁹ Ebd., S. 120

⁹⁰ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S. 41

⁹¹ MARCUS, 1989. S. 348

Dieses Umherschweifen soll in der Situationistischen Internationale wenig später unter der Bezeichnung *Psychogeographie* als „fragmentarische Suche nach einer neuen Lebensweise“⁹² genauer beschrieben und beforscht werden.⁹³

Zu Zeiten der L.I. generiert das bewusste Verloren-Gehen, Verirren und ziellose Herumtreiben in den Straßen der Stadt zunächst einen neuen Blickwinkel auf die eigene urbane Umgebung. Dieser neue Blickwinkel markiert einen schöpferischen Moment inmitten einer Gesellschaft, die entschlossen ist, genuin schöpferische Kraft, die sich außerhalb der von ihr gesetzten Bedeutungsparameter materialisiert, mit aller Macht zu unterdrücken. Die Vertreter der L.I. glauben zu „wissen, daß alle existierenden Ideen und Verhaltensweisen unzulänglich sind“⁹⁴. Gefangen inmitten dieser Ideen und Verhaltensweisen einer längst überholten Gesellschaft können sich die Mitglieder der L.I. durch die Technik des *dérives* erstmalig ein Stück (theoretischen) Boden erarbeiten, auf dem sie die Vision einer neuen Welt bauen können. Es ist eine Welt basierend auf der Kraft des schöpferischen Gedankens, die Idee des *dérives* ist in ihr ein Grundprinzip der Freiheit.

„Jedes Mittel war ihnen recht, und zuallererst stürzten sie ihr eigenes Verhalten in das Experiment, galt es etwas Neues auszuprobieren. Das Verhalten methodisch betreiben, in irgendein Extrem, eine unangemessene Form bringen, den Körper und die Gewalt kennenlernen, eine grundlose Enttäuschung, eine überragende Spielregel einführen.“⁹⁵

⁹² DEBORD, Guy-Ernest. "Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.17

⁹³ Die *Psychogeographie* und die darauf aufbauende Vision des *Unitären Urbanismus* sind wichtige theoretische Konstrukte in den Überlegungen der S.I. Allerdings beschäftigen sich diese mit der Anwendung der situationistischen Theorie auf die konkrete Beschaffenheit urbaner Räume und beschreiben insofern die Überführung des situationistischen Konzepts in eine neue Organisation der gesellschaftlichen Ordnung. Da der Fokus dieser Arbeit auf den präsituationistischen Begierden des NTOK liegt und sich die dahingehenden Untersuchungen außerdem auf ihre Arbeit innerhalb theatraler Momente beschränken, soll an dieser Stelle von einer genauen Erläuterung der *Psychogeographie* und des *Unitären Urbanismus* abgesehen werden.

⁹⁴ LETTRISTISCHE INTERNATIONALE: „Manifest.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.263

⁹⁵ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.52

2.4 Die zweite Lettristische Internationale

Im Jahr 1954 kommt die noch junge L.I. an einen Wendepunkt, der ihre Struktur und inhaltliche Ausrichtung nachhaltig verändern soll. In den Augen Guy Debords verwechseln immer mehr Mitglieder der L.I. die Praxis des *dérive* mit zielloser Verschwendung von Zeit und entfernen sich so zunehmend vom subversiven und schöpferischen Grundgedanken dieser Strategie. Angewidert von den nihilistischen Verfehlungen seiner Mitstreiter und seiner radikalen Auslegung der lettristischen Bewegung folgend, läutet Debord die Zeit der zweiten *Lettristische Internationale* (zweite L.I.) ein und entfernt alle ihr schädlichen Elemente.

„Mit der zweiten Lettristischen Internationale versucht Debord das abzuwenden, wodurch das schöne Verlorengehen [...] sich der nihilistischen Versuchung nähert.“⁹⁶

Die Mitglieder werden fast komplett ausgetauscht und die organisatorische Struktur der Gruppe nach strengeren Prinzipien umverteilt.⁹⁷ So verpflichtet sich die zweite L.I. zur regelmäßigen Publikation einer Zeitung namens *Potlatch*, die fortan als das mediale Sprachrohr der Gruppe dienen soll. Vorbei sind die Zeiten, in denen die Mitglieder der Lettristischen Internationale von den übrigen *enfants perdus* kaum zu unterscheiden waren. Die Gruppe erfährt eine klare Struktur und mit der beginnenden Publikation von *Potlatch* schärft sich auch die politische Position der L.I.

Die Epoche der zweiten L.I. zeichnet sich „durch eine Politisierung des Diskurses aus, durch die Herausbildung einer radikalen Form von Sozialkritik“.⁹⁸

„Die Gruppe tauchte aus dem Jahr des ununterbrochenen *dérive* mit einem Sinn für das Notwendige auf, lockerte ihre Ächtung der Arbeit und verpflichtete sich zu einem regelmäßigen Erscheinungstermin ihrer Publikation. Sie meldete sich mit einem weniger abstrakten, verspielteren

⁹⁶ KAUFMANN, 2004. S. 121

⁹⁷ Vgl. KAUFMANN, 2004. S.120

⁹⁸ Ebd., S. 121

Realitätssinn zurück und listete schadenfroh die besten Nachrichten der Woche auf.“⁹⁹

Die regelmäßig erscheinende Veröffentlichung *Potlatch* spielt in den Jahren der zweiten L.I. eine wichtige Rolle. In diesem sogenannten *Informationsbulletin der Lettristischen Internationale* veröffentlichen die Mitglieder der zweiten L.I. regelmäßig manifest-artige Texte zu ihren Zielen und politischen Überzeugungen. Die schon zu Zeiten der ersten L.I. gepflegte Tradition der Diffamierung anderer KünstlerInnen wird auch in *Potlatch* weitergeführt. Die Gruppe gräbt so einen immer tieferen Graben zwischen sich und andere avantgardistische Bewegungen der Zeit und schärft zunehmend ihr kulturell und politisch radikales Profil.

Die Bezeichnung *Potlatch* hat viele Bedeutungen. Interessant ist im Zusammenhang mit der lettristischen Agenda folgende Definition, die Greil Marcus in *Lipstick Traces* aus dem ethnographischen Wörterbuch zitiert: Demnach bedeutet *Potlatch* „vom Feuer verzehrt werden“: Es stand für eine Gabe, die so lange erwidert werden mußte, bis nichts mehr vorhanden war, was man hätte weggeben können.“¹⁰⁰

In diesem Sinne fungiert *Potlatch* für die zweite L.I. nicht nur als Sprachrohr zur Veröffentlichung von Manifesten und Theorien, die Zeitung soll der zweiten L.I. vielmehr helfen, in Kontakt mit ihren LeserInnen zu treten. Die in *Potlatch* angebotenen Erkenntnisse und Theorien, sprich der theoretische Unterbau der zweiten L.I. und ihrer politischen Überzeugungen, sind in Bezug auf die ethnographische Definition von *Potlatch* als die lettristische Gabe zu verstehen. Allerdings hat diese Gabe keinen Wert, solange sie von ihren RezipientInnen nicht erwidert wird. Ziel der zweiten L.I. ist die Etablierung eines Dialogs mit ihrer Leserschaft, eines Dialogs über die Möglichkeiten der lettristischen Position für eine neue Zukunft und andersartige Organisation der Gesellschaft.

Ihr Wunsch nach Austausch und Kommunikation mit gleichgesinnten Menschen in ihrer Gesellschaft kann durch die Interpretation des Namens ihres schriftlichen Sprachrohrs zwar nur angedeutet werden. Allerdings unterstreicht

⁹⁹ MARCUS, 1989. S. 372

¹⁰⁰ Ebd., S. 381

diese Auslegung den revolutionären Anspruch der zweiten L.I., die sich bei aller Radikalität und gesellschaftlicher Isolation trotzdem nicht im Dickicht ihrer Theorien verlieren will. Es geht ihnen von Anfang an um die Anwendung der lettristischen Theorie auf konkrete Lebenssituationen, um den Umsturz der sie umgebenden Gesellschaft und um konkrete Ideen für ein neues Europa.

„Es [Potlatch] war der Versuch, ein Gespräch in Gang zu bringen – allerdings ein Gespräch, an dem jeder gern teilnahm und das sich nur mit der Entdeckung einer neuen Sprache beenden ließ, mit einem neuen Thema, ergo einer neuen Form gesellschaftlichen Lebens.“¹⁰¹

Damit eine neue Form gesellschaftlichen Lebens entstehen kann, bedarf es laut der zweiten L.I. „dem Verschwinden der bürgerlichen Gesellschaft, der Art ihrer Güterverteilung und ihrer moralischen Werte.“¹⁰² Dazu gehört auch eine neue Art der Organisation der Freizeit, wie die Mitglieder der zweiten L.I. in der Potlatch-Ausgabe vom 03. August 1954 in ihrem Text „...Eine neue Idee in Europa“ anmerken.¹⁰³

Der Begriff Freizeit wird hier gleichgesetzt mit der Umschreibung „der Freiheit einer *ein bißchen weniger* zu ständiger Arbeit gezwungenen Masse“¹⁰⁴ und verdeutlicht insofern die Wichtigkeit des Prinzips der Freizeit für die lettristische Sache. Schon in *Hurlements en Faveur de Sade* kritisierte Debord die Organisation der Freizeit in der kapitalistischen Warengesellschaft, die seine BewohnerInnen zu passiven ZuschauerInnen verdammt und ihnen so die Freiheit zur aktiven Gestaltung des eigenen Lebens verweigert.¹⁰⁵ Die zweite L.I. widmet sich hingegen „der totalen Untergrabung ihres Begriffs von Vergnügen“¹⁰⁶. Ihr Ziel ist die Emanzipation der BürgerInnen im Hinblick auf die aktive Gestaltung des eigenen Lebens. Es ist in diesem Zusammenhang, dass

¹⁰¹ Ebd., S. 380

¹⁰² LETTRISTISCHE INTERNATIONALE. „Die Generallinie.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.73f.

¹⁰³ Vgl. LETTRISTISCHE INTERNATIONALE. „...Eine neue Idee in Europa.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. a.o.O., S.42

¹⁰⁴ Ebd., S. 42

¹⁰⁵ Siehe hierzu Kapitel II.1.2: *Hurlements en faveur du Sade*

¹⁰⁶ LETTRISTISCHE INTERNATIONALE. „Die Generallinie.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. a.a.O., S.74.

in den Texten der zweiten L.I. der Begriff der Situation zum ersten Mal näher umschrieben wird:

„Ziel der Lettristischen Internationale ist die Schaffung einer leidenschaftlichen Struktur für das Leben. Wir experimentieren mit Verhaltensweisen, Formen von Dekor, Architektur, Urbanismus und Kommunikation, die geeignet sind, anziehende *Situationen* hervorzurufen.“¹⁰⁷

Dieses Zitat umschreibt die Grundlage der Theorien der S.I. und weist aufgrund der relativen Kurzlebigkeit auch der zweiten L.I. bereits den Weg in die Zukunft.

Der zweiten L.I. kommt die entscheidende Funktion zuteil, die Grundzüge ihrer Ideen für eine neue Welt erstmals in konkreter Form schriftlich festzuhalten. Diese in *Potlatch* veröffentlichten Überlegungen sind das Rüstzeug, mit denen sich Guy Debord 1957 schließlich aufmacht, das Kapitel der Lettristischen Internationale endgültig zu schließen und fortan die Situation zur Grundlage aller weiterer Überlegungen zu machen.

¹⁰⁷Ebd., S. 73

III. Die Situationistische Internationale

Die Situationistische Internationale (S.I.) wird am Wochenende des 27./28. Juli 1957 in der italienischen Berggemeinde Cosio d'Arroscia gegründet. Anders als bei der Abspaltung der L.I. von den Lettristen Isidore Isous beruht dieses Gründungsmoment nicht auf einer Eskalation verschiedener Meinungen innerhalb der L.I., er ist vielmehr als Schlusspunkt eines sich seit 1956 abzeichnenden Zusammenschlusses verschiedener Künstler- und Künstlergruppen zu verstehen. Auch wenn die Entwicklung der L.I. in den Jahren ihrer Existenz von 1952 bis 1957 äußerst ruhig verläuft, ist diese Gruppe doch „im Inneren von einer permanenten Unruhe geprägt, die sich in einer Vielzahl von Mitgliederbeitritten, vor allem aber Mitgliederausschlüssen äußert.“¹⁰⁸ Obwohl am Ende der L.I. mit Michéle Bernstein, Mohamed Dahou und Guy Debord nur noch drei Mitglieder übrig bleiben, ist die Gründung der S.I. nicht als gleichzeitiger Auflösungsmoment der L.I. zu verstehen, vielmehr geht die L.I. mit all ihren theoretischen Implikationen über in die neu gegründete S.I.

Ein wichtiges Gründungsmitglied der S.I. ist der dänische Maler Asger Jorn. Er gründet 1948 zusammen mit dem belgischen Surrealisten Christian Dotremont und dem holländischen Maler Constant die Künstlerbewegung COBRA – ein Akronym aus den Städtenamen Copenhagen, Brüssel und Amsterdam, aus denen die drei Mitglieder stammen. Die COBRA-Bewegung ist der „Versuch eines neuen kollektiven Projekts der Künste [und] stand ganz im Zeichen der experimentellen Methode.“¹⁰⁹

Im Sommer 1954 lädt Jorn alte und neue Freunde in das italienische Albisola ein, um gemeinsam in der dortigen Keramikwerkstätte zu arbeiten. Die Ausstellung der so entstandenen Arbeiten führt zur Gründung des Künstlerzusammenschlusses *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (M.I.B.I.). Die Arbeiten werden von Albisola aus direkt in das Programm der *X. Triennale di Milano* übernommen. Seine fortan guten

¹⁰⁸ OHRlich, 2011. S.119

¹⁰⁹ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.104

Verbindungen zu MitarbeiterInnen der Triennale kann Jorn nutzen, um die KünstlerInnen der COBRA-Bewegung nach Italien zu locken und mit ihnen gemeinsam an der Zusammenführung von Kunst und Kunsthandwerk zu arbeiten.¹¹⁰

Im Oktober 1954 fällt Asger Jorn eine Ausgabe von *Potlatch* in die Hand. Er ist begeistert von den Texten der L.I. und spricht in einem kurz darauf verfassten Brief von einer möglichen Zusammenarbeit, denn

„der literarische Lettrismus stimmt sicherlich mit der Suche nach Zeichen in der Malerei überein, und dann eine neue künstlerische Konzeption, gegründet auf der unmittelbaren Begegnung von Subjektivität und objektiver Welt.“¹¹¹

Das sich hier bereits andeutende Interesse Asger Jorns an den Theorien der L.I. mündet 1956 in dem von Jorn organisierten *Ersten Weltkongreß der freien Künstler*, zu dem auch Vertreter der L.I. geladen sind. Gil Wolman reist als offizieller Vertreter der L.I. im September 1956 ins italienische Alba, als Vertreter der COBRA ist Constant Anton Nieuwenhuys anwesend. Guy Debord ist aufgrund der Ableistung seines Militärdienstes verhindert, doch trotzdem markiert der Kongress „den ersten organisatorischen Schritt zur Gründung der „*Situationistischen Internationale*““¹¹². In einer Schlussresolution einigen die Teilnehmer des Kongresses auf sechs Eckpunkte, welche die Grundlage ihrer zukünftigen (Zusammen)Arbeit sein sollen. Es wird unter anderem proklamiert, „dass ein Lebensrahmen durch den Unitären Urbanismus geschaffen werden soll und dazu alle modernen Künste und Techniken eingesetzt werden sollen.“¹¹³ Während des Kongresses werden mit *urbanisme unitaire* und *ambiance* im Sinne von Konstruktion einer Stimmung bereits Schlüsselbegriffe diskutiert, die später zum theoretischen Hauptwerk der S.I. gehören sollen.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S.145

¹¹¹ BANDINI. *L'estetico*. S.254. Zitiert aus: OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.143

¹¹² Ebd., S.152

¹¹³ OTTMANN, 2012. S.71

„Das Schlußdokument wird als „Plattform von Alba“ unter anderem die Aktionseinheit der Unterzeichnenden feststellen, die Entwicklung des Unitären Urbanismus sowie – davon untrennbar – die der zukünftigen Lebensstile proklamieren und die organisatorischen Konsequenzen festhalten. Es unterzeichnen alle, die es nicht vorher vertrieben hat.“¹¹⁴

Bereits einen Monat vor der Konferenz von Alba beginnen die Unterzeichner des Dokuments der *Plattform von Alba* auch nach außen als homogene Organisation aufzutreten. So bringen Asger Jorn, Guy Debord und Gil Wolman im August 1956 eine gemeinsame *Ordre du boycott* in Umlauf. Es handelt sich dabei um eine Aufforderung an KünstlerInnen, sich nicht an einem 1956 in Marseille stattfindenden Avantgardefestival zu beteiligen. Dem programmatischen Zusammenschluss auf der Konferenz von Alba folgt im Februar 1957 eine gemeinsame Ausstellung von Debord, Jorn und weiteren Mitgliedern und SympathisantInnen der Bewegung in der Brüsseler Galerie *Taptoe*. Zu den ausgestellten Werken zählen Guy Debords psychogeographische Pläne von Paris, Photographien der Lettristin Michèle Bernstein und eine anonyme kollektive Malerei. Asger Jorn stellt Malereien und Keramikarbeiten aus.

Zur Gründungskonferenz der S.I. kommt es schließlich am Wochenende des 27./28. Juli 1957. Zu den geladenen Gästen zählen die letzten L.I.-Mitglieder Guy Debord, Michèle Bernstein und Mohamed Dahou, außerdem Constant Anton Nieuwenhuys, Asger Jorn als Vertreter des M.I.B.I. sowie Mitglieder des Comité psychogéographique. Insgesamt nehmen an der Konferenz nur acht Personen teil, von denen lediglich fünf für die Gründung der S.I. stimmen. Neben Guy Debord, seiner Ehefrau Michèle Bernstein und Asger Jorn sprechen sich der Maler Guiseppe Pinot-Gallizio sowie der englische Künstler und Begründer des Comité psychogéographique Ralph Rumney für eine Gründung aus.¹¹⁵

¹¹⁴ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.153

¹¹⁵ Vgl. WIEGMINK, 2005. S.22

„Die S.I. vereinigte mehr oder minder sicher Persönlichkeiten, von denen man wußte, dass sie in der COBRA oder in der I.L. die wichtigsten und talentiertesten waren, Persönlichkeiten, die einen bemerkenswerten und eigenständigen Weg beschritten hatten [...]“¹¹⁶

Das lettristische Organ *Potlatch* wird unter die Kontrolle der S.I. gestellt und dient fortan nur noch dem internen Informationsaustausch innerhalb der S.I. Die erste Ausgabe des situationistischen Bulletins *internationale situationniste* erscheint im Juni 1958, Guy Debord fungiert als Chefredakteur der Zeitung.

Die S.I. ist nicht nur die Nachfolge-Organisation der L.I. Sie geht hervor aus dem Zusammenschluss mehrerer europäischer Kunstinitiativen, die in Disziplinen wie der Architektur, bildenden Kunst und Malerei beheimatet sind und ihren gemeinsamen ideologischen Hafen nun in der S.I. finden. Aufgrund der neugewonnenen Internationalität verfügt die S.I. nach ihrer Gründung über ein weitreichendes Netzwerk an KünstlerInnen, Galerien und Museen in ganz Europa und darüber hinaus über gute Beziehungen zu Ausstellungsmöglichkeiten in wichtigen Institutionen wie zum Beispiel dem Stedelijk-Museum in Amsterdam.

„Sie [die S.I.] durchkreuzt all die verschiedenen Zentren und behauptet dort eine Internationalität, die sie auch praktisch unter Beweis stellen konnte.“¹¹⁷

Die internationale Positionierung der Gruppe und die potenzielle Nutzung großer Kunstzentren eröffnen den Mitgliedern der S.I. erstmals die Möglichkeit, ein weitaus größeres Publikum anzusprechen und mit ihren Ideen für ein neues Leben vielleicht sogar eine ganze Generation zu inspirieren. Dieser internationale und gesellschaftsverändernde Anspruch ist von der S.I. bewusst gewählt und zeugt von ihrem Selbstverständnis als revolutionäre Bewegung, die die Grenzen der Gesellschaft nicht von außen aufbrechen, sondern sich vom ersten Tage an selbstbewusst als tickende Zeitbombe in ihrer Mitte

¹¹⁶ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. a.a.O., S.159

¹¹⁷ OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.30

platzieren will. So schreibt Guy Debord 1957 in dem im *Potlatch* erschienenen Artikel *Ein Schritt zurück*:

„Wir müssen uns der modernen Kultur bemächtigen, um sie für unsere Zwecke zu benutzen und nicht mehr von außen eine Opposition betreiben, die ausschließlich auf der zukünftigen Entwicklung unserer Probleme beruht.“¹¹⁸

Es mag verwundern, dass sich die ehemaligen Mitglieder der L.I. um Guy Debord, deren Existenz als ein einziger Abgesang auf die einzelnen Disziplinen der Kunst und ein konsequentes Verschwinden aus eben diesen gewertet werden kann, auf dem Weg zur Gründung der S.I. anderen Künstlern annähert und mit ihnen in der S.I. sogar kollaboriert. Guy Debord erklärt diesen Schritt in *Potlatch* angesichts der zunehmenden Dominanz der Maler in der S.I. wie folgt:

„Wir müssen jedoch Spezialisten der verschiedensten Techniken zusammenführen; die letzten autonomen Entwicklungen dieser Techniken kennenlernen.“¹¹⁹

Debord hat erkannt, dass die Veränderung der Gesellschaft und die Rolle der KünstlerInnen in ihr vom obskuren Rande der Gesellschaft aus und unter stetiger Verneinung ebendieser nicht möglich ist. Die S.I. soll mit „größeren Interventionsmöglichkeiten“¹²⁰ ausgestattet werden, um in die Neugestaltung der Gesellschaft aktiv eingreifen zu können. Der notwendige Rückgriff auf Darstellungs- und Kommunikationsmittel künstlerischer Disziplinen ist insofern nicht als Rückschritt in Bezug auf die theoretischen Implikationen der L.I. zu werten, sondern vielmehr als Mittel zum Zweck. Debord schreibt, „daß die Überwindung des bedeutungstragenden Ganzen kultureller Gegebenheiten [...] mit Hilfe einer höheren Organisation der kulturellen Aktionsmittel unserer Zeit erreicht werden muß.“¹²¹ Künstlerische Produktivität soll insofern in der S.I. nicht zur Bedeutungsproduktion innerhalb des gesellschaftlich gesetzten

¹¹⁸ DEBORD, Guy-Ernest. „Ein Schritt zurück.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S. 224

¹¹⁹ Ebd., S.224

¹²⁰ KAUFMANN, 2004. S.134

¹²¹ DEBORD, Guy-Ernest. „Noch eine Anstrengung, wenn ihr Situationisten sein wollt.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957*. a.a.O., S.231

Diskurses genutzt werden, sondern Wege zu einer neuen gesellschaftlichen Realität aufzeigen. Im Gegensatz zu der L.I. ist die S.I. laut Debord als ein Versuch zu verstehen, „etwas jenseits der Dekomposition aufzubauen.“¹²²

„Die Formierung der S.I. als Zusammenschluss internationaler Künstler zeigt, dass eine gesamtgesellschaftliche Kritik zwar von Beginn an angelegt war, die Richtung jedoch, von der sie die Revolution verwirklichen wollten, von Seiten der Kunst ausging.“¹²³

1. Schlüsselbegriffe und theoretische Überlegungen

Im Juni 1957 erscheint in Paris Broschüre namens *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Es handelt sich hierbei um den von Guy Debord verfassten Gründungstext der S.I., der als stolze Proklamation des Zeitalters der S.I. interpretiert werden kann. Der Text läutet den Beginn einer neuen Zeit, einer neuen Organisation des Lebens ein und rechnet gleichzeitig ab mit allen Menschen, Staaten und Bewegungen, die sich dieser Entwicklung in den Weg gestellt haben oder dies in Zukunft potenziell vorhaben könnten. Neben Schlüsselbegriffen wie *Umherschweifen*, *Unitärer Urbanismus* und *Psychogeographie* wird der Begriff der Situation erstmals genau definiert, sowie Bedingungen und Vorgangsweise zur Kreierung einer Situation ausführlich dargelegt.

Anhand dieses Gründungsmanifests und weiteren programmatischen Texten der S.I. aus den ersten Jahren ihrer Bewegung soll im Folgenden das theoretische Werk der S.I. dargestellt und erklärt werden.

¹²² Ebd., S.231

¹²³ WIEGMINK, 2005. S. 24

1.1 Kunst und Revolution

Die Geschichte der S.I. wird von jenen, die sie studieren, oft in zwei Phasen unterteilt: „Eine frühe, künstlerisch dominierte Phase (1957-1962), und eine spätere, in der der Schwerpunkt auf Theoriebildung und revolutionärer Praxis liegt (1962-1972).“¹²⁴ Während zum Beispiel Gerald Raunig die Entwicklung der Gruppe als eine „vom avantgardistischen Kunstkollektiv zur politischen Agitationsgruppe“¹²⁵ hin umschreibt, bezeichnet Guy Debord die erste Phase der situationistischen Aktivität nicht als eine künstlerische, sondern als eine Epoche, die „mit dem Hauptthema Aufhebung der Kunst“¹²⁶ beschäftigt ist.

Diese Unterscheidung ist wesentlich, denn obwohl sich der Mitgliederstamm der S.I. in den ersten Jahren hauptsächlich aus Künstlern zusammensetzt, gilt ihr Interesse primär dem Aufbruch aus der Gesellschaft hin zu neuen „Organisationsformen des alltäglichen Lebens“¹²⁷. Dieses Ziel kann nur erreicht werden durch Aufhebung und Überwindung der Kunst, da neue Arten der Kommunikation und Schöpfung nur dann gefunden werden können, wenn das im Kern der gesellschaftlich akzeptierten Kunst liegende Prinzip der Darstellung überwunden wird.

Das Prinzip der Auflösung der Kunst steht demnach also für das Ende des Darstellens und das Ende des Zuschauens und will so die Menschen aus ihrer Rolle der unmündigen ZuschauerInnen in den Zustand emanzipierter und gleichberechtigter BürgerInnen erheben. Die Überwindung der Kunst ist deshalb in der situationistischen Theorie eng verbunden mit den politischen Ansprüchen der Gruppe, die sich schon in ihrem Gründungsjahr in Form einer radikal sozialistischen Kritik und weltrevolutionären Zielen äußern.

Die S.I. beschäftigt sich in den ersten Jahren ihrer Gründung zwar einerseits mit ästhetischen Grundprinzipien und widmet sich der Produktion künstlerischer Werke, allerdings weist der von Anfang an vorhandene Anspruch der

¹²⁴ STENITZER, 2006. S.70

¹²⁵ RAUNIG, 2005, S.167

¹²⁶ DEBORD, Guy-Ernest. „Die Frage der Organisation für die S.I.“ *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.299

¹²⁷ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51.

Überwindung der Kunst auf die Verbindung von Kunst und Revolution, die für die situationistische Theorie Dreh- und Angelpunkt jeder ihrer Bewegungen ist.

„Die Formierung der S.I. als Zusammenschluss internationaler Künstler zeigt, dass eine gesamtgesellschaftliche Kritik zwar von Beginn an angelegt war, die Richtung jedoch, von der sie die Revolution verwirklichen wollten, von Seiten der Kunst ausging.“¹²⁸

1.1.1 Sozialistische Kritik

Liest man den Gründungstext der S.I., ist der Zusammenhang zwischen Kultur und (sozialistischer) Revolution sofort klar ersichtlich. So beginnt der *Rapport über die Konstruktion von Situationen...* mit folgenden Sätzen:

„Wir meinen zunächst, daß die Welt verändert werden muß. Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind.“¹²⁹

Die S.I. kritisieren die politische Organisation im nachkriegszeitlichen Europa, in dem zehn Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg „frisch-fröhlich ein nunmehr demokratischer Kapitalismus restauriert“¹³⁰ wird, der jegliche revolutionären Bestrebungen der Vorkriegszeit einfach ignoriert. Auf der anderen Seite aber führt die Industrialisierung der Länder und die Steigerung der Produktionsmöglichkeiten zu einem Erstarken der Arbeiterklasse, doch dies spiegelt sich in den Herrschafts- und Machtverhältnissen der westlichen Gesellschaften nicht wieder. Der Kapitalismus verweigert der Arbeiterklasse die ihr gebührende aktive Teilnahme an der Gestaltung der politischen Struktur ihres Landes und hält die Verteilung der Machtverhältnisse in einem künstlichen historischen Zustand.

¹²⁸ WIEGMINK, 2005. S.24

¹²⁹ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.28

¹³⁰ BAUMEISTER, Biene/NEGATOR, Zwi. "Situationistische Revolutionstheorie" - *Communistische Aktualität und linke Verblendung*. *Spektakel - Kunst - Gesellschaft*. Hg. Grigat, Stephan. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006. S.10

„Der Kapitalismus erfindet neue Kampfformen. [...] So konnte er bis heute die alten gesellschaftlichen Verhältnisse in der großen Mehrheit der hochindustrialisierten Länder aufrecht erhalten und folglich weiterhin einer sozialistischen Gesellschaft die für sie unerlässliche materielle Basis entziehen.“¹³¹

Trotz ihrer eindeutigen Argumentation für eine sozialistisch organisierte Gesellschaft sind die Mitglieder der S.I. keine Unterstützer des Stalinismus. Laut der S.I. wurde „das marxistische Denken in den Arbeiterstaaten grundsätzlich verfälscht“¹³², das Resultat ist „ein Konservatismus auf dem Gebiet der Kultur und der Lebensgewohnheiten“¹³³, den die Arbeiterstaaten mit den Ländern des Westens gemein haben.

Was den Osten und Westens Europas in der politischen Organisation ihrer Länder eint und gleichzeitig den Hauptkritikpunkt der S.I. darstellt, ist die fehlende Emanzipation der ArbeiterInnen als gestalterische Elemente innerhalb der Gesellschaft. Im stalinistischen Ländern sind ArbeiterInnen „objectified and seen as passive social elements“¹³⁴, in kapitalistisch organisierten Staaten wird die Arbeiterklasse aus den Möglichkeiten der gesellschaftlichen Mitgestaltung überhaupt gänzlich ausgeschlossen.

Diese Kritik ist der Kern der sozialistischen Bemühungen der S.I., denn mit der Erstarkung des Proletariats verbindet die S.I. die Veränderung der Gesellschaft gemäß der Überwindung der Kunst und des Spektakels. Während KünstlerInnen und Intellektuelle durch die Aufhebung der Kunst den Weg in neue Organisationsformen der Gesellschaft weisen sollen, kommt dem Proletariat gemäß den Theorien der S.I. die Aufgabe und Fähigkeit zu, die Veränderung der Gesellschaft in die Praxis zu übersetzen.¹³⁵ Gleichzeitig deutet diese Aufwertung der ArbeiterInnen als kunst- und kulturkonstituierende Mitglieder der Gesellschaft auf die Hervorhebung des Alltags als wichtiges

¹³¹ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.o.O., S.28

¹³² Ebd., S.32

¹³³ Ebd., S.32

¹³⁴ POSTER, 1975. S.203. Zitiert aus: WIGMINK, 2005. S.31

¹³⁵ Vgl. WIEGMINK, 2005. 32

Element in einer neuen, situationistischen Art von *Kunst* im Rahmen der Konstruktion von Situationen.

Die Staaten des Kapitalismus drohen an der ungerechten Repräsentation ihrer BürgerInnen innerlich zu zerbrechen, da „die Ideologie der herrschenden Klasse jede Kohärenz verloren hat.“¹³⁶ Es gilt also, die Bedeutungsparameter der Kultur, dieser „Reaktion einer Epoche auf das alltägliche Leben“¹³⁷ neu zu definieren.

„Das gegenwärtige Ergebnis der Krise der modernen Kultur ist die ideologische Auflösung. Nichts Neues kann auf diesen Trümmern aufgebaut werden; und bloß einen kritischen Geist zu pflegen wird unmöglich, wo jedes Urteil gegen ein anderes stößt und jeder auf Überreste stillgelegter Gesamtsysteme Bezug nimmt oder auf Imperative seiner persönlichen Gefühle.“¹³⁸

1.1.2 Subversion, Emanzipation und Aufhebung der Kunst

Wie schon dargelegt, herrschen laut der S.I. in den nachkriegszeitlichen Gesellschaften Westeuropas konservative und kapitalistische Tendenzen. In einem solchen Klima ist es nicht möglich, innerhalb des gesellschaftlichen Diskurses Neuheiten in Kultur und Alltagsleben einzuführen. Avantgardistischen Aktionen wird der Eintritt in „das gefälschte Spiel der offiziellen Kultur“¹³⁹ verweigert, ihre InitiatorInnen haben somit keinen Zutritt zur den Mitteln der Bedeutungsproduktion innerhalb ihrer Gesellschaft.

Insofern „können die Probleme des kulturellen Schaffens [...] nur noch in Verbindung mit einem neuen Vorstoß der Weltrevolution gelöst werden.“¹⁴⁰ Die Revolution kreiert einen Moment der Freiheit und Emanzipation von den Konstruktionen der alten Gesellschaft. In diesem Bedeutungsvakuum kann es

¹³⁶ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.28

¹³⁷ Ebd., S.29

¹³⁸ Ebd., S.34

¹³⁹ Ebd., S.35

¹⁴⁰ Ebd., S.37

einer neuen Avantgarde gelingen, die alten Definitionen von Kunst zu durchbrechen und die Gesellschaft ausgehend von einem aktiv gestalterischen Zugang zur Kultur über die Möglichkeiten einer situationistischen Verwendung künstlerischer Gestaltungsmittel neu zu kreieren. Ein solcher Prozess kann nur im Zuge einer Revolution passieren, denn ansonsten operiert die Avantgarde innerhalb der gesellschaftlichen Konstruktion von Kunst und Kultur und hat nicht die Möglichkeit, diese in Frage zu stellen.

„Die wirkliche Vollendung des Individuums [...] kann unmöglich ohne die kollektive Beherrschung der Welt geschehen: davor gibt es keine Individuen, sondern nur Gestalten, die mit den Dingen umgehen, die ihnen von anderen anarchisch gegeben werden.“¹⁴¹

Guy Debord schreibt im *Rapport über die Konstruktion von Situationen...*, dass die herrschende Ideologie die Trivialisierung der subversiven Entdeckungen organisiert und für sie gefährliche Neigungen zum Neuen auf bestimmte harmlose und konfuse, heruntergekommene Formen der Neuheit reduziert.¹⁴² Eine neue Avantgarde muss diese Mechanismen erkennen und sich ihnen zu widersetzen wissen, indem sie sich nicht in der bloßen Negation der Kunst und Kultur verirrt, sondern das darstellende Prinzip der Kunst aufhebt und dadurch nicht mehr den Kampf gegen die Gesellschaft, sondern den Weg in eine neue Art der Gesellschaft zum obersten Ziel erklärt.

„Es muss ein für allemal deutlich gesagt werden, daß eine Schöpfung, die nur eine persönliche Ausdrucksform im Rahmen von Mitteln ist, die von anderen geschaffen worden sind, diesen Namen nicht verdient. Schaffen heißt nicht, Gegenstände und Formen anordnen, sondern neue Gesetze dieser Anordnung erfinden.“¹⁴³

Die Notwendigkeit für eine Aufhebung der Kunst ergibt sich in den Augen der S.I. nicht nur aus ihrer systemerhaltenden Funktion für die kapitalistischen

¹⁴¹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.50

¹⁴² Vgl. DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.29

¹⁴³ Ebd., S.38

Staaten der Nachkriegszeit, sondern auch aufgrund des ihr immanenten Prinzips der Darstellung, das die Menschen in die Rolle zuschauender, passiv rezipierender Mitglieder einer Gesellschaft drängt. Die Auflösung der Kunst steht insofern auch für das Ende der Darstellung und des Zuschauens. Gleichzeitig liegt in diesem Moment der Auflösung der Beginn einer neuen Kunst, die nur über die Auflösung aller etablierten Definitionen von Kunst und Kultur zu sich selbst finden kann.

„Die Aufhebung muss in ein Jenseits der Leere führen – ein Jenseits, das nur außerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse liegen kann“.¹⁴⁴

In diesem Sinne ist auch Guy Debord zu verstehen, der in *Die Gesellschaft des Spektakels* diesen Moment der gleichzeitigen Zerstörung und Kreation wie folgt beschreibt:

„Die [...] von den Situationisten erarbeitete kritische Position hat gezeigt, dass die Wegschaffung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben *Aufhebung der Kunst* sind.“¹⁴⁵

1.1.3 Kunst als neue Lebenspraxis

Die von der S.I. beschriebene Aufhebung der Kunst soll sich der gesellschaftlich konstruierten Bedeutung und Funktion von Kunst verweigern und diese über den Weg der eigenen Auflösung für nichtig erklären. Diese Forderung ist nicht als Kritik an den unterschiedlichen ausgeprägten Kunstströmungen der damaligen Zeit zu verstehen, sondern zielt auf die Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen, in deren Konstruktion jede Art von Kunst eingebettet ist und die laut der S.I. in der bürgerlichen Gesellschaft symptomatisch ist für eine an der Lebenspraxis vorbeigehende Kunst.

¹⁴⁴ STENITZER, 2006. S.85

¹⁴⁵ DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996. S.164

Die Trennung von Kunst und Lebenspraxis tritt laut Peter Bürger erst mit dem Entstehen der bürgerlichen Gesellschaft ein, in welcher Kunst hauptsächlich der Darstellung und Legitimierung von bürgerlichen Werten und bürgerlicher Lebensart dient.

„Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich „rein“ entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar.“¹⁴⁶

Die S.I. begreifen die Trennung von Kunst und im Alltag verorteter Lebenspraxis als symptomatisch für eine in Klassen geteilte spektakuläre Warengesellschaft, die Emanzipation von und Eingriff in die gesellschaftlichen Konstruktionen dadurch verhindert, dass das Leben der Arbeiterklasse in die Bereiche Arbeit und Alltag unterteilt wird. Dadurch wird das alltägliche Leben der Freizeit gleichgesetzt und spielt sich ausschließlich ab im Bereich von privater Unterhaltung und passiven Konsums.

„Die Gesellschaft zielt darauf ab, die Leute zu isolierten Konsumenten zu atomisieren und die Kommunikation zu verbieten. So ist das alltägliche Leben Privatleben, das Gebiet der Trennung und des Spektakels“¹⁴⁷

In einer solcherart organisierten Gesellschaft konsumieren Menschen die von ihnen in ihrer Arbeitszeit produzierten Konsumgüter und erhalten so den Kreislauf des Spektakels. Die angebliche Wahl zwischen verschiedenen Formen und Produkten des Konsums entspricht hierbei nur vordergründig der Realität, denn „diese Freizeit ist keine „befreite Zeit“, sondern ein weiteres Refugium kapitalistischer Herrschaft“¹⁴⁸, das seine Hegemonie dadurch festigt, dass es für die beherrschten Menschen keinerlei Ausweg gibt aus den immergleichen Mechanismen von Warenproduktion und -konsumation.

¹⁴⁶ BÜRGER, 1974. S.29

¹⁴⁷ DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.101

¹⁴⁸ MARSCHALL, Brigitte. „Die Nord-West-Passage der Revolution": Herrschaftsverhältnisse und die situationistische Kartographierung der Stadtlandschaft.“ *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*.: LIT Verlag, 2014. S.234

In einer solchen Gesellschaft wird auch die Kunst zum Spektakel, da sie außerhalb des Rahmens der Freizeit und des Privatvergnügens nicht existiert. Kunst fungiert in der bürgerlichen Gesellschaft als ein in der Freizeit frequentierter Sehnsuchtsraum, in dem gesellschaftlich negierte Wünsche und Bedürfnisse zwar geäußert werden und die vermittelten Inhalte noch so gesellschaftskritisch sein können; sie sind eingebettet in das System der Warenproduktion und dem harmlosen Schein des Privatlebens und verlieren dadurch jeglichen tatsächlichen Einfluss auf die gesellschaftliche Realität.

„Im Alltag werden die doch sehr unterschiedlichen Kategorien Spektakel und Kulturindustrie als Statthalter und Repräsentanten althergebrachter Ideologien sich zunehmend ähnlich.“¹⁴⁹

KünstlerInnen gestalten und vermitteln in diesem Modell die utopischen Begierden der ZuschauerInnen, das Publikum selber ist Rezipient der eigenen Wünsche, wird aber niemals zum Akteur und Fürsprecher einer gesellschaftlichen Veränderung, die auf seinen Vorstellungen aufbaut. „Indem sie [die Kunst] allerdings das Utopische im Schein der Fiktion verwirklicht, verunmöglicht sie die reale Veränderung“¹⁵⁰. RezipientInnen einer solchen Kunst sind in der Folge keine selbstbestimmten BürgerInnen mit soziokulturellem Einfluss, sondern passive KonsumentInnen der Ware Kunst. So ist der „Mensch des alltäglichen Lebens das Produkt einer Geschichte [...], die er nicht kontrollieren kann.“¹⁵¹

Welche Potentiale aber sieht die S.I. für alltägliche Leben und in welchem Zusammenhang stehen sie zur situationistischen Definition von Kunst?

Guy Debord verweist in seiner Auffassung des alltäglichen Lebens auf Henri Lefèbvres Definition, die das alltägliche Leben beschreibt als das, „was bleibt,

¹⁴⁹ GRIMBERG, Eiko. "Verwirklichen und Wegschaffen: Was die SI mit der Kunst wollte." *Spektakel - Kunst - Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Hg. Grigat, Stephan. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006. S.190

¹⁵⁰ Ebd., S.192

¹⁵¹ DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.101

wenn alle spezialisierten Tätigkeiten vom Erlebten entfernt wurden.“¹⁵². Ausgehend von dieser Umschreibung kritisieren die S.I. in ihren Überlegungen die gesellschaftliche Elite, die eine Verbindung zwischen alltäglichem Leben und spezialisierter Tätigkeiten verleugnet und ihren Anspruch auf Hegemonie aus der Annahme herleitet, dass das Beherrschen spezialisierter Tätigkeiten sie von dem alltäglichen Leben der ungebildeten Arbeiterklasse trennt. Eine solche Trennung des gesellschaftlichen Lebens reduziert die Arbeiterklasse auf die angeblich primitive und banale Welt des Alltags und verwehrt ihr den Zugang zum gesellschaftlichen Aktionsraum, für deren Zugang es der Beherrschung spezialisierter Tätigkeiten bedarf. Auch die Kunst wird in dieser Konstruktion von Gesellschaft zur spezialisierten Tätigkeit, ihr revolutionäres Potential verschwindet angesichts ihrer dadurch hervorgerufenen Trennung vom alltäglichen Leben in der Bedeutungslosigkeit.

„Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft.“¹⁵³

Die S.I. negiert zwar nicht die Existenz spezialisierter Tätigkeiten, jedoch sind diese ihrer Meinung nach osmotisch mit dem alltäglichen Leben verbunden und in diesem quasi eingebettet. Entscheidend an dieser Überlegung ist, dass das alltägliche Leben für die S.I. „Maßstab für alles“¹⁵⁴ ist, dazu zählt auch die künstlerische Forschung und revolutionäre Politik¹⁵⁵. Jede Bürgerin und jeder Bürger einer Gesellschaft hat in diesem Denkmodell nicht nur Zugang zu gesellschaftsverändernden Impulsen, sie entstehen vielmehr in Kern der alle Lebensbereiche überspannenden Matrix - im alltäglichen Leben selber.

¹⁵² LEFEBVRE, Henri. Zitiert aus: DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.99

¹⁵³ BÜRGER, 1974. S.63

¹⁵⁴ DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.99

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S.99

„Das situationistische Konzept vom alltäglichen Leben [...] bezieht es sich auf die Potenziale, den Reichtum und die Energie, die das alltägliche Leben enthält.“¹⁵⁶

In logischer Konsequenz bedeutet dies, dass die Entfesselung gesellschaftlicher Revolution nicht über die Beherrschung der bedeutungskonstituierenden Elemente einer Gesellschaft passieren kann, sondern durch die Realisierung der Tatsache, dass ein jedes Mitglied der Gesellschaft den Schlüssel hierfür selbst in der Hand hält. So ist es „das alltägliche Leben selbst, im Sinn von erlebter Erfahrung, welches der Ausgangspunkt jeglicher Befreiung ist.“¹⁵⁷

Ziel der S.I. ist es, im alltäglichen Leben als „Ort aller wahren, gescheiterten Möglichkeiten, aller wahren Wünsche [...], die von der kapitalistischen Organisation der Arbeit unterdrückt wurden“¹⁵⁸ ebendiese unterdrückten Wünsche in den Menschen zu aktivieren und ihnen durch die Bewusstseinswerdung des eigenen revolutionären Potenzials innerhalb des alltäglichen Lebens zum Aufbruch in eine neue Art der Gesellschaft zu verhelfen.

Gegen den in einer kapitalistischen Gesellschaft „als Ware aufgehorteten Ausdrucks der Kunst“¹⁵⁹ erklären die Situationisten den Menschen selbst als höchstes Gut und Ziel jeder künstlerischen Aktion. Für die S.I. ist „das Kunstwerk [...] nichts anderes als die Bestätigung des Menschen als der wesentlichen Quelle des Wertes“¹⁶⁰, jegliche Art von Kunst dient insofern der Befreiung des Menschen aus dem Kreislauf des Warenspektakels und erklärt die Erweckung der menschlichen Wünsche und Begierden zu ihrem obersten Ziel. Künstlerische Äußerungen von einzelnen AkteurInnen dienen der Verfestigung kritisierte Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen, dem

¹⁵⁶ PERNIOLA, 2011. S. 60

¹⁵⁷ Ebd., S.60

¹⁵⁸ Ebd., S.58

¹⁵⁹ DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S. 105

¹⁶⁰ JORN, Asger. "Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.83

entgegen hält die S.I. „die soziale Konstruktion von Situationen, die nicht auf Kunst, sondern das Leben zielt.“¹⁶¹

„Die Kunst kann aufhören, ein Bericht über Empfindungen zu sein; sie kann zur direkten Organisation höherer Empfindungen werden. Es kommt darauf an, daß wir uns selbst und nicht Dinge, die uns zu Sklaven machen, schaffen.“¹⁶²

Die situationistische Kunst sucht nicht nach neuen Inhalten und Gesetzen für ihre Art der Kunst, vielmehr erzählt sie von einer Auflösung der Kunst zugunsten eines neuen, mündigen Menschens, der seine Begierden und Wünsche nicht als realitätsferne Träumereien begreift, sondern sich seines eigenen Potenzials zur Umsetzung ebendieser bewusst ist. Insofern ist die Kunst für die S.I. ein Mittel zum Zweck, um den Menschen „aktiv werden zu lassen durch die Provokation seiner Fähigkeiten, das eigene Leben umzugestalten.“¹⁶³

Da eine solche Umgestaltung des eigenen Lebens letztendlich Grundlage und Basis einer jeden gesellschaftlichen Revolution und eine „größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens“¹⁶⁴ das erklärte Ziel der S.I. ist, ist die Kunst als Vehikel zum Aufbruch in eine neue Art der Gesellschaft zu verstehen. Die neue Gesellschaft manifestiert sich in einer „Revolution der Lebensgewohnheiten“¹⁶⁵, diese wird von der S.I. zu finalen Kunstströmung erklärt.

„Genau wie das Recht, die Ökonomie oder die Religion wird die Kunst als autonome, von den übrigen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens getrennte Erscheinung in einer klassenlosen Gesellschaft verschwinden müssen. Wahrscheinlich gibt es keine vom Leben getrennte Kunst mehr,

¹⁶¹ GRIMBERG, Eiko. "Verwirklichen und Wegschaffen: Was die SI mit der Kunst wollte." *Spektakel - Kunst - Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*. a.a.O., S.189

¹⁶² OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.178

¹⁶³ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen ." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

¹⁶⁴ Ebd., S.28

¹⁶⁵ Ebd., S.40

weil das Leben selbst einen Stil, eine Form hat, in der es den ihm passenden Ausdruck findet.“¹⁶⁶

Eine derartige Lebenskunst kann sich nur in einer von selbstbestimmten Menschen bevölkerten Gesellschaft manifestieren, die Wünsche und Begierden nicht als individuelle Lebensanschauungen, sondern als Möglichkeiten zur Veränderung der unmittelbaren Wirklichkeit begreift. Die Werte und Grundpositionen der von der S.I. kritisierten Gesellschaft der Nachkriegszeit sind schon längst überholt, jedoch

„wiederholt sie sich auf skandalöse Weise, um sich solange zu behaupten, wie es der herrschenden Gesellschaft gelingt, Mangel und Knappheit zu erhalten, die die anachronistischen Bedingungen ihrer Herrschaft bilden.“¹⁶⁷

Die herrschende Klasse verhindert in einer solchen Gemeinschaft die Formulierung aller machtuntergrabenden Positionen und Zukunftsvision zugunsten ihres eigenen Überlebens. Die Situationisten postulieren daher als ersten Schritt die Erschaffung zeitlich begrenzter kultureller Aktionsfelder, die auf solchen Zukunftsvisionen aufgebaut sind und ihre Manifestation fördern. Innerhalb dieser Aktionsfelder vermag der Mensch sich seiner inneren Begierden im Klaren zu werden und kann darüber hinaus zu neuen, diffusen Begierden finden, „deren materielle Grundlage die *neue Wirklichkeit* sein wird, die durch die situationistische Konstruktion gebildet wird.“¹⁶⁸

Vor der tatsächlichen Entstehung einer neuen Gesellschaft der Zukunft steht laut situationistischer Theorie zunächst ihre emotionale Manifestation in den Köpfen und Herzen ihrer zukünftigen BewohnerInnen, die sich wiederum auf die Lebensgewohnheiten der Menschen auswirkt und dadurch den Weg zur Revolution beginnt zu beschreiten. Dieser Prozess beschreibt das Kernstück der situationistischen Theorie: Die Konstruktion einer Situation und die sich daraus ergebenden revolutionären Implikationen für die Gesellschaft.

¹⁶⁶ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Der Sinn im Absterben der Kunst." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. A.a.O., S.69

¹⁶⁷ Ebd., S.71

¹⁶⁸ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.48

1.2 Zur Konstruktion von Situationen

Die Situationistische Internationale beschreibt die konstruierte Situation als ein „durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Spiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens.“¹⁶⁹ Diese „konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen“¹⁷⁰ soll „dem Spiegelbild der kapitalistischen Lebensweise andere, wünschenswerte Lebensweisen entgegensetzen“¹⁷¹ und so durch „die systematische Konstruktion von Situationen vorher nicht vorhandene Gefühle erzeugen.“¹⁷²

Die Situation ist insofern eine Intervention in die Kultur der Gesellschaft durch die konkrete und zeitlich begrenzte Umgestaltung von diskursiven Lebensumgebungen. Sie will die materielle und immaterielle Ausstattung einer konkreten Lebenssituation und die dadurch hervorgerufenen Verhaltensweisen der in ihr befindlichen Menschen herausfordern und so den Weg ebnen zu neuen Gedanken und Aktionen.

Das nicht-kontinuierliche Lebenskonzept

Entscheidend für das situationistische Konzept der S.I. ist die Behauptung eines nicht-kontinuierlichen Lebenskonzeptes, welches Guy Debord im *Rapport über die Konstruktion von Situationen...*, dem Gründungsmanifest der S.I., erstmals näher erläutert. Seiner Meinung nach besteht das Leben aus einer Reihe von zufälligen Situationen, die sich in einer kapitalistischen Warengesellschaft allerdings so ähnlich sind, dass sie den Eindruck der absoluten Gleichheit erwecken. Diese „reaktionäre Mystifizierung“¹⁷³ von der Einheitlichkeit des Lebens lässt selbiges als einen kontinuierlichen Fluss sich wiederholender Momente erscheinen, in dem von der Norm abweichende Höhe- oder Tiefpunkte, die auf den situativen Charakter des Lebens deuten, begrenzt sind. Das Leben wird zu einer eindimensionalen, zielgerichteten Bewegung auf sein

¹⁶⁹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51

¹⁷⁰ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen ." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.39

¹⁷¹ Ebd., S.43

¹⁷² Ebd., S.42

¹⁷³ Ebd., S.42

unweigerliches Ende hinzu, das „wichtigste emotionale Drama [...] scheint die Empfindung des Verstreichens der Zeit zu sein.“¹⁷⁴ Im Wissen um die eigene Vergänglichkeit werden menschliche Emotionen in die Sphäre der Unsterblichkeit erhoben und geraten so zu unveränderlichen Wahrheiten in der gesellschaftlichen Konstruktion. Genauso wie die Emotionen, die in der situationistischen Theorie die Lebensbedingungen einer Gesellschaft konstruieren, unveränderlich sind, sind es auch die gesellschaftlichen Institutionen. Der Kunst kommt gemäß dieser Auffassung die Aufgabe zu, menschliche Gefühle zu fixieren und dadurch auch von der eigenen Unveränderbarkeit zu erzählen.

„Unveränderbarkeit der Kunst – oder von irgendetwas anderem – hat keinen Platz in unseren ernst gemeinten Überlegungen. Der Gedanke der Ewigkeit ist der größte, den sich ein Mensch über seine Handlungen machen kann.“¹⁷⁵

Im nicht-kontinuierlichen Lebenskonzept der S.I. spielt das kontinuierliche Verstreichen der Zeit keine Rolle. Ganz im Gegensatz dazu begreift die S.I. den Fluss des Lebens als eine Aneinanderreihung von Momenten, die durch die Anwendung situationistischer Konstruktionsmittel zu isolierten Augenblicken werden und das Leben so für einen kurzen Moment aus seiner Monotonie befreien können. Insofern bedeutet das Verstreichen von Zeit nicht das Näherkommen des Endes, sondern immer nur eine Möglichkeit zur erneuten Veränderung, die den Menschen mit neuen Situationen und Emotionen in Berührung bringen kann.

„Die situationistische Herausforderung an das Vergehen von Emotionen und Zeit wäre die Wette, mit der Veränderung immer wieder zu gewinnen, indem man im Spiel und in der Vervielfachung der aufregenden Zeitabschnitte immer weiter ginge.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ebd., S.43

¹⁷⁵ Ebd., S.42

¹⁷⁶ Ebd., S.43

Auf dieser Sichtweise gründet sich die fundamentale Bedeutung der Situation für das revolutionäre Gesamtkonzept der SituationistInnen. Stellt man sich die vergehende Zeit als kontinuierlich horizontal verlaufende Linie vor, so markiert die Konstruktion einer Situation keine zeitlich begrenzte Erhöhung der sich sogleich wiederabsenkenden Linie, sondern den Beginn der mannigfachen Entfaltung verschiedenster Situationen, die ungeachtet des Verstreichens der Zeit aufeinander aufbauen und in Bezug auf das horizontale Verstreichen von Zeit einen vertikal verlaufenden Ausbruch aus ihr beschreiben. Dieser Ausbruch aus dem kontinuierlichen Lebenskonzept einer Gesellschaft kann auch als „quantitativen Steigerung des menschlichen Lebens“¹⁷⁷ bezeichnet werden, die aufgrund der Kulmination wertvoller situationistischer Momente in der Folge zu einer qualitativen Steigerung des Lebens führt.

In diesem Sinne ist jede Situation der Start in ein neues Leben und somit das Fundament des situationistischen Traums von einer neuen Gesellschaft.

Das situationistische Spiel

Die Situation ist der konstruierte Moment, in dem an ihr teilhabende Menschen zu neuen Begierden finden können; die Konstruktion einer solchen Situation erfolgt durch das situationistische Spiel.

Debord bezeichnet es als ein „Einwirken auf das Verhalten“¹⁷⁸, das der klassischen Spielauffassung durch seine „radikale Verneinung der Charakterzüge des Wettkampfes und der Trennung vom gewöhnlichen Leben“¹⁷⁹ widerspricht. Das situationistische Spiel gleicht vielmehr einer „moralischen Wahl“¹⁸⁰ und Haltung, die im Spiel kein Freizeitinstrument der allgemeinen Volksverblödung sieht, sondern eine „Parteinahme für [...] das zukünftige Reich der Freiheit und des Spiels [...]“.¹⁸¹

In der spektakulären Warengesellschaft zeigen sich die mit dem Spiel verbundenen Aspekte des Gewinnens und Verlierens als Ausformungen der Spannungen, die Individuen untereinander im Prozess der Vermögensgewinnung verspüren. Die S.I. distanziert sich von diesem

¹⁷⁷ Ebd., S.40

¹⁷⁸ Ebd., S.40

¹⁷⁹ Ebd., S.40

¹⁸⁰ Ebd., S.40

¹⁸¹ Ebd., S.40

Mechanismus, denn „das Gefühl, daß es wichtig ist, im Spiel zu gewinnen [...] ist das schlechte Produkt einer schlechten Gesellschaft.“¹⁸² In dem Ausmaß, in dem sich die TeilnehmerInnen eines Spiels von kapitalistischen Wettkampfprinzipien dominieren lassen, werden sie innerhalb ihres Spiels zu passiven KonsumentInnen. Das Spiel ist insofern getrennt vom alltäglichen Leben seiner TeilnehmerInnen und kann deshalb von ihnen genau wie andere kulturelle Freizeitbeschäftigungen nur passiv erfahren werden.

Die S.I. setzt in ihrer Interpretation des Spiels auf seine ursprünglich sozialen Funktionen, die im Laufe der Dominanz der Produktionsgesellschaft ins Hintertreffen geraten sind.

„Das Wettkampfelement muss einem wirklich kollektiveren Verständnis des Spiels [...] weichen. Der Hauptunterschied, den es zu überwinden gilt, ist der zwischen Spiel und gewöhnlichem Leben, wobei das Spiel für eine isolierte und vorübergehende Ausnahme gehalten wird.“¹⁸³

Die S.I. beschreibt das Spiel als Akt „der gemeinsamen Schaffung des gewählten spielerischen Moments“¹⁸⁴ und betont so die Notwendigkeit der aktiven gestalterischen Teilnahme aller das Spiel betreibenden Personen. Im situationistischen Spiel findet die Kunst der veränderten Lebenspraxis so ein erstes Instrument zur Umsetzung ihrer Ansprüche und Forderungen.

1.2.1 Präsituationistische Strategien

Laut der S.I. beginnt die Konstruktion von Situationen „jenseits des modernen Zusammenbruchs des Begriffs des Spektakels.“¹⁸⁵ Dies ist durchaus problematisch, da somit gerade jene Strategie, die als Vehikel zum Ausbruch aus der Gesellschaft des Spektakels dienen soll, den Zusammenbruch dieser

¹⁸² SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Beiträge zu einer situationistischen Definition des Spiels" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.47

¹⁸³ Ebd., S.47

¹⁸⁴ Ebd., S.47

¹⁸⁵ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

Gesellschaft als Vorbedingung für die eigene Entstehung beschreibt. Die S.I. versteht die Konstruktion von Situationen und somit das situationistische Spiel daher als Prozess, der den Zustand der Nicht-Einmischung schrittweise aufheben und den Menschen so aus ihrer gesellschaftlich bedingten Passivität helfen soll. Am Beginn dieses Prozesses steht zunächst „das Herausfinden der ursprünglichen menschlichen Begierden, die durch die künstlich erzeugten Bedürfnisse der Konsumgesellschaft nicht mehr deutlich wahrnehmbar seien.“¹⁸⁶ In einer solchen „Psychoanalyse zu situationistischen Zwecken“¹⁸⁷ soll jeder „nach dem suchen, was er liebt und was ihn anzieht.“¹⁸⁸ Auf Grundlage dieser Begierden sollen zeitlich begrenzte Aktionsfelder geschaffen werden, die das direkte Erleben dieser Begierden fördern und dadurch den Grundstein für die Entstehung neuer Begierden legen können.

Diese Forschung nach den konstituierenden Elementen einer Situation ist Grundbedingung für die Konstruktion von Situationen und gehört insofern zu den präsituationistischen Strategien. PräsituationistInnen sind laut Debord

„Individuen, denen es ein objektives Bedürfnis ist, mit dieser Konstruktion über denselben Mangelzustand der Kultur und dieselben Äußerungen der unmittelbar vorangegangenen experimentellen Sensibilität hinauszugehen.“¹⁸⁹

Die S.I. betont im Zusammenhang mit den präsituationistischen Strategien insofern die Kritik am Zustand der Kultur einer Gesellschaft. Konstruktive Aspekte wie der Aufbau einer neuen Gesellschaft und Kultur basierend auf den bedeutungskonstituierenden Eigenschaften der Situation bleibt zunächst Ansprüche und Ziele für die Zukunft.

Zweckentfremdung

In den theoretischen Überlegungen der S.I. nimmt die Zweckentfremdung (auch *detournement*) in ihrer Funktion als subversives Instrument gegen den Mangelzustand der Kultur eine entscheidende Funktion ein.

¹⁸⁶ OTTMANN, 2012. S.171

¹⁸⁷ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.48f.

¹⁸⁸ Ebd., S.49

¹⁸⁹ Ebd., S.49

In ihrem ursprünglichen Sinn „ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten kulturellen Gebiete eine Propagandamethode, die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.“¹⁹⁰ Sie geht von der Annahme aus, dass alle kulturell produzierten, bedeutungstragenden Elemente einer Gesellschaft aus ihrem ursprünglichen Bedeutungsrahmen gerissen und mit Elementen noch so unterschiedlicher Herkunft wieder gepaart werden können. Durch diese „Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen“¹⁹¹ bekommen an sich bedeutungsvolle Elemente durch ihre neue Zusammenstellung eine andersartige Bedeutung.¹⁹²

In Bezug auf die propagandistische Funktion der Zweckentfremdung liegt ihre entscheidende Fähigkeit in diesem Prozess aber nicht in der Generierung neuer Bedeutungen, sondern in ihrer Fähigkeit, gesellschaftliche Konstruktionen zu entwerten und so ihre Künstlichkeit zu entlarven.

„Die Zweckentfremdung zeigt sich also zunächst als Negation des Wertes der vorangegangenen Organisation des Ausdrucks.“¹⁹³

Die Entwertung der ursprünglichen Bedeutung von gesellschaftlichen Konstruktionselementen entlarvt in erster Linie die Beliebigkeit der diesen Elementen zugewiesenen Konnotationen und offenbart so ihre Nichtigkeit. An dieser Stelle soll auf Debords bereits besprochenen Film *Hurlements en faveur de Sade* hingewiesen werden, der die Technik der Filmmontage dahingehend verwendet, dass aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissene Texte¹⁹⁴ im Rahmen der inhaltlichen Leerstelle, die *Hurlements en faveur de Sade* letztendlich markiert, ihrer gesellschaftlichen Relevanz beraubt werden.

Derartige Montageverfahren sind in der künstlerischen Avantgarde in Form von Collagearbeiten und *Ready-mades* hinlänglich bekannt. Im Gegensatz zu diesen avantgardistischen Methoden produziert die situationistische Zweckentfremdung aber kein künstlerisches Werk:

¹⁹⁰ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51.

¹⁹¹ Ebd., S.51

¹⁹² Vgl. DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.22

¹⁹³ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Die Zweckentfremdung als Negation und Vorspiel." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.73

¹⁹⁴ z.B. einen Paragraphen aus dem *Code Civil*, der die Bedingungen zum Erreichen der Volljährigkeit diskutiert. Siehe dazu: OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. a.a.O., S. 41

„Ziel [...] ist ein Produkt, das sich [...] umgehend als Negation der Kunst offenbart, selbst wenn es sich künstlerische Mittel oder gar Kunstwerke zunutze machen kann.“¹⁹⁵

Der im Dezember 1959 erschienene Text *Die Zweckentfremdung als Negation und Vorspiel* lässt allerdings schon im Titel darauf schließen, dass der Zweckentfremdung in der situationistischen Theorie auch eine gewisse Auftaktfunktion zukommt. So liegt die Kraft der Zweckentfremdung nicht nur in der Entwertung konstruierter Bedeutungen, sondern gleichzeitig auch in der bereits erwähnten Generierung neuer Bedeutungen für die jeweils zueinander in Bezug gesetzten zweckentfremdeten Elemente. Diese „Integration aktueller oder vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion des Milieus“¹⁹⁶ verweist auf den aktiven Schaffensprozess, der mit so einer neu gewählten Anordnung kultureller Elemente verbunden ist. Eine solche Art der Bedeutungsgenerierung durch die Konditionierung des Milieus und der sich darin befindlichen Gegenstände rückt die Zweckentfremdung so in die Nähe des situationistischen Spiels und verweist auf ihre zweite Funktion als Instrument zur Konstruktion von Situationen.

„Das bedeutet, dass die „Zweckentfremdung“ im Fortschreiten ihrer Entwicklung analog zur Konstruktion von Situationen beschrieben wird: Sie eröffnet die Möglichkeit, eine „höhere Konstruktion des Milieus“ experimentell zu erproben und kommuniziert die Möglichkeit und Notwendigkeit einer solchen Konstruktion.“¹⁹⁷

Trotz der Bedeutung der Zweckentfremdung für die Praxis des situationistischen Spiels schreiben Guy Debord und Gil Wolman in ihrem 1956 entstandenen Text *Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung*, dass die Theorie der Zweckentfremdung an sich bei ihnen kaum auf Interesse stößt.¹⁹⁸

¹⁹⁵ PERNIOLA, 2011. S.28

¹⁹⁶ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51.

¹⁹⁷ STENITZER, 2006. S.60

¹⁹⁸ Vgl. DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.26

Dies gilt insofern, als dass die Situationisten sich als „Anhänger einer bestimmten Zukunft für die Kultur und das Leben“¹⁹⁹ sehen, die nach der erfolgreichen Konstruktion von Situationen erst zu entstehen beginnt. Die Zweckentfremdung ist in diesem Sinne nicht mehr als ein Mittel zum Zweck, das insbesondere im Zeitalter des Präsituationismus kulturelle Konstruktionen aufdecken und negieren soll, um darüber hinaus Strategien für die Entstehung einer Situation zu entwickeln. Insofern ist die Zweckentfremdung für die Situationisten „mit fast allen konstruktiven Aspekten der prä-situationistischen Übergangsperiode verbunden.“²⁰⁰

1.2.2 Das unerfüllte Versprechen

Die Konstruktion von Situationen beginnt für die S.I. „jenseits des Zusammenbruchs des Begriffs des Spektakels.“²⁰¹ Die in dieser theoretischen Utopie konstruierten Situationen sind allerdings nur „Durchgangsorte“²⁰², die unter einer „neue Anwendung der Reproduktionstechniken [...] vorher nicht vorhandene Gefühle erzeugen“²⁰³ und so den Weg ebnen in „das zukünftige Reich der Freiheit und des Spiels.“²⁰⁴

Trotz der essentiellen Bedeutung, welche die konstruierte Situation im Werk der S.I. einnimmt, stützen sich die konkreten Beschreibungen solcher Momente in den situationistischen Texten stets auf die Beschwörung einer nicht näher definierten Zukunftsutopie, die erst im Zusammenbruch der modernen Gesellschaft zu sich finden kann. Dieses schemenhafte Zukunfts-konstrukt kann vorher nicht beschrieben werden, da die Welt des Spektakels alle impulsgebenden Versuche hinsichtlich einer gesellschaftlichen Veränderung sofort vereinnahmt. So kann selbst die Kunst als Ebene des Wunsches diesen

¹⁹⁹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Die Zweckentfremdung als Negation und Vorspiel." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.73

²⁰⁰ DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.o.O., 1995. S.26

²⁰¹ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

²⁰² Ebd., S.42

²⁰³ Ebd., S.42

²⁰⁴ Ebd., S.40

nicht einmal selber formulieren.²⁰⁵ Die Verwirklichung der situationistischen Idee als Wegweiserin in eine nicht näher definierte Zukunft kann daher nur im Moment der Zerstörung der alten Kunst entstehen, ihr genaues Profil bleibt bis dahin unauffindbar versteckt hinter der Maske des Spektakels.

„Wir müssen weitergehen. Wir dürfen uns mit keinem Aspekt der modernen Kultur oder sogar deren Negation aufhalten. Wir arbeiten nicht für das Spektakel des Endes einer Welt, sondern für das Ende der Welt des Spektakels.“²⁰⁶

Eine genaue Beschreibung des situationistischen Elements bleibt innerhalb der S.I. ein vieldiskutiertes Thema und „eine Frage, deren Gegenstand seine metaphysischen Mucken ebenso hartnäckig bewahrt, wie er für Außenstehende unanschaulich bleibt.“²⁰⁷ Die fehlende Konkretisierung des situationistischen Moments mit dem Verweis auf die „quasi unerschöpflichen Möglichkeiten [die] dieser Zeitvertreib bietet“,²⁰⁸ stellt die potenziellen TeilnehmerInnen des situationistischen Spiels vor die herausfordernde Aufgabe, situationistische Momente zu kreieren ohne jegliches Wissen über ihre Qualität und Beschaffenheit. Die Konstruktion von Situationen bleibt für die Teilnehmenden somit ein nebulöser Akt, doch gleichzeitig setzt die S.I. in Bezug auf ihre Verwirklichung auf die „Entwicklung der inhaltlichen Radikalität des Kollektivs“,²⁰⁹ die die situationistische Bewegung anstoßen und tragen soll. Die Losung, dass die Situation dazu bestimmt ist, von ihren KonstrukteurInnen gelebt und erlebt zu werden²¹⁰, ist der Kern der situationistischen Herausforderung an die Welt, allerdings baut ihre Verwirklichung auf die aus sich selbst heraus entstehenden Begierden ihrer BewohnerInnen, die auf ihrem Weg in eine neue Gesellschaft ihre Schritte nach keiner konkreten und erprobten Praxis richten können.

²⁰⁵ Vgl. STENITZER, 2006. S. 103

²⁰⁶ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Der Sinn im Absterben der Kunst." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.72

²⁰⁷ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.184

²⁰⁸ DEBORD, Guy-Ernest. "Theorie des Umherschweifens" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S. 67.

²⁰⁹ OHRT, Roberto. "Das 20. Jahrhundert verlassen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.10

²¹⁰ Vgl. DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

Im Laufe ihres sechszehnjährigen Bestehens ist es der S.I. zu keiner Zeit auch nur im Ansatz gelungen, die von ihr beschriebenen Verheißungen der Zukunft durch die erfolgreiche Anwendung ihres situationistischen Modells in die Realität zu überführen, „die von den Situationisten gesuchte Totalität des echten Lebens scheiterte am Übertritt der Utopie zur Konkretion.“²¹¹ Ungeachtet dieses Scheiterns zeichnet das 1972 veröffentlichte Zirkular *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*, in dem die S.I. ihre Auflösung verkündet, das Bild einer in ihrem eigenen Dogmatismus verirrten Bewegung, die unter Verkenning der gesellschaftlichen Realität unbeirrt festhält an ihren Forderungen für eine neue Welt. Anstatt potenziellen MitstreiterInnen im Geiste konstruktive Vorschläge für die Erhaltung der situationistischen Theorie zu unterbreiten, verschwendet der Text seine Zeilen mit Denunziationen gegen all jene fehlgeleiteten UnterstützerInnen der situationistischen Theorie.²¹²

Die Tendenz, jegliche praktische Interpretation der situationistischen Idee durch eine vernichtende Kritik auf Basis der Theorie zunichte zu machen, hat zur Folge, dass die situationistische Praxis unter den idealistischen Erwartungen der Theorie zunehmend verkümmert.

„Die Ideen, so heißt es, seien nun in den Köpfen aller, aber eine konkrete Praxis steht nach dem letzten Tribunal nicht mehr zur Diskussion.“²¹³

Der konsequente Ausschluss aller Mitglieder, die Debords Ansprüchen an die Vertreter der situationistischen Idee nicht mehr gerecht werden, zeugt von der hermetischen Isolation der S.I. gegen äußere Einflüsse oder Modifikationen basierend auf einer neuen gesellschaftlichen Realität. So kommt es in den Jahren zwischen 1957 und 1972 bei einer Gesamtmitgliederzahl von gerade einmal 70 zu 21 Austritten und 45 Ausschlüssen aus der S.I.²¹⁴

Die situationistische Theorie kann ohne ihre Verwurzelung in der sozialistisch gefärbten Forderung nach gesellschaftlicher Revolution nicht interpretiert

²¹¹ MARSCHALL, Brigitte. „Die Nord-West-Passage der Revolution“: Herrschaftsverhältnisse und die situationistische Kartographierung der Stadtlandschaft.“ *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*. Wien: LIT Verlag, 2014 S.245

²¹² Vgl. OHRT, Roberto. "Das 20. Jahrhundert verlassen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.9

²¹³ Ebd., S.9

²¹⁴ Vgl. OHRLICH, 2011. S.161

werden. Allerdings bemerkt Debord bereits 1958, dass die sich in Europa abzeichnende Niederlage des Proletariats befürchten lässt, „dass das revolutionäre Lager wieder für eine mehr oder weniger lange Zeit erstarrt ist.“²¹⁵ Trotz dieser frühen Erkenntnis ist das situationistische Werk gekennzeichnet von einem fast „blindens [sic] Glauben an die emanzipatorischen Kräfte des Proletariats, die gewissermaßen nur jemand losmachen muss [...]“.²¹⁶ Eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem Erbe der S.I. muss daher die unerfüllte Verheißung der proletarischen Idee akzeptieren und die Erwartungen an die situationistische Theorie und ihr Potenzial in Hinblick auf die gesellschaftliche Realität relativieren. Das Scheitern der S.I. basiert zu großen Teilen auf einer mangelnden kritischen Auseinandersetzung mit der Aktualität der eigenen Theorie. Diese Entwicklung zeigt,

„dass es fruchtbarer ist, die revolutionären Ideen in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zu riskieren, als sie nur noch mit allen Mitteln vor einer möglicherweise falschen Anwendung zu schützen.“²¹⁷

Angesichts der Tatsache, dass die situationistischen Praktiken in der noch immer existierenden kapitalistischen Warengesellschaft von den bedeutungsproduzierenden Mechanismen des Spektakels schon längst vereinnahmt worden sind, muss sich eine Neuentdeckung des situationistischen Vermächtnisses auf jene kulturellen Felder konzentrieren, die für die S.I. den Ausgangspunkt der situationistischen Praxis markieren. So kann das Werk der S.I. in Bezug auf die aktuelle gesellschaftliche Realität untersucht werden, ohne dass dabei das ursprünglich situationistische Potenzial verfälscht wird.

„Die situationistischen Techniken müssen noch erfunden werden. Wir wissen aber, daß eine Aufgabe sich nur dort stellt, wo die zu ihrer Verwirklichung notwendigen materiellen Bedingungen schon vorhanden

²¹⁵ DEBORD, Guy. *Ausgewählte Briefe 1957-1994*. Berlin: Edition Tiamat, 2011. S.16

²¹⁶ STENITZER, 2006. S.104

²¹⁷ Vgl. OHRT, Roberto. "Das 20. Jahrhundert verlassen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.13

oder wenigstens im Entstehen begriffen sind. Wir müssen mit einer beschränkten Experimentalstufe beginnen.“²¹⁸

Da die S.I. ihre ersten situationistischen Versuche mithilfe theatraler Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen konstruieren will²¹⁹, scheint eine eingehendere Betrachtung des Theaters als eine solche „beschränkten Experimentalstufe“²²⁰ durchaus lohnenswert.

Im Hinblick darauf, dass sich die vorliegende Arbeit mit dem situationistischen Potenzial des Nature Theater of Oklahoma befasst und somit auch das Theater ins Zentrum der theoretischen Überlegungen stellt, soll zwecks einer späten Analyse das situationistische Verhältnis zu den Möglichkeiten des Theaters näher erläutert werden.

2. Die Situationistische Internationale und das Theater

Die S.I. betonen in ihren theoretischen Schriften bezüglich der Konstruktion einer Situation stets die Wichtigkeit des kollektiven Rahmens für ihre Entstehung und Ausführung. Allerdings geben sie zu bedenken, dass es zumindest in den ersten Konstruktionsversuchen so aussehe, „als ob ein Individuum eine gewisse Vorrangstellung bei einer bestimmten Situation hat – sozusagen ihr Regisseur sein wird.“²²¹

Dem kollektiven Gedanken weiter widersprechend, beschreibt die S.I. für die Anfangszeit eine Art hierarchisches System für die Konstruktion von Situationen, in dem gewisse Personen oder Gruppen Vorrangstellungen genießen, um dadurch die Entstehung einer Situation anzustoßen und gegebenenfalls außenstehende ZuschauerInnen zur Teilnahme zu nötigen. In diesem Modell gibt es neben einer/m RegisseurIn, die/der die notwendigen Konstruktionselemente einer Situation koordinieren soll, einerseits die direkt an

²¹⁸ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.42

²¹⁹ Vgl. SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.49f.

²²⁰ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.42

²²¹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.49

der Situation Beteiligten, welche die Situation erleben, da sie an der Planung des situationistischen Spiels teilgenommen haben, und andererseits die passiven ZuschauerInnen, die an dieser Planung nicht beteiligt waren, folglich in der Situation außenstehend sind und deshalb zur Handlung genötigt werden müssen.²²²

Diese Beschreibung eines situationistischen Moments als genau geplante Zusammenkunft von RegisseurIn und aktiven TeilnehmerInnen, die gemeinsam außenstehende ZuschauerInnen zu einer wie auch immer gearteten Handlung bewegen sollen, erinnert stark an die Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen einer klassischen Theatersituation. Dessen scheint sich auch die S.I. bewusst zu sein, denn sie betont bei der Beschreibung dieses Systems gleichzeitig, dass man es nicht mit einer Fortsetzung des Theaters zu tun habe.

„Pirandello und Brecht haben die Zerstörung des Theaters sowie Forderungen aufgezeigt, die darüber hinaus gehen. Man kann sagen, daß die Konstruktion der Situationen das Theater nur in demselben Sinne ersetzen wird, wie die wirkliche Konstruktion des Lebens die Religion immer ersetzt hat.“²²³

Den Situationisten geht es nicht um die Darstellung des Lebens auf der Bühne, sondern die um aktive Konstruktion einer neuen Organisation des Lebens, dessen innerer Aufbau nicht aus von der Bühne hinunter oktroyierten Werten besteht, sondern auf den reellen Begierden und situationistischen Praktiken seiner BewohnerInnen fußt.

Das Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis in der situationistischen Theorie ist an anderer Stelle bereits ausführlich besprochen worden und soll hier nicht näher beleuchtet werden.²²⁴ Interessant ist allerdings, dass die S.I. das Theater zwar ablehnt, sich aber für die Erklärung ihres situationistischen Konstruktionsmodells dazu gezwungen sieht, die „provisorische

²²² Vgl. Ebd., S.49

²²³ Ebd., S.50

²²⁴ Siehe hierzu II.1.3: Kunst als neue Lebenspraxis

Terminologie²²⁵ des Theaters zu verwenden. Die theatrale Terminologie dient in der Entstehungsphase erster Situationen als klar definierbarer Rahmen für situationistische Spiele und soll die Komplexität der situationistischen Theorie in die Praxis überführen.

„Torn between relying on the theatre to describe the situation and attacking the theatre for its affinity to the spectacle, the Situationists viewed the theatre with profound ambivalence“²²⁶

Präsituationistische Potenziale in theatralen Situationen

Den entscheidenden Unterschied zwischen Theaterstück und Situation scheint die S.I. darin zu sehen, dass die Situation von ihren TeilnehmerInnen aktiv konstruiert wird und auch in ihrer Entstehung innerhalb eines theatralen Rahmens Teilnehmende sowie ZuschauerInnen zum Handeln bringen will. Diesen Ansatz sehen die SituationistInnen auch im Theater Bertolt Brechts, denn:

„In den Arbeiterstädten steht nur das von Brecht in Berlin durchgeführte Experiment den Konstruktionen nah, auf die es uns heute ankommt, da es den klassischen Begriff des Schauspiels in Frage stellte.“²²⁷

Das Theater Bertolt Brechts hat nicht mehr die Katharsis zum Ziel, die das passive Publikum durch Identifikation und Mitfühlen mit den auf der Bühne schauspielerisch präsentierten Charakteren erreichen soll, sondern will dem Publikum „einen Ansporn zum Handeln geben.“²²⁸

Trotz dieses Lobes ist Bertolt Brecht den Situationisten in seiner Umdeutung des Theaters viel zu wenig konsequent. Die brechtsche Praxis, die „Dialoge von Theaterstücken mit dem Ziel der Vereinfachung und damit einhergehenden

²²⁵ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.50

²²⁶ PUCHNER, Martin. "Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists." *Theatre Research International*. Vol. 29, Issue 1 (März 2004). S.4f. <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=212351>.

²²⁷ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.37

²²⁸ OTTMANN, 2012. S.170

pädagogischen Vermittelbarkeit“²²⁹ zu kürzen, stößt bei der S.I. zwar prinzipiell auf Zuspruch, allerdings wird sein grundsätzliches Festhalten an dramatischen Texten als „unberechtigten Ehrfurcht vor der Kultur“²³⁰ interpretiert.

„Es geht nicht darum zu wissen, ob wir uns zu ihnen hingezogen fühlen oder nicht. Wir müssen uns darüber hinwegsetzen.“²³¹

Brechts Form der Entwendung wird von den Situationisten so letztendlich zurückgewiesen, da sie immer noch von zu viel Respekt vor den bürgerlichen Kulturerzeugnissen zeugt. Der entscheidende Unterschied zur Situation liegt darin, dass in der Situation Bedeutung nicht durch die Verwendung bereits bestehender Kulturgüter kommuniziert wird, sondern dass diese sich durch die aktive Teilnahme der ZuschauerInnen erst manifestiert.

Dementsprechend bewegen sich die an den ersten Situationskonstruktionen teilnehmenden SchauspielerInnen zwar innerhalb eines theatralen Organisationssystems, aber anders als in einer tatsächlichen Theatersituation sollen die SchauspielerInnen gegenüber dem Publikum nicht als DarstellerInnen agieren, sondern die ZuschauerInnen „zur Handlung zu nötigen.“²³² Diese Art der Handlung kann wohl in Bezug auf die aktive Teilnahme an der Konstruktion von Situationen verstanden werden und bezieht sich insofern auf die Generierung von neuen Bedeutungen und Begierden.

Die Kategorien der Darstellung und Handlung entscheiden in den theoretischen Überlegungen der S.I. über das situationistische Potenzial nicht nur theatraler Situationen für die Konstruktion neuer Bedeutungen.

²²⁹ GRIMBERG, Eiko. "Verwirklichen und Wegschaffen: Was die SI mit der Kunst wollte." *Spektakel - Kunst - Gesellschaft*. Hg. Grigat, Stephan. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006. S.185

²³⁰ DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.20

²³¹ Ebd., S.21

²³² SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.49.

„In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Mittel geben.“²³³

Die klassische theatrale Darstellungssituation ist allerdings auf die Existenz eines zuschauenden Publikums angewiesen, das die auf der Bühne dargestellten Inhalte rezipiert. Gemäß dieser Umschreibung vollzieht sich Theatralität stets „zwischen einem sich präsentierendem und einem beobachtenden Subjekt“²³⁴, dessen einzige Verhaltensoption laut der S.I. in der passiven Wahrnehmung der vermittelten Inhalte liegt. Die Betonung auf Darstellung und Wahrnehmung als den theatralen Moment definierende Elemente impliziert allerdings, dass der Inhalt des vermittelten Geschehens für die Kategorisierung der Theatralität nicht wirklich entscheidend ist. Die Theatertheoretikerin Josette Féral betont in diesem Zusammenhang das prozessuale Element der Theatralität:

„Theatricality appears to be an almost fantastical cognitive operation set in motion either by the observer or the observed. It is a performative act creating the virtual space of the other [...].“²³⁵

In diesem Sinne ist Theatralität als „a process of looking at or being looked at“²³⁶ ein beiderseitig aktiv gestalteter Prozess, der das theatrale einer Situation nicht aufgrund ihr fix zugeschriebener Attribute erkennt, sondern aktiv generiert. Diese „Theatralität als Wahrnehmungsmodus“²³⁷ bestätigt dem Vorgang des Betrachtens einen performativen Charakter, denn „das Drama findet nicht mehr auf der Bühne statt. Es entfaltet sich vielmehr im Akt der Wahrnehmung durch die Zuschauer.“²³⁸

²³³ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51.

²³⁴ WIEGMINK, 2005. S.109

²³⁵ FERAL, Josette/BERMINGHAM, Ronald P. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language." *SubStance*. Issue 98/99 (Volume 31, Number 2&3), 2002. S.98
<http://muse.jhu.edu/journals/substance/v031/31.2feral02.pdf>.

²³⁶ Ebd., S.98

²³⁷ WIEGMINK, 2005. S.108

²³⁸ ROSELT, Jens. "Das Drama der Wahrnehmung." *Subjekt: Theater: Beiträge zur analytischen Theatralität*. Hg. Sigmund, Gerald, Bolte-Picker, Petra. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2011. S.59

Interpretiert man das Prinzip der theatralen Handlung auf diese Art und Weise, ist ersichtlich, dass sich bedeutungsgenerierende Momente seitens des Publikums auch in einer klassischen Theatersituation vollziehen können. Die S.I. beschäftigt sich mit den Möglichkeiten des Theaters aber nur im Zusammenhang mit ihrer Strategie der Zweckentfremdung, die gesellschaftliche Bedeutungskonstruktionen auf der Bühne entlarven und dekonstruieren soll.

„Ziel [...] ist ein Produkt, das sich, [...] umgehend als Negation der Kunst offenbart, selbst wenn es sich künstlerische Mittel oder gar Kunstwerke zunutze machen kann.“²³⁹

Laut der S.I. kann innerhalb einer klassischen theatralen Aufführungssituation, die als Vertreterin der überholten gesellschaftlichen Kunstgebiete von der „Unzulänglichkeit des künstlerischen Ausdrucks als Pseudokommunikation“²⁴⁰ bestimmt sei, die Zweckentfremdung nur als Propagandamethode funktionieren, „die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.“²⁴¹ Diese Auffassung erkennt das bedeutungskonstituierende Potenzial theatraler Momente seitens des Publikums, indem sie die Mechanismen der Darstellung und Wahrnehmung als definitive Auslöser für ausschließlich passive Rezeptionsvorgänge interpretiert. Dementsprechend ist auch eine im Theater durchgeführte Zweckentfremdung letztlich nur eine Darstellung, die ihr Produkt – die Negation der Kunst – einem passiven Publikum vorführt.

Der Ursprung für diese kategorische Interpretation theatraler Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen liegt in der ihr gegensätzlichen Definition der Situation. Da die Situation erst durch aktive Handlungs- und Gestaltungsmomente all ihrer TeilnehmerInnen konstruiert werden kann und so selbst unbeteiligte ZuschauerInnen zur Handlung gezwungen werden, existiert innerhalb der Situation kein Unterschied zwischen Darstellung und Wahrnehmung.

²³⁹ PERNIOLA, 2011. S.28

²⁴⁰ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Der Sinn im Absterben der Kunst." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.70

²⁴¹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51.

„In dem Moment, indem die Unterscheidung von „innen“ und „außen“ wegfällt und Zuschauer und Akteur zusammenfallen, kann man somit nicht mehr von Theatralität sprechen. In diesem Sinne kann man die Konstruktion der Situation [...] als eine Form der Anti-Theatralität bezeichnen.“²⁴²

Die Situation als eine Form von Anti-Theatralität kann sich innerhalb einer theatralen Aufführungssituation insofern nicht konstituieren. Trotzdem ist es ein Fehler, den ZuschauerInnen innerhalb einer theatralen Situation die Fähigkeit der Bedeutungsgenerierung abzusprechen, denn auch zweckentfremdende Darstellungen der Negation künstlerischer Mittel sind theatrale Praktiken, die sich „erst durch die Wahr-neh-mung [sic], durch die Erfahrung des Betrachtens vollziehen.“²⁴³

Sowohl die Dekonstruktion alter als auch die Synthese neuer Bedeutungszuschreibungen erfolgt in der theatralen Situation durch den performativen Akt des Betrachtens seitens der ZuschauerInnen. Hierin liegt eigentlich eine große Möglichkeit für das situationistische Ziel, die Menschen auf ihr bedeutungsgenerierendes Potenzial aufmerksam zu machen. Die Realisation der eigenen Mitgestaltung von Bedeutung in theatralen Situationen kann ein diesbezügliches Schlüsselerlebnis sein, da insbesondere in theatralen Aufführungssituationen auch das Publikum von seiner passiven Rezeptionsfunktion zumeist überzeugt ist.

Theatrale Darstellungs- und Rezeptionsstrukturen können daher als ein erster konstruktiver Schritt auf dem Weg zum situationistisch agierenden Menschen gesehen werden, denn „die Provokation seiner Fähigkeiten, das eigene Leben umzugestalten“²⁴⁴ ist für die Konstruktion von Situationen unerlässlich. Dementsprechend wirkt die situationistische Technik der Zweckentfremdung im Theater nicht nur destruktiv, sondern ist Teil des bedeutungsgenerierenden Wahrnehmungsprozesses der ZuschauerInnen.

²⁴² WIEGMINK, 2005. S.111

²⁴³ Ebd., S.110

²⁴⁴ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

Dies ist insbesondere dann relevant, wenn Theatralität und der theatrale Blick nicht als ein Akt der Wahrnehmung zwischen Realität und Fiktion interpretiert, sondern „zugunsten einer „Verhandlung von Wahrheit“ relativiert“²⁴⁵ werden.

„Theatralität appelliert an das Subjekt, eine „andere“ Perspektive zur Welt, zu den Dingen einzunehmen. So gesehen fungiert Theatralität als diskursives Element, denn sie stellt keine Wahrheit her, sondern verhandelt sie.“²⁴⁶

Der performative Akt des Betrachtens generiert Bedeutung nicht innerhalb der fiktiven Welt des Theaters, sondern verhandelt, verändert und erweitert die Realitätsperzeption der ZuschauerInnen in stummer Interaktion mit den auf der Bühne agierenden Menschen und Elementen.

Eine veränderte Auffassung der eigenen Lebensrealität führt natürlich nicht automatisch zur Entdeckung neuer Begierden und dem Wunsch nach einer anderen Art der Gesellschaft im situationistischen Sinne, doch die Feststellung, dass der Mensch die Grenzen für seine Auffassung von Realität selber absteckt ist die Voraussetzung, um Realität als fluktuierenden und somit stets wandelbaren Prozess zu verstehen. Insofern liegt die Fähigkeit zur Umgestaltung des eigenen Lebens bei den Menschen selber.

Inwieweit das Theater Strategien einsetzen kann, um die bedeutungsgenerierende Fähigkeit der ZuschauerInnen selbigen deutlicher erfahrbar zu machen, und inwiefern eine solche Bewusstseinsweckung als präsituationistische Begierde im Sinne vom Wunsch nach aktiver Teilnahme an der Überwindung des mangelhaften gesellschaftlichen Zustandes interpretiert werden kann, soll im Folgenden in Bezug auf das Theater und den Kunstbegriff des Nature Theater of Oklahoma (NTOK) näher analysiert werden.

²⁴⁵ WIEGMINK, 2005. S.112

²⁴⁶ RÖTTGER, Kati. Zitiert aus: WIEGMINK, 2005. S.112

IV. Das Theater des Nature Theater of Oklahoma

Das NTOK wird im Jahr 2006 von Kelly Copper und Pavol Liska gegründet. Mit ihren unter diesem Namen veröffentlichten Arbeiten erlangt das Künstlerpaar nach kurzer Zeit Kultstatus auf europäischen Theaterfestivals. Ihr Theater gilt als jung, amerikanisch und provokant anders, doch seine formale Strenge, vordergründige Verspieltheit und Hang zur Effekthascherei basiert auf einer jahrelangen kritischen Auseinandersetzung mit den Gesetzen und Möglichkeiten theatraler Situationen.

Für Copper und Liska beginnt dieser Weg 1992 während eines Theater- und AutorInnenstudiums am Dartmouth College in New Hampshire. Das Paar lernt sich in dieser Zeit kennen und beschäftigt sich im Zuge ihres Studiums zunächst mit der Inszenierung dramatischer Texte. Enttäuscht von den organisatorischen und finanziellen Problemen bei der Realisierung von Theaterprojekten kehren sie dem Theater Ende der 90er Jahre den Rücken und beschäftigen sich in den folgenden vier Jahren hauptsächlich mit Bildender Kunst. 2002 kehrt das Paar wieder zurück ans Theater, doch im Zuge der Proben für ein kleineres Theaterprojekt weigert sich Pavol Liska erstmals, inszenatorische Arbeit als raumzeitlich diegetische Interpretation eines dramatischen Texts zu verstehen. Stattdessen lässt Liska Münzenwürfe über die Bewegungen und figurencharakterisierende Äußerungen der SchauspielerInnen entscheiden und sucht so nach einem neuen Weg für die Bearbeitung und Interpretation dramatischer Texte. Das 2005 erarbeitete Tanzstück *Poetics: A Ballet Brut* firmiert bereits unter dem NTOK-Label und ist eine Choreographie von Zufallsentscheidungen, die im Probenprozess erwürfelt wurde.

„Der Zufall bürstete das Stück gegen den Strich und erzeugte unerwartete Lesarten. [...] Das Stück und seine Interpretation wurden durchlässig, der Zuschauer zum aktiv Mitwirkenden, dessen Sicht so grundsätzlich gleichwertig war mit jener des Machers.“²⁴⁷

²⁴⁷ MALZACHER, Florian. „Hardcore musical entertainment.“ *Theater heute*. Heft 5 (Mai 2010). S.16

Das Theater der NTOK widmet sich nicht der allabendlichen Reproduktion eines künstlerischen Werkes, sondern rückt das Publikum und sein bedeutungsgenerierendes Potenzial in den Fokus der künstlerischen Arbeit. Im Laufe ihrer mehrjährigen Theaterpraxis haben die Mitglieder des NTOK verschiedene Strategien entwickelt, welche die aktive Gestaltungslust der ZuschauerInnen herausfordern und insofern auf die präsituationistischen Möglichkeiten theatraler Situationen verweisen. Diese sollen im Folgenden näher analysiert werden.

1. Inszenierte Begegnung und reale Erfahrung

Mit der Gründung des NTOK wenden sich Copper und Liska endgültig von den Inszenierungen dramatischer Texte ab, im Fokus ihrer Arbeit steht fortan die Begegnung von ZuschauerIn und Publikum innerhalb theatraler Situationen. Das Künstlerpaar verarbeitet zwar oft Telefongespräche oder Interviews zur textuellen Grundlage ihrer Arbeiten, allerdings ist „der Text [...] eine Art Vorwand, eine Entschuldigung für uns alle, um uns gemeinsam mit dem Publikum in einem Raum zu versammeln und etwas geschehen zu lassen.“²⁴⁸ Die Theaterwissenschaftlerin Katharina Pewny spricht in diesem Zusammenhang von *relationalem Theater* und meint damit Aufführungen,

„die kein Bühnengeschehen in Szene setzen, das getrennt vom Publikum stattfindet. Stattdessen sind die Begegnungen der Performenden mit ihrem Publikum und die Begegnungen der Besucher und Besucherinnen miteinander die Aufführungen [...] selbst.“²⁴⁹

Eine solche Auslegung des theatralen Moments verweigert sich klassischen Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen, indem Art und Inhalt der zu generierenden Bedeutung in der Verantwortung von Performern und Publikum liegt und nur aus ihrer Begegnung erwachsen kann.

Auch das NTOK versteht seine Aktionen auf der Bühne als Einladung zur Einbringung der persönlichen Lebensrealität in die von den DarstellerInnen

²⁴⁸ WILLE, Franz. „Was heißt schon normal?“ *Theater heute*. Heft 6 (Juni 2013). S.33

²⁴⁹ PEWNY, 2011. S.250

angebotene Situation. Ziel des NTOK ist die Erschaffung von „situations which call the audience to engage more fully with their own lives.“²⁵⁰ Das NTOK begreift das Publikum nicht als eine anonyme Masse an ZuschauerInnen, sondern als „a collection of individuals that all have their own issues and own needs.“²⁵¹ Der Wert ihrer Arbeiten liegt dementsprechend nicht in einer zu interpretierenden Inszenierung, sondern misst sich an der Nützlichkeit und Relevanz für das eigene Leben, die jeder Zuschauer und jede Zuschauerin für sich selber bestimmen muss. Copper und Liska

„are in a way surrendering the value of the experience to the people. [...] It's not like we're presenting something of value for you to appreciate. It's value added.“²⁵²

Ganz im Sinne der S.I. versucht auch das NTOK, die ZuschauerInnen aus ihrer passiv rezipierenden Rolle zu befreien und widmet sich der Aktivierung ihrer bedeutungsgenerierenden Fähigkeiten. Die Situationisten sprechen in Bezug auf die Mittel des Theaters davon, dass „die Konstruktion der Situationen das Theater nur in demselben Sinne ersetzen wird, wie die wirkliche Konstruktion des Lebens die Religion immer ersetzt hat.“²⁵³ Die theatralen Arbeiten des NTOK verweisen insofern auf die situationistische Definition künstlerischer Praxis als Mittel zur Gestaltung der individuellen Lebensrealität, da sich sein Theater mit der Konstruktion individuell nützlicher Erfahrungen beschäftigt, die allein aus der Motivation einzelner ZuschauerInnen heraus entstehen.

Zwar steht die situationistische Forderung nach einer Aufhebung der Kunst und ihrer Auflösung in die menschliche Lebens- und Alltagspraxis zunächst im Gegensatz zu dem in Theaterräumen und -situationen agierenden NTOK. Allerdings erfordert die Konstruktion von Situationen die aktive Partizipation des an ihr teilnehmenden Menschen. Das NTOK leistet insofern einen Beitrag zur

²⁵⁰ COPPER, Kelly. Zitiert aus: BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.20

²⁵¹ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.5

²⁵² Ebd., S.19

²⁵³ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.50

„Provokation seiner Fähigkeiten, das eigene Leben umzugestalten“²⁵⁴, da es den Menschen auf ebendiese Fähigkeiten aufmerksam macht.

2. Scheitern als situationistischer Bruch mit der Routine

Das Theater des NTOK „wird explizit als Theater und Theaterraum verstanden, das sich für die und zwischen den Anwesenden ereignet.“²⁵⁵ Dies erfordert eine spezielle Art der Bühnenperformance, die routinierte Darstellungsmechanismen durch Momente des realen Scheiterns unterbricht und so das Hervortreten der hinter den DarstellerInnen versteckten Personen evoziert. Dementsprechend verstehen Kelly Copper und Pavol Liska den Probenprozess lediglich als eine Art vorbereitende Übung auf den Beginn der Vorstellungen, weil jeder Abend für sich zwischen Publikum und Ensemble neu erarbeitet werden muss.

„All of the stuff, the working on the text, the work on the acting, the design – everything is set up so that the actor is having a complex, real experience in front of complex, real people. Whatever the meaning of those two complex groups of people is going to be, it's going to be discovered every night.“²⁵⁶

Damit die Performer auf der Bühne auch Monate nach der Premiere nicht der routinierten Wiederholung oder Reproduktion verfallen, versuchen Liska und Copper durch die strenge Formalisierung ihrer Arbeiten „eine Krise für die Performer zu erzeugen, sie zu zwingen präsent zu bleiben.“²⁵⁷

So lassen die beiden Leiter der Kompanie ihre DarstellerInnen in den ersten beiden Episoden ihres *Life and Times*-Projekts teils komplizierte Tanzchoreographien ausführen, während derer sie gleichzeitig und über mehrere Stunden hinweg den Text Inszenierung singen müssen. Bis auf wenige Ausnahmen verfügt kaum ein Mitglied der Kompanie über eine Tanz- oder

²⁵⁴ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.41

²⁵⁵ PEWNY, 2011, S.248

²⁵⁶ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.9

²⁵⁷ MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. Wien: Burgtheater Wien, 2012. S.6

Gesangsausbildung; die an sie gestellte inszenatorische Anforderung erzeugt somit „verletzliche Schauspieler, die gezwungen sind, mit der Krise umzugehen, die sie vor dem Publikum haben.“²⁵⁸

Diese Momente des Scheiterns, in denen die PerformerInnen den formalen Anforderungen des Abends nicht gewachsen sind, sollen die DarstellerInnen aus dem Gleichgewicht bringen und eine besondere Art der Aufmerksamkeit als Überlebensstrategie in einer potenziell ständig am Abgrund stehenden Inszenierung evozieren. Dementsprechend fungiert die ästhetische Strenge in den Arbeiten des NTOK als Katalysator für Situationen, in denen die DarstellerInnen bewusst einem Kontrollverlust ausgesetzt werden sollen, damit im Moment des Scheiterns etwas Neues entstehen kann.

„Die strenge Form der Inszenierung entsteht nicht, weil ich von meinen choreographischen Entscheidungen so beeindruckt bin. Ich drücke mich nicht durch diese Choreographie aus, sie ist eine Einschränkung, eine Begrenzung, eine Möglichkeit, etwas Unerwartetes von einem Schauspieler zu bekommen, etwas, das er normalerweise nicht machen würde.“²⁵⁹

Das Scheitern auf der Bühne, der Bruch in der Routine, produziert unerwartete Angebote seitens der DarstellerInnen, die sich den auf Logik und Inhalt fokussierten Lesarten der ZuschauerInnen verweigern. Diese Momente haben keine von der Regie intendierte Funktion und entheben das Publikum aus der in theatralen Situation oft suggerierten Hierarchie, die ZuschauerInnen zur passiven Rezeption eines künstlerischen Werks zwingt.

„Das Stück und seine Interpretation wurden durchlässig, der Zuschauer zum aktiv Mitwirkenden, dessen Sicht grundsätzlich gleichwertig war mit jener des Machers.“²⁶⁰

Diese Erweckung des bedeutungsgenerierenden Potenzials der ZuschauerInnen basiert auf durch Momente des Scheiterns evozierte Brüche in

²⁵⁸ Ebd., S.4

²⁵⁹ MALZACHER, Florian. „Ziemlich uncool für eine Avantgarde-Kompanie.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. Wien: Burgtheater Wien, 2010. S.6

²⁶⁰ MALZACHER, Florian. „Freiheit mit Regeln: Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liska.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.12

der inszenatorischen Choreographie des Abends. Ein solcher Moment des Bruchs verhindert die Wahrnehmung des Abends als ein sich geschlossenes Kunstwerk und legt den Fokus auf die Konstruktion situativ abhängiger Bedeutungszuschreibungen. „Der Abend besteht also aus Millionen von einzelnen Momenten und nicht aus einer Spanne von knapp fünf Stunden.“²⁶¹ Indem der Fluss der Wahrnehmung immer wieder unterbrochen wird, ist das Publikum gezwungen, seine Interpretation des Abends immer wieder von Neuem zu beginnen und sich der Bedeutung der Inszenierung von sich stets verändernden Ausgangspunkten zu nähern. Diese Bemühungen seitens des NTOK verweigern sich der Auffassung, dass das Leben ein kontinuierlicher Fluss aufeinander aufbauender Erfahrungen ist und konzentrieren sich stattdessen „auf die Perspektive der vom Leben isolierten Augenblicke und der Konstruktion jeden Augenblicks durch den einheitlichen Gebrauch der situationistischen Mittel.“²⁶²

Dieses Zitat stammt aus dem Werk der Situationisten und beschreibt die Eckpunkte ihres nicht-kontinuierlichen Lebenskonzeptes, das essentiell ist für die den Glauben an die Effektivität der situationistischen Theorie. Copper und Liska reißen sich in diese Tradition ein und zielen mit ihren Strategien des Scheiterns zur Unterbrechung von Gewohnheiten und Abläufen auf die Manifestation des Unerwarteten auf der Bühne. Dieses Prinzip wirft die ZuschauerInnen immer wieder auf sich selbst zurück und fordert ihre Fähigkeiten zur situativen Bedeutungsgenerierung heraus. Ganz wie die Situationisten begreift auch das NTOK das Verstreichen der Zeit nicht als eine logisch aufeinander aufbauende Bewegung auf das Ende hinzu, sondern als eine Aneinanderreihung von Situationen, die jede für sich das Potenzial neuer Bedeutungen und Erfahrungen bereithält. Das NTOK nähert sich den diktierten Wahrheiten des Lebens so auf spielerische Art und Weise versucht, „die Regeln eines Spiels immer neu zu erzeugen, statt die Regeln zu akzeptieren, die es gibt.“²⁶³

²⁶¹ MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. a.a.O., S.6

²⁶² DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.42

²⁶³ MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. a.a.O., S.6

3. Die Zufallsoperation als Strategie der Zweckentfremdung

Das Einsetzen von Zufallsoperationen zur Festlegung einer dramatischen Struktur markiert den Beginn von Coppers und Liskas theatraler Arbeiten unter dem Namen des Nature Theater of Oklahoma und kann als eine ihrer zentralen künstlerischen Strategien bezeichnet werden.

Das Regieduo bedient sich im Laufe ihrer Karriere diverser Zufallsmethoden, welche die Struktur ihrer Projekte in unterschiedlichem Maße beeinflussen. Während sich die Zufallsoperationen in den ersten beiden Episoden ihres *Life and Times*-Projekts hauptsächlich auf das Konstruieren von Tanzchoreographien beschränken, entscheidet der Zufall in ihrer 2007 entstandenen Arbeit *No Dice* über jede einzelne Bewegung der SchauspielerInnen im Raum. Außerdem wird auch das Textmaterial eines jeden Abends per Zufall aus einer insgesamt über hundert Stunden fassenden Tonaufnahme ausgewählt, insofern bestimmt diese Zufallsoperation auch den tatsächlichen Inhalt des Abends.

Für Kelly Copper und Pavol Liska wirken die Zufallsoperationen wie Katalysatoren für Wahrnehmungsprozesse, die dem Menschen in seinem alltäglichen Leben nicht zugänglich sind.

„Ich möchte von der Welt immer mehr wahrnehmen und wertschätzen, als ich wegen meiner Erziehung oder wegen meiner Prägung wahrnehmen oder wertschätzen kann. Meine persönlichen Grenzen frustrieren mich ohne Ende. Ich merke doch, dass es so viel an Welt da draußen gibt, wozu ich keinen Zugang habe. Und Zufall ist eine Operation, näher an Dinge heranzukommen [...].“²⁶⁴

Zufallsoperationen konstruieren einen großen Teil der formalen Strenge in den Arbeiten des NTOK und sind insofern auch für das Auftreten von Momenten des Scheiterns verantwortlich. Darüber hinausgehend generieren Zufallsoperationen Bedeutung, indem sie verschiedene Ästhetiken und

²⁶⁴ WILLE, Franz. „Was heißt schon normal? *Theater heute*. Heft 6 (Juni 2013). S.34

Mechanismen der Kommunikation aus ihren ursprünglichen Bedeutungsrahmen entwenden und in neue assoziative Kontexte setzen.

Solche Einsätze von Zufallsoperationen zeugen von ihren zweckentfremdenden Qualitäten im Sinne der situationistischen Theorie. Die S.I. definiert diesen Vorgang als „Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen“²⁶⁵ und spricht ihm grundsätzlich zwei unterschiedliche Funktionen zu, die im Werk des NTOK beide ihre Anwendung finden. So kommt der Zweckentfremdung zum einen die Aufgabe zu, „innerhalb der alten kulturellen Gebiete eine Propagandamethode [zu sein], die die Abnutzung und den Bedeutungsverlust dieser Gebiete aufzeigt.“²⁶⁶

Indem das NTOK populäre Kommunikationsästhetiken aus ihren ursprünglichen kulturellen Diskursen entwendet und als formalästhetisches Gerüst für ihre Zufallschoreographien benutzt, offenbart sich die Bedeutungslosigkeit, die hinter dem Spiel und den Bewegungen vieler künstlerischer Ausdrucksformen steht. Dies ist zum Beispiel in der Tanzchoreographie von *Life and Times-Episode 2* sehr eminent, denn diese setzt die konstante mimisch-gestische Übertreibung des us-amerikanischen Show Choirs in Bezug zu den relativ banalen und alltagsverorteten Inhalten eines Telefongesprächs, das in voller Länge und inklusive aller *Ahs* und *Mhs* als Textgrundlage der Inszenierung fungiert.

Andererseits generiert die Zweckentfremdung auch einen Prozess der aktiven Bedeutungszuschreibung seitens der ZuschauerInnen, den die S.I. als „Integration aktueller oder vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion des Milieus“²⁶⁷ beschreiben. In diesem Sinne ist auch das zweckentfremdende Potenzial der Zufallsoperationen in den Arbeiten des NTOK zu verstehen, denn der Zufall fungiert in diesen nicht als Instrument der

²⁶⁵ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51

²⁶⁶ Ebd., S.51

²⁶⁷ Ebd., S.51

ästhetischen Formalisierung, sondern als „etwas, dem man sich als Herausforderung stellen muss und das Flexibilität im Denken fordert.“²⁶⁸

Die per Zufall kontextuell miteinander agierenden Kommunikationssysteme verweigern sich ihren gängigen Interpretationsmöglichkeiten und rufen nach den individuellen Bedeutungszuschreibungen ihrer ZuschauerInnen. Dieser Prozess kann Bedeutungszusammenhänge konstruieren, die sich außerhalb des gesellschaftlich-diskursiven Rahmens bewegen und so ganz im Sinne der situationistischen Definition der Zweckentfremdung „eine höhere Konstruktion des Milieus“²⁶⁹ provozieren.

„Die Überlagerung zweier Gefühlswelten, die Gegenüberstellung zweier unabhängiger Ausdrucksformen gehen über ihre ursprünglichen Elemente hinaus, um eine synthetische Organisation mit höherer Wirksamkeit zu bilden.“²⁷⁰

4. Die Erfahrung als präsituationistische Begierde

Die in diesem Kapitel bisher vorgestellten inszenatorischen Strategien konstruieren die formalästhetische Strenge in den Arbeiten des NTOK. Allerdings liegt ihre Bedeutung nicht in der Herausbildung einer spezifischen ästhetischen Handschrift, sondern in der Erschaffung einer Art Metaebene, die eine Fokusverschiebung auf die bedeutungsgenerierenden Potenziale der ZuschauerInnen nicht nur tragen, sondern auch umsetzen kann .

„Für mich ist es wichtig, einen Rahmen zu schaffen. Das ist die Form. Dieser Rahmen definiert den Raum und die Zeit, in denen das Publikum eigene Erfahrungen machen können soll. Das Material ist fad oder banal [...]. Was du darauf projizierst, liegt in deiner eigenen Verantwortung.“²⁷¹

²⁶⁸ MALZACHER, Florian. „Freiheit mit Regeln: Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liska.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. a.a.O., S.12

²⁶⁹ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.51

²⁷⁰ DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.21

²⁷¹ MALZACHER, Florian. „Ziemlich uncool für eine Avantgarde-Kompanie.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. a.a.O., S.7

Das Theater des NTOK widmet sich der Aktivierung und Stärkung der partizipativen Bestrebungen seines Publikums. Dieser Prozess erinnert an den situationistischen Begriff des Präsituationismus, denn auch hier geht es um das Finden von Strategien, die dem Menschen sein bedeutungsgenerierendes Potenzial offenbaren und ihn so aus seiner Passivität befreien sollen.

Die präsituationistische Arbeit ist „eine Art Psychoanalyse zu situationistischen Zwecken [...], bei der jeder Teilnehmer dieses Abenteuers genaue Wünsche nach Umgebungen findet, *um sie zu verwirklichen* [...]“.²⁷² Gemäß dieser Theorie konstruieren präsituationistische Strategien ein Aktionsfeld, in dem die Herausbildung jener menschlichen Begierden begünstigt wird, die vorher durch das Diktat des gesellschaftlichen Diskurses unterdrückt waren. Das Entdecken und Ausleben dieser Begierden, Wünsche oder Gedanken soll dabei das Verlangen nach einer anderen Alltagsrealität erwecken und ist insofern der erste Schritt auf dem Weg zu ihr.

Kelly Copper und Pavol Liska haben sich in Bezug auf ihr Theater zum Ziel gesetzt, „dass das Publikum eine Erfahrung macht, die etwas verändert, die sein Leben berührt und vielleicht seine Art zu sehen, zu hören, zu fühlen, zu denken.“²⁷³ Der situationistische Begriff der Begierde ist hier ersetzt durch den der Erfahrung, doch gemäß der situationistischen Theorie soll auch in den theatralen Situationen des NTOK „jeder nach dem suchen, was er liebt und was ihn anzieht“, um davon ausgehend Erfahrungen zu machen, die dem Leben eine neue Richtung weisen können.

„I want them to take away what I take away when I see great work of art. It rebuilds my mind completely and opens up my perception to things that I have never seen before. I want to be completely rebuilt, in every possible way.“²⁷⁴

²⁷² SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.48f.

²⁷³ WILLE, Franz. „Was heißt schon normal?“ *Theater heute*. Heft 6 (Juni 2013). S.37

²⁷⁴ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.10

Das NTOK will mit seinem Theater neue Wahrnehmungen evozieren, allerdings ist dieser Wunsch von einem sehr individualistischen Zugang geprägt, der sich auf die Erfahrungswelt der einzelnen ZuschauerInnen konzentriert. Eine präsituationistische Aktion im Sinne der S.I. konzentriert sich zwar zunächst auch auf die individuellen Begierden der BewohnerInnen einer Gesellschaft, doch dieser Schritt ist der Ausgangspunkt einer darauf aufbauenden Bewegung, die „eine Parteinahme für das ist, was zukünftige Reich der Freiheit und des Spiels“²⁷⁵ symbolisiert und sich insofern der Veränderung des gesellschaftlichen Status Quo widmet.

Inwiefern das Theater des NTOK über die individuellen Erfahrungen ihrer ZuschauerInnen hinaus auch auf eine darauf aufbauende Veränderung gesellschaftlicher Strukturen zielt, soll im Folgenden anhand einer Aufführungsanalyse seines *Life and Times*-Projektes untersucht werden.

²⁷⁵ DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. A.a.O., S.40

V. Aufführungsanalyse

1. Zur Methodik der Aufführungsanalyse

„Aufführungsanalyse muss als hermeneutischer Prozess angesehen werden, innerhalb dessen es dann zur Anwendung der semiotischen Vorgangsweisen kommen kann. Die subjektive Verantwortung der Analysten kann nicht durch ein semiotisches System ersetzt werden.“²⁷⁶

Die vorliegende Aufführungsanalyse orientiert sich in ihrer Methodik an den theatersemiotischen Ausführungen Erika Fischer-Lichtes, dem hermeneutischen Korrespondenzmodell von Guido Hiß und Patrice Pavis' Fragenkatalog bezüglich der Erarbeitung einer Aufführungsanalyse für ZuschauerInnen. In ihrer Eigenschaft als Aufführungsanalyse bewegen sich die folgenden Ausführungen dabei im Spannungsfeld zwischen der inszenatorischen Intention und ihrer allabendlich im Rahmen einer Aufführung variierenden Realisierung.

Die Theatersemiotik versteht das Theater als komplexes und vielschichtiges Zeichen und beschreibt es „als System, indem Zeichen „verschiedener Klassen“ organisiert und nach bestimmten Regeln kombiniert werden.“²⁷⁷ Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang vom theatralischen Code, der die Voraussetzung für das bedeutungsgenerierende Potenzial des Theaters ist.

„Wenn wir untersuchen wollen, wie das Theater als ein spezifisches bedeutungserzeugendes System funktioniert, müssen wir daher seinen Code beschreiben und analysieren, also seine Zeichen und ihre möglichen Kombinationen und Bedeutungen.“²⁷⁸

Die folgende Aufführungsanalyse orientiert sich an den von Fischer-Lichte identifizierten Zeichen, die in ihrer Ganzheit den theatralischen Code

²⁷⁶ HERTLEIN, 2006. S.13

²⁷⁷ Ebd., S.11

²⁷⁸ FISCHER-LICHTE, 1983. S.21

konstituieren, und untersucht ihre Bedeutungsproduktion im Hinblick auf das inszenatorische Konzept und seiner Manifestation in den Bedeutungszusammenhängen einzelner Zeichen oder Zeichensysteme. Hierbei liegt der Fokus auf die im vorherigen Kapitel ausgearbeiteten präsituationistischen Instrumente des NTOK und der Frage, inwiefern diese sich als konzeptuelle Strategie in den Zeichensystemen der jeweiligen theatralen Arbeit manifestieren.

Da sich diese Arbeit mit dem Theater des NTOK vor allem im Hinblick auf seine Auswirkungen auf das Publikum beschäftigt, stützt sich die vorliegende Analyse auf die im Zuge von Theaterabenden gemachten Beobachtungen und Erfahrungen der Autorin. Zur genaueren Beschreibung einzelner Aufführungselemente sollen außerdem Videoaufnahmen der einzelnen Vorstellungen hinzugezogen werden. Diese Methodik ist von einer gewissen Problematik gezeichnet, da die Aufzeichnungen nicht den von der Autorin beobachteten Abend wiedergeben. Deshalb dienen die Videoaufzeichnungen nur als Gedächtnisstütze für die genaue Beschreibung einiger Ausstattungs- und Schauspielstrategien. In Bezug auf die Publikumswirkung beruft sich die Autorin auf ihre im Publikumsraum gemachten Erfahrungen und ihre diesbezüglich zeitnah notierten Aufzeichnungen.

Der Fokus auf die Erfahrungen der Autorin als subjektive Rezipientin ist für die Aufführungsanalyse insofern wichtig, als dass

„der Analyst als beobachtendes Subjekt selbst Teil des Beobachtungsvorganges ist, und das erkenntnisorientierte Beschreiben und Interpretieren der Bühnensituation unter dieser Prämisse vor sich geht.“²⁷⁹

An diesem hermeneutisch geprägten Ansatz orientiert sich auch Guido Hiß in der Erarbeitung seines Korrespondenzmodells, denn es erlaubt, „den Stellenwert der rezeptiven Bedeutungsproduktion genauer zu bestimmen.“²⁸⁰ Der Begriff der Korrespondenz bezieht sich auf den Akt der

²⁷⁹ HERTLEIN, 2006. S.9

²⁸⁰ HIß, 1993. S.42

Bedeutungssynthese seitens der ZuschauerInnen und verweist dabei auf die Komplexität und unüberschaubare Vielfalt an Bedeutungen, die sich aus den Kombinationsmöglichkeiten theatralischer Zeichen ergeben können.

„In jedem Augenblick einer Theateraufführung werden Ausdruckselemente, die verschiedenen (potentiell selbstständigen) Zusammenhängen angehören, von den Zuschauern gleichzeitig wahrgenommen und zu einem Gesamteindruck verarbeitet, zur Korrespondenzbedeutung. Was wir als Zuschauer realisieren, ist indes nicht die Bedeutung der Einzelzeichen, sondern die des Zusammenklangs.“²⁸¹

Die vorliegende Analyse untersucht dementsprechend, inwiefern die vom NTOK eingesetzten präsituationistischen Strategien bei der Autorin als beobachtende Zuschauerin die intendierten Wirkungen erzielt haben, ist sich aber des Dilemmas bewusst, dass solcherart gewonnene Ergebnisse nicht als repräsentatives Erfahrungsmodell für alle ZuschauerInnen anzusehen sind. Es stellt sich allerdings die Frage, ob eine repräsentative Analyse überhaupt möglich ist, denn:

„Es gibt nicht den einen oder einzigen Zugang zu einem multimedialen Ereignis; jeder Zuschauer erzeugt wahrnehmend, erinnernd, reflektierend und fühlend sein eigenes Bild der Aufführung. Schon was wir so objektiv zu sehen glauben, die „reale Bühnengestalt“, präsentiert sich als Synthese aus Eigenem (Erfahrungshorizont) und Fremdem (Zeichenangebot).“²⁸²

Die folgenden Ausführungen versuchen dementsprechend, die Analyse der Aufführung auf die Frage zu reduzieren, in welchem Maße die Inszenierung bei der Autorin den Eindruck hervorgerufen hat, für die Bedeutungszuschreibungen nicht in interpretatorischer, sondern in genuin generierender Art und Weise verantwortlich zu sein. Inhalt und Beschaffenheit der Bedeutungssynthese sollen nicht beschrieben werden, da diese vollständig abhängig sind vom individuellen Erfahrungshorizont der Autorin und insofern keinen wissenschaftlichen Mehrwert besitzen.

²⁸¹ Ebd., S.39

²⁸² Ebd., S.42

Als Orientierungshilfe bei der Strukturierung und Auswahl der zu analysierenden Zeichen und Zeichensysteme dient ein von Patrice Pavis ausgearbeiteter Fragenkatalog, der eine Möglichkeit zur Abhandlung von Aufführungsanalysen darstellt. Durch die Auswahl der der Zeichen und diesbezüglich aufgerissenen Fragestellungen will der Fragenkatalog „die Sinnproduktion durch den Zuschauer aufgrund einer dialektischen Theorie der ästhetischen Produktion und Rezeption“²⁸³ hinterfragen und ist insofern hilfreich für die Strukturierung der folgenden Aufführungsanalyse.

2. Aufführungsanalyse von *Life and Times* - Episode 1, 2 & 3

Die vom NTOK im Zeitraum von 2009 bis 2012 inszenierten Theaterarbeiten *Life and Times* - Episode 1, 2, 3&4 (LAT 1, LAT 2, LAT 3&4) markieren lediglich den Beginn eines insgesamt zehnteiligen Episodenepos, welches *das Life and Times*-Projekt in seiner Gesamtheit einmal darstellen soll. Als episodenübergreifendes Verbindungselement fungiert ein sechszehnständiges Telefongespräch, in dem Ensemblemitglied Kristin Worrall die Geschichte ihres bis dato 34-jährigen Lebens bis ins kleinste Detail hinein erzählt. Kelly Copper und Pavol Liska haben dieses Detaildokument eines ganz gewöhnlichen Lebens Wort für Wort und inklusive aller Versprecher, Pausen und Stotternern zum Libretto ihres *Life and Times*-Projektes erklärt und bauen alle weiteren konzeptuellen Entscheidungen auf die Grundlage dieses Dokuments.

Bis zum jetzigen Zeitpunkt (Januar 2015) hat das NTOK insgesamt sechs von zehn Episoden realisiert. Sie zeichnen sich aus durch ihre Verwendung diverser populärkultureller Stilelemente und Ästhetiken, denen allerdings durch die in allen Episoden vorherrschende formalästhetische Strenge ein distinkter Rahmen gegeben ist. Während die ersten drei Episoden innerhalb einer klassischen Aufführungssituation vor Publikum in einem Theaterraum aufgeführt werden, weist die in Kombination mit Episode 3 präsentierte Episode 4 in Form eines selbstgezeichneten Trickfilms erstmals über die Grenzen des Theaters hinaus. Im Zuge der vorliegenden Aufführungsanalyse konzentriert

²⁸³ PAVIS, 1988. S.101

sich die Autorin auf die ersten drei Episoden des Projekts, da die leibliche Kopräsenz von DarstellerInnen und ZuschauerInnen für die Analyse und Bewertung der präsituationistischen Strategien im Theater des NTOK unumgänglich sind. Inwiefern es den NTOK gelungen ist, ihre diesbezüglichen konzeptuellen Strategien auch ohne die körperliche Präsenz ihrer DarstellerInnen umzusetzen, ist eine Frage für die Zukunft und soll in dieser Arbeit nicht thematisiert werden.

Die folgende Aufführungsanalyse untersucht die ersten drei Episoden des *Life and Times*-Projekts als zusammenhängende Teile eines übergreifenden Gesamtkonzepts. Die Beschreibung der ausgewählten Zeichensysteme fokussiert sich deshalb jeweils nur auf jene Episoden, in der dieses Zeichensystem am prägnantesten zur Darstellung kommt. Um Missverständnissen vorzubeugen, ist die jeweils analysierte Episode zu Beginn der Ausführungen dementsprechend angegeben.

Die Segmentierungsebenen der Analyse richten sich nach den in den Inszenierungen mehrheitlich dominanten Zeichensystemen. Die Hauptkategorien sind hierbei der Text der Inszenierung und die Spielweise, gefolgt von der Funktion der Musik und dem Rhythmus der Aufführung. Die Funktion und Rolle der ZuschauerInnen soll als abschließende und unter dem Eindruck der vorangehenden Kategorien auch in Bezug auf die gesellschaftskritischen Ansprüche des NTOK analysiert werden.

Die folgenden Ausführungen stützen sich in ihrer Analyse auf die Programhefte und internen Videoaufzeichnungen des Wiener Burgtheaters, sowie den persönlichen Erinnerungen und Notizen der Autorin als Zuschauerin aller drei Episoden.

2.1 Der Text in der Inszenierung

Life and Times - Episode 1:

Der Text der Inszenierung ist die wortwörtliche Wiedergabe eines aufgezeichneten Telefongesprächs, im Zuge dessen Ensemblemitglied Kristin Worrall die ersten sechs Jahre ihres Lebens beschreibt. Der Text inkludiert alle während eines mündlichen Gesprächs typischerweise entäußerten Pausen, Füllwörter und syntaktisch inkorrekten Sätze. Diese sind Teil des dramatischen Textes und werden von den DarstellerInnen dementsprechend mitgesprochen.

„ (breath)
Um...So...
Shall I start?
Okay.
Um...
(pause)
So...let's see. Okay.
Well –
As far as I know, I was born –
(pause)
In Providence? Rhode Island?“²⁸⁴

Das Erlernen dieses Textes ist für die DarstellerInnen von erheblicher Schwierigkeit, da die genaue Position von Füllwörtern und Pausen sich nicht aus der inneren Logik der Satzstruktur heraus erschließt. Die SchauspielerInnen scheitern dementsprechend öfters an der wortwörtlichen Wiedergabe des Textes. Dies ist auch für die ZuschauerInnen ersichtlich, da der stets projizierte Text und die in nicht-englischsprachigen Ländern zusätzlich projizierte Übersetzung des Textes seine fehlerhafte Wiedergabe sofort offenbart. Es lassen sich Momente beobachten, in denen die DarstellerInnen mit dem Libretto der Aufführung kämpfen, indem sie kurz innehalten oder vergessene Worte erst nachträglich hinzufügen. Innerhalb dieser Krisensituationen sind die Menschen auf der Bühne keine professionellen DarstellerInnen, sondern Privatpersonen, die im Moment des Scheiterns ihre Bühnenfunktion und -präsenz verlassen und für die ZuschauerInnen Individuen wahrnehmbar sind. Dementsprechend begegnen sich DarstellerInnen und

²⁸⁴ NATURE THEATER OF OKLAHOMA. „Life and Times – Episode 1.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Hg. a.a.O., S.25

ZuschauerInnen in diesen Situationen nicht als zeigende und interpretierende Parteien in einer theatralischen Situation, sondern als wahrhaftige Menschen, die einander von ihrer Haltung zu dem auf der Bühne verhandelten Text erzählen und diesbezüglich aus dem Fundus ihres eigenen Lebens schöpfen.

Der Inhalt des Textes beschreibt die ersten sechs Jahre im relativ *normalen* Leben eines us-amerikanischen Mädchens. Die beschriebenen Stationen wie Kindergarten, Geschwisterbeziehungen und erste Freundschaften sind alles andere als ungewöhnlich und erinnern deshalb stark an das eigene Leben. Trotzdem misst die Inszenierung dem Text der Aufführung wenig Bedeutung zu. Die SchauspielerInnen zeigen nur teilweise eine mimetische Darstellung des Textes, ihre Bewegungen auf der Bühne sind von Zufallschoreographien bestimmt und stehen in keiner logischen Beziehung zu der Diegese des Textes.

Der Text wird von allen sich auf der Bühne befindlichen SchauspielerInnen gesprochen, er ist scheinbar willkürlich unter ihnen aufgeteilt und erschwert so die Zuschreibung seines Inhalts auf eine bestimmte, das Subjekt des Textes auf der Bühne verkörpernde, Person. Der Text dient insofern im Wesentlichen der Rhythmisierung des Abends und fungiert außerdem als inhaltliche Klammer in Bezug auf die anderen Episoden des zehnteiligen *Life and Times*-Projekts. Er ist in diesem Sinne die Grundstruktur der Inszenierung, die Leinwand, auf die inszenatorische Strategien aufgetragen werden, und bildet den Hintergrund für den sich während der Aufführung formenden Gesamteindruck von der Inszenierung.

2.1.1 Das Verhältnis von Text und Bild

Life and Times - Episode 3:

Die in dem Text der Aufführung generierten Bilder finden in der Inszenierung keinen dementsprechend mimetischen Niederschlag. Das Bühnenbild der Inszenierung ist eine Kopie der in London höchst erfolgreichen Inszenierung von Agatha Christie's *The Mousetrap*, die Bewegungs- und Ausdruckschoreographie orientiert sich an den Regieanweisungen der

Londoner Inszenierung und zwingt den Text so in den Kontext und die formalästhetische Struktur einer Mystery Story.²⁸⁵ Diese Art der zweckentfremdenden Gegenüberstellung von Text und Bild verunmöglicht eine interpretierende Lesart, da die textlich vermittelte Diegese und die auf der Bühne verhandelte Situation keinerlei Bezugspunkte zueinander haben. In dieser Leerstelle können aufgrund ihrer immanenten Diskrepanz neue Lesarten und Bedeutungszuschreibungen entstehen, welche die ZuschauerInnen eigenständig generieren müssen.

2.2 Die Spielweise

Life and Times - Episode 2:

Die Spielweise der DarstellerInnen orientiert sich nicht an der Diegese des dramatischen Textes und steht in ihrer Gestik, Mimik und emotionalem Ausdruck selten in Zusammenhang mit diesem.

Der Text wird aus der Perspektive einer einzigen Person erzählt, dennoch ist dieser in einzelne Passagen gegliedert, die unter den sechs Mitgliedern des Ensembles relativ gleichwertig aufgeteilt sind oder auf chorische Art und Weise gemeinsam interpretiert werden. Die DarstellerInnen repräsentieren insofern keine Figur und haben keinen diesbezüglichen diegetischen und kontextuell logischen Antrieb zur Kommunikation mit den übrigen sich auf der Bühne befindlichen SchauspielerInnen. Da die räumlichen Bewegungen durch das strenge Korsett von Zufallschoreographien geregelt sind, kann es zu keinen konfrontativen oder spontanen Begegnungen auf der Bühne kommen.

Die besagte Zufallschoreographie, welche sich in verschiedensten Ausprägungen als Tanzchoreographie über den gesamten Abend erstreckt, lenkt die Aufmerksamkeit und Präsenz der DarstellerInnen zur Gänze in Richtung ihrer ZuschauerInnen. Der solcherart gesprochene Text richtet sich als direkte Anrede an das Publikum und scheint eine Reaktion der einzelnen ZuschauerInnen geradezu einzufordern.

²⁸⁵ Vgl. MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. a.a.O., S.3

2.2.1 Zum Verhältnis von Text und Körper

Life and Times - Episode 2:

Das Verhältnis von Text und Körper lässt sich anhand der schauspielerischen Darstellung in die beiden Segmente Text und Stimme + Körper unterteilen, die sich im Laufe der Inszenierung oft einer zusammenführenden Interpretation verweigern.

Die körperlichen Bewegungen der DarstellerInnen sind von einer Zufallschoreographie eingenommen, die sich aufgrund der musikalischen Untermalung des gesamten Abends in Form kontinuierlicher Tanzbewegungen manifestiert. Die stimmlichen Äußerungen finden in ausschließlich gesungener Form statt und formen gemeinsam mit den körperlichen Bewegungen den durchaus kohärenten Eindruck einer Musical- oder Tanztheaterperformance.

Im Gegensatz dazu steht aber der Inhalt des vorgetragenen Textes, der aufgrund seiner alltäglichen Banalität in dem ihn ausstellenden Rahmen fehl am Platz wirkt und außerdem keinerlei Anhaltspunkte für die Verhältnismäßigkeit seiner in Körper und Stimme durchwegs emotional stark aufgeladenen und bewegungsintensiven Interpretation bietet. So wird eine Anekdote über kindliche Pausenspiele durch die dramatische stimmliche Interpretation und eine dementsprechend hektische, fast panische Choreographie in ihrer Ernsthaftigkeit und Bedeutung komplett übersteigert und erhält dadurch fast satirische Züge.

„But – we had um.
The boys chase the girls day and suddenly -- !
You know we would have this every once in a while –
But this ONE day, it suddenly became like
The boys would like –
Were taking the girls and they were like –
Pulling our hair...”²⁸⁶

Die körperlich-stimmliche Interpretation der Textstelle übersetzt diese zwar vordergründig in eine ihr entsprechende emotionale Färbung, jedoch entsteht durch die dramatische Überzeichnung eine Distanz zwischen dem Text und seiner Interpretation.

²⁸⁶ NATURE THEATER OF OKLAHOMA. „Life and Times – Episode 2.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. A.a.O., S.28

Kelly Copper und Pavol Liska bedienen sich in ihrer Inszenierung an den Zeichensystemen der typisch amerikanischen Show Choir-Tradition und setzen deren moralisch aufgeladene Propaganda-Ästhetik in Verbindung mit den banalen Alltagsanekdoten eines heranwachsenden Mädchens.²⁸⁷ Diese Art der Zweckentfremdung wirkt zunächst wie ein kritischer Kommentar auf die bedeutungsvermittelnden Strategien amerikanischer Show Choirs und entlarvt die Beliebigkeit ihres interpretatorischen Repertoires. Aus der Diskrepanz zwischen Text und körperlich-stimmlicher Interpretation können zudem neue Lesarten entstehen, die von den individuellen Perspektiven eines jeden Zuschauers oder Zuschauerin abhängig sind. Das NTOK unterbricht durch seine überzeichnete Interpretation des Textes nicht nur eventuell entstehende Einfühlungsmechanismen seitens der ZuschauerInnen, auch einer routinemäßigen Interpretation des Textes seitens der DarstellerInnen kann so Einhalt geboten werden.

2.2.2 Gestik und Mimik

Life and Times - Episode 1:

Das gestische Spiel der Inszenierung setzt sich aus den einzelnen Elementen einer tänzerischen Zufallschoreographie zusammen, die sich in ihrer Ästhetik an ehemaligen tschechischen Massengymnastik-Aufführungen (Spartakiaden) orientieren.²⁸⁸ Die von den DarstellerInnen gesetzten Gesten sind daher von rhythmischer und optischer Bedeutung, stehen aber nicht im Zusammenhang mit dem Inhalt des Textes. Vielmehr fungieren choreographierten Gesten als inszenatorisch bewusst gesetzte Schwierigkeitsstufen, deren erfolgreiche Überwindung von dem individuellen Können der einzelnen DarstellerInnen abhängig ist. Die ZuschauerInnen nehmen die DarstellerInnen dadurch als Individuen wahr und erleben sie zudem in Momenten des Scheiterns an den Anforderungen der Choreographie.

²⁸⁷ Vgl. MALZACHER, Florian. „Ziemlich uncool für eine Avantgarde-Kompanie.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. A.a.O., S.4

²⁸⁸ Vgl. BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.18

Die stark variierenden Umsetzungen der Choreographie reißen die Inszenierung aus ihrem ästhetischen Fluss und unterteilen die Choreographie in einzelne situative Fragmente, die aufgrund darstellerischer Krisen immer wieder enden und erneut aufgebaut werden müssen. Diese Strategie verhindert eine Rezeption, welche die Choreographie des Stückes als ein in seiner Gesamtheit zu bewertendes Kunstwerk begreift und sich dadurch in Distanz zur ihr setzt. Das Scheitern als Zäsur erzeugt bei den ZuschauerInnen eine situative Lesart, die sich von Moment zu Moment stets wieder manifestieren und die Parameter ihrer Bedeutungsgenerierung so immer wieder neu bestimmen muss.

Die Mimik der DarstellerInnen korrespondiert mit Diegese des Textes, allerdings suggeriert der stets gen Publikum gerichtete suchende Blick, dass die im Text präsentierten Anekdoten und Erinnerungen von den SchauspielerInnen auf der Bühne nicht interpretiert, sondern den ZuschauerInnen vielmehr erzählt werden. Die Mimik sucht nach der Reaktion des Publikums und scheint erst durch diese zu ihrer Vollendung zu finden. Die Blicke der DarstellerInnen schweifen nicht über eine anonyme Publikumsmasse, sondern suchen den Kontakt zu einzelnen ZuschauerInnen, indem sie diese direkt anblicken und den Text so direkt an die jeweilige Person zu richten scheinen.

Die Mimik prägt die Offenheit im darstellerischen Blick und ist eine konstante Aufforderung zur Einbringung der eigenen Gedanken und Emotionen in Bezug auf die bedeutungsgenerierenden Prozesse, in deren Zentrum die Begegnung der DarstellerInnen und ZuschauerInnen steht.

2.3 Zur Funktion der Musik

Life and Times - Episode 1 & 2:

Die musikalische Untermalung in LAT 1 & 2 zieht sich über die gesamte Länge der beiden Abende und dient der atmosphärischen Untermalung und Zeichnung der auf der Bühne gesungenen Worte.

In LAT 1 wird die Musik von DarstellerInnen des Ensembles in einem improvisierten Bühnengraben live gespielt, über große Teile der Inszenierung hinweg besteht sie allerdings ausschließlich aus den Tönen einer Ukulele. Für

LAT 2 komponierten die Ensemblemitglieder Robert M. Johanson und Julie LaMendola in Vorfeld der Probenarbeiten mit Hilfe des Hobbymusiker-Programms *Garage Band* alle Musiktitel, die während der Aufführungen vom Band abgespielt werden und von eher amateurhafter Audioqualität sind.²⁸⁹

In beiden Inszenierungen unterstreicht die Musik die emotionale Grundstimmung der im Text vermittelten Inhalte. Allerdings entsteht durch die Vertonung alltäglicher und umgangssprachlich formulierter Erlebnisse eine Diskrepanz zwischen den Konventionen musikalischer Vermittlung und den hier auf der Bühne gezeigten Strategien. Die Musik spielt mit diesen Konventionen und unterstreicht so auf zweckentfremdende Art und Weise, wie artifiziell und inhaltlich leer musikalisch emotionale Intonationen ausfallen können. Die ZuschauerInnen können sich auf die emotionale Grundstimmung der Musik nicht verlassen und sind dementsprechend dazu aufgefordert, den musikalisch vermittelten Inhalten mit ihren eigenen Bedeutungszuschreibungen zu begegnen.

Aufgrund der systematischen emotionalen Überzeichnung in der Interpretation des Textes verhindert die Musik eine hierarchisch geprägten Bewertung der geschilderten Anekdoten und Erinnerungen und verweigert sich so einer Interpretation, die einzelne textliche Elemente als besonders wichtig empfindet für die Entwicklung der erzählenden Figur. Die Musik fungiert in diesem Sinne als Strategie wider die Einfühlung.

Die Libretti werden in LAT 1 und LAT 2 über große Strecken hinweg von allen oder mehreren DarstellerInnen chorisch vorgetragen. Hierbei offenbart sich deutlich, welche Ensemblemitglieder über eine musikalische Ausbildung verfügen und welche SchauspielerInnen mit den Anforderungen der musikalischen Darbietung zu kämpfen haben. Die Musik fungiert als stets präsenter Schwierigkeitsgrad, an dem entlang die DarstellerInnen zwischen Momenten des Scheiterns und ihrer erfolgreichen Bewältigung hin und her oszillieren. Die darstellerische Krise zeigt die privaten Menschen hinter der Routine und öffnet interpretatorische Leerstellen, die aufgrund ihres Ausbruchs

²⁸⁹ Vgl. MALZACHER, Florian. „Ziemlich uncool für eine Avantgarde-Kompanie.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. a.a.O., S.7

aus der Inszenierung wie weiße Flecken auf der konzeptuellen Leinwand auf die bedeutungsgenerierenden Aktionen seitens der ZuschauerInnen angewiesen sind.

2.4 Der Rhythmus der Aufführung

Life and Times - Episode 3:

Die *Life and Times*-Inszenierungen des NTOK sind geprägt von der rhythmischen Struktur ihrer musikalischen Untermalungen, die oft als eine Art Metastruktur den Rhythmus aller weiteren Zeichensysteme bestimmt.

In LAT 3 unterteilt sich die den Rhythmus bestimmende Musik in vereinzelt eingesetzte durchkomponierter Lieder und diffuse Klangkulissen, welche den in Bühnenbild und Spielweise hergestellten Eindruck einer Mystery Story durch die Generierung einer konstant spannungsgeladenen Atmosphäre emotional verdichten.

Da die Klangkulissen keinen prägnanten Rhythmus vorgeben und sich für eine gesangliche Darbietung des Textes nicht eignen, wird dieser von den DarstellerInnen nicht gesungen, sondern gesprochen. Trotzdem orientiert sich auch der gesprochene Text nicht an dem syntaktischen Rhythmus der textlichen Diegese. Über des gesamten Verlauf der Inszenierung hinweg zeigt eine sich vor der Bühnenrampe befindliche Person den DarstellerInnen eine Karte aus einer großen Anzahl von chronologisch aufliegenden Pappkarten, die in Teleprompter-Manier die jeweils zu sprechenden Worte enthalten. Die SchauspielerInnen lesen ihren Text von der jeweiligen Karte ab, doch wenn der Umfang ihres Textes den auf einer Karte verfügbaren Platz übersteigt, müssen sie ihren Sprachfluss unterbrechen und auf das Aufdecken der nächsten Karte warten. Dabei ist der Text so auf die Karten aufgeteilt, dass es zur logischen Zusammensetzung einer inhaltlichen Sequenz immer an Information fehlt. Dieses sprichwörtliche In-der-Luft-Hängen seitens der DarstellerInnen wird noch dadurch unterstützt, dass die Anzeigedauer der jeweiligen Karten von Aufführung zu Aufführung variiert.²⁹⁰

²⁹⁰ Vgl. MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. a.a.O., S.3f.

Der Einsatz eines solchen Kartensystems dient der Formalisierung des Textes und zwingt die DarstellerInnen zur Übernahme eines bestimmten Sprachrhythmus', der als inszenatorische Strategie von außen auf die Aufführung aufgetragen wird. Der Rhythmus des gesprochenen Wortes als inszenatorische Strategie treibt die SchauspielerInnen vor sich her und verlangt von ihnen aufgrund ihres so produzierten Kontrollverlustes über die eigenen Darstellungsmechanismen eine absolute Aufmerksamkeit und Präsenz.

Die Unterteilung der textlichen Syntax in Teilsegmente, die in Bezug auf ihre Verständlichkeit stets auf das noch Unbekannte verweisen, verhindert eine logisch zusammenhängende Lesart des Textes und hält den bedeutungszuschreibenden Prozess in einer Art situativen Endlosschleife. Diese Schleife bildet sich mit dem Umdrehen einer Karte jeweils neu, scheitert in ihrer Vollendung aber an der Verweigerung logischer Bedeutungszusammenhänge und kann deshalb mit der nächsten Karte nur wieder von vorne beginnen. Der so entstehende Rhythmus der sprachlichen Äußerung lenkt den rezipierenden Blick auf die einzelnen Texteinheiten und fordert eine jeweils situative Bedeutungsgenerierung seitens der ZuschauerInnen. Diese kann nicht auf eine inhaltlich kohärente Interpretation des Gesamttextes zurückgreifen und muss deshalb aus den persönlichen Beschaffenheiten der jeweiligen ZuschauerInnen heraus kreiert werden.

2.5 Zur Rolle der ZuschauerInnen bei der Sinnproduktion

Life and Times - Episode 1, 2 & 3:

Die vorgestellten Inszenierungen des NTOK sind Teil eines übergeordneten Gesamtprojektes, als dessen verbindendes Element der dramatische Text und seine Aufteilung auf die einzelnen Episoden fungiert. Allerdings verhindern die Zeichen und Zeichensysteme der Inszenierungen aufgrund ihrer inszenatorisch gesetzten Kombinationen, Gegenüberstellungen oder Ästhetiken eine auf dem Inhalt des Textes basierende Interpretation der Aufführungen. Diese Strategie hebelt die rezeptive Erwartungsnorm aus, wonach der interpretierende Zugang zu einer textlich basierten Inszenierung seinen Ausgangspunkt in der textuellen Verhandlung von Themen und Problemstellungen findet.

Auch die Organisation und innere Struktur der mimetisch-gestischen Zeichensysteme verunmöglichen eine Art von interpretierender Rezeption, die jeden Ausdruck auf der Bühne als sinnstiftend in Bezug auf die konzeptuelle Generierung und Vermittlung von Bedeutungen begreift.

Guido Hiß spricht in diesem Zusammenhang von einer Sperrung gegen mögliche Korrespondenzkonventionen:

„Natürlich“ erscheint im Theater, im Film, in der Oper, was sich dank starker (weitgehend verbindlicher) Codifizierungen automatisch, ohne rezeptive Sinnanstrengungen erschließt. „Verfremdet“, artifiziell, abstrakt, unwahrscheinlich wirkt eine Inszenierung, wenn sie sich nicht mühelos lesen läßt, wenn sie sich gegen erprobte Korrespondenzkonventionen (zunächst) sperrt.“²⁹¹

Die Inszenierungen von LAT 1, 2 & 3 zerlegen den theatralen Code in seine zeichenbasierten Einzelteile; die gezielt gesetzten inszenatorischen Strategien verweigern sich rezeptiven Prozessen, welche die Aufführung als ein in seiner Gesamtheit zu interpretierendes Kunstwerk verstehen.

Die Aufwertung oder Überzeichnung gewisser Zeichen oder Zeichensysteme heben die perspektivische Verhältnismäßigkeit der Inszenierung aus den Angeln und führen zu einer Verunsicherung in der rezeptiven Wahrnehmung, welche die ZuschauerInnen auf sich selbst zurückwirft.

„Neubestimmungen von Theatersprachen finden immer dann statt, wenn eine etablierte Konvention aufbricht, wenn, was als unvereinbar galt, neu vereinbart wird. Die Folge ist eine Korrespondenzkrise, ein Illusionsbruch aufgrund fehlender Zuordnungsregeln.“²⁹²

Die Inszenierungen des NTOK operieren im Zentrum dieser selbst evozierten Korrespondenzkrise und wollen die Ziele und Möglichkeiten theatraler Kommunikationsmomente neu definieren. Darauf aufbauend zeichnen sie das Bild einer neuen Theatersprache, deren Fokus und Existenzgrund dem bedeutungsgenerierenden Potenzial seiner ZuschauerInnen gilt.

²⁹¹ Hiß, 1993. S.40

²⁹² Ebd., S.40

„Korrespondenzen sind *inhaltliche* Phänomene; die Bedeutungssynthese wird durch unsere ästhetische Kompetenz und den sozialen und geschichtlichen Kontext unserer Wahrnehmung entscheidend beeinflusst.“²⁹³

Die Auflösung aller interpretatorischen Korrespondenzkonventionen wirft die ZuschauerInnen in ihren Interpretationsversuchen auf sich selbst zurück, denn die Inszenierung nimmt zu den auf der Bühne verhandelten textlichen Inhalten keine diegetische Haltung ein, die es zu interpretieren gelte. Ziel des NTOK-Theaters ist es insofern, dass die Bedeutungssynthese von den Kompetenzen und kontextuellen Verortungen ihrer Individuen nicht nur beeinflusst, sondern vollinhaltlich generiert wird. Die Katalyse dieses Prozesses bestimmen Inhalt, Ästhetik und Struktur der theatralen Projekte des Nature Theater of Oklahoma.

2.5.1 Zum lebens- und gesellschaftsverändernden Anspruch des Nature Theater of Oklahoma – Versuch einer Positionierung

Das Theater des NTOK entwickelt im Zuge seiner Aufführungen und im Austausch mit seinen ZuschauerInnen eine Theatersprache, deren Bedeutungsgenerierung sich nur durch die aktive Einbringung individueller Sichtweisen und Erfahrungen manifestieren kann. Dieser Prozess soll die ZuschauerInnen auf ihre bedeutungsschaffenden Fähigkeiten hinweisen und sie so aus passiv-interpretatorischen Mechanismen befreien. Allerdings entstehen diese Realisierungen stets innerhalb einer theatralen Situation und haben insofern keine offensichtlichen Anknüpfungspunkte zu dem alltäglichen Leben der ZuschauerInnen.

Inwiefern kann die Realisierung des bedeutungsgenerierenden Potenzials in einer theatralen Situation dennoch als eine Art Brückenschlag die Verbindung ziehen zwischen den Deutungs- und Gestaltungsmöglichkeiten in theatralen und das alltägliche Leben gestaltenden Situationen?

²⁹³ Ebd., S.43

In Bezug auf diese Problematik stellt die textliche Grundlage des *Life and Times*- Projektes eine diskursübergreifenden Strategie dar, anhand derer die theatrale Praxis des NTOK auch mitsamt ihrem intendierten Beitrag zur Entstehung lebensverändernder Prozesse wahrgenommen werden kann.

Der detaillierte Inhalt der im Text verhandelten Erinnerungen und Anekdoten ist für die Konzepte und inszenatorischen Strategien der Inszenierungen von keinerlei Bedeutung. Entscheidend ist allerdings, dass der Text das Bild einer alltäglichen Lebenswelt zeichnet, die in der Inszenierung aber aufgrund diverser formalästhetischer Strategien nicht als die Lebenswelt einer bestimmten Figur wahrgenommen wird und insofern die Entfaltung einer prototypischen Lebensrealität beschreibt, an deren darstellerisch generierten Berührungspunkten die ZuschauerInnen mit ihren eigenen Lebensrealitäten anknüpfen können.

Die inszenatorisch gesetzten Strategien der Zweckentfremdung, des Scheiterns und des Zufalls verzerren die innere Logik und Verhältnismäßigkeit des Textes und öffnen den Raum für bewertungs- und bedeutungszuschreibende Prozesse der ZuschauerInnen. So werden aus den textlich verhandelten, alltäglichen Lebenserfahrungen neue Erkenntnisse, Zusammenhänge und Fokussierungen konstruiert, die den ZuschauerInnen in Bezug auf ihr eigenes Leben bisher verwehrt geblieben sind.

Dieser Vorgang beschreibt in Bezug auf die individuelle Lebensrealität der ZuschauerInnen die Möglichkeit eines neuen Diskurses, der von dem eigenen Gestaltungspotenzial bestimmt ist und den Weg weist zu neuen Erkenntnissen, die sich nicht aus den Parametern der gesellschaftlich bestimmten Diskurse manifestieren, sondern aus der individuell gestalterischen Kraft und Fantasie. Die S.I. spricht in diesem Zusammenhang von der Entstehung einer „situationistischen Begierde“²⁹⁴, die sich nach ihrem Erweckungsmoment „immer weiter vervielfältigen [wird], sobald sie in eine Phase wirklicher Aktivität übergeht.“²⁹⁵

Die in diesen Situationen zu erfahrenden neue Perspektiven und Wertungen in Bezug auf das eigene Leben generieren sich außerhalb gesellschaftlich

²⁹⁴ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. a.a.O., S.49

²⁹⁵ Ebd., S.49

definierter Diskurse und können so den Blick öffnen für eine Erfahrungswelt, die es abseits des diskursiv gesteckten gesellschaftlichen Territoriums zu entdecken gibt. Für die Mitglieder des NTOK hat dieser Prozess auch eine gesamtgesellschaftliche Dimension, denn die Beschwörung der gestalterischen Fähigkeiten in Bezug auf das eigene Leben erzählt in ihrer extremsten Form von der Utopie eines weitgehend selbstbestimmten Lebens, das gesellschaftlich definierten Diskursen entfliehen kann.

„The more the raw materials of life can be art, the more artists we will have. The more the frame of art keeps shifting, the more we can carry it with us wherever we go. Art becomes not a thing, but a practice.“²⁹⁶

Die Theaterabende des NTOK sind „a show that you can use to change something about the way you perceive things or the way that you live.“²⁹⁷

Wie aber können im Theater generierte Perspektivenverschiebungen in der Wahrnehmung in Bezug auf das eigene Leben übersetzt werden in neue Lebenspraktiken und eine darauf aufbauende Veränderung der gesellschaftlichen Bedeutungsproduktion?

Obwohl Pavol Liska und Kelly Copper von sich beanspruchen, „that we make political theatre and that we do want to change the world“²⁹⁸, haben sie dieser Frage derzeit nichts entgegenzusetzen. Ihre künstlerische Arbeit beschäftigt sich zwar mit der Ermächtigung des Publikums und gibt ihm „situations which call the audience to engage more fully with their own lives“²⁹⁹, bietet aber keinerlei Anleitung, wie von dieser Initialzündung ausgehend die persönliche Lebensrealität konkret verändert werden kann.

²⁹⁶ COPPER, Kelly. Zitiert aus: BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.20f.

²⁹⁷ Interview COPPER, Kelly und LISKA, Pavol. Wien: 2012, S.17

²⁹⁸ Ebd., S.23

²⁹⁹ COPPER, Kelly. Zitiert aus: BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. a.a.O., S.20

VI. Resümee

Obwohl das theoretische Vermächtnis der Situationistischen Internationale und die theatrale Praxis des Nature Theater of Oklahoma aus unterschiedlichen historischen Perioden und künstlerischen Traditionen entspringen, steht im Kern ihrer beider Überzeugung die Vision einer auf der Ermächtigung der Menschen basierenden Umgestaltung und Erweiterung der alltäglichen Lebensrealität, in deren Kern eine neue Definition von künstlerischer Tätigkeit, ihrer Ziele und Möglichkeiten steht.

Die S.I. versteht die auf situationistischer Erweckung der menschlichen Begierden basierende Umgestaltung des Lebens und der Gesellschaft als die Kunst der Zukunft im Sinne einer „direkten Organisation höherer Empfindungen“.³⁰⁰ Eine auf klassischen Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen beruhende künstlerische Praxis lehnen die Situationisten ab, da den in die Rolle passiver RezipientInnen gedrängten ZuschauerInnen so die Entdeckung des eigenen Potenzials zur Umsetzung individueller Wünsche und Begierden stets verwehrt bleiben wird. Diese Sichtweise vernachlässigt allerdings den performativen Charakter des beobachtenden Blicks, der an der Generierung einer theatralen Situation aktiv beteiligt ist.

Das NTOK erklärt diese performative Eigenschaft des theatralen Blicks zum Fokuspunkt seiner theatralen Praxis und zielt auf die Erweckung der bedeutungsgenerierenden Fähigkeiten seiner ZuschauerInnen auch in Bezug auf das eigene Leben. Dieser präsituationistische Prozess stößt allerdings aufgrund seiner Verortung innerhalb klassisch theatraler Situationen am Übergang von Theater zur alltäglichen Lebenspraxis an seine Grenzen. Kelly Copper und Pavol Liska sind sich dieser Problematik bewusst und nutzen ihre derzeitige künstlerische Praxis, um über die Grenzen des Theaters hinweg eine mögliche Zukunft zu beschreiben, die in letzter Konsequenz die Grenzen des Theaters überwinden soll.

³⁰⁰ OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde*. Hamburg: Edition Nautilus, 1990. S.178

„I anticipate the new movement away from THEATER. And toward something else. Something better... for anything that is not theater at this point would be an improvement.“³⁰¹

Die theatrale Praxis des NTOK ist auch in dem Sinne präsituationistisch, als dass ihre Projekte auf der Metaebene als kritischer Beitrag zur Überwindung klassischer Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen zu verstehen sind. Die Umsetzung dieser Kritik ist für das NTOK ein gesamtgesellschaftlicher Prozess, der von ähnlich gesinnten KünstlerInnen und dem ZuschauerInnenkollektiv gleichermaßen zu verantworten ist, denn „to change the world, we must organize in groups.“³⁰² Diese Auffassung begreift gesellschaftlichen Wandel als einen fluktuierenden Prozess, dessen Ziele und Ansichten als ein gemeinschaftlich generiertes Gedankengut stets im Fokus einer praxisnahen Auseinandersetzung stehen: „Play at its most conscious level is a form of participation.“³⁰³

Für die S.I. kann sich die genaue Vorgangsweise zur Konstruktion einer Situation erst nach der Überwindung des gesellschaftlichen Status Quo abzeichnen, doch im Gegensatz zum NTOK ist diese auf situationistischer Praxis basierende Gesellschaft der Zukunft in ihrer Entwicklung stark eingeschränkt und dominiert von den sozialistischen Überzeugungen der Situationisten. Die Beschwörung der Arbeiterklasse als Trägerin einer neuen Art von Gesellschaft, die in der sozialistischen Weltrevolution zu ihrer Vollendung finden soll, verortet die im situationistischen Kern liegende Vision von Selbstbestimmung und künstlerischer Ermächtigung in den historisierenden Rahmen sozialistischer Bestrebungen und verschließt sich ihrem Potenzial für eine möglicherweise andersartig gestaltete Zukunft. Diese Problematik wird durch den sozialistisch gefärbten Dogmatismus der Gruppe noch verstärkt, den Guy Debord durch diverse Mitgliederausschlüsse gegen jeden Versuch der modernisierenden Einflussnahme vehement nach außen verteidigt. Aufgrund dieser hermetischen Isolation entfernt sich die situationistische Theorie

³⁰¹ COPPER, Kelly. Zitiert aus: BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. a.a.O., S.19

³⁰² Ebd., S.19

³⁰³ Ebd., S.2

zunehmend von der Lebensrealität ihrer Zielpersonen; ihr Versinken in der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit besiegelt das historische Ende der S.I.

In der künstlerischen Tätigkeit des NTOK findet die situationistische Vision einen neuen Anlaufpunkt, doch im Gegensatz zu den Überzeugungen der S.I. liegt die Verantwortung ihrer Umsetzung bei KünstlerInnen und ZuschauerInnen gleichermaßen. Anstatt den Weg dieser Unternehmung von außen bestimmen zu wollen und sich an unrealistische und historische Vorstellungen zu klammern, versteht das NTOK ihre Unternehmung als Vorstoß in Richtung einer unbekannten Zukunft, deren Umrisse durch eine konsequente und kontinuierliche künstlerische Praxis erarbeitet werden müssen.

„This manifesto is for today, but tomorrow we will know less and be less convincing. This is all to the goal. Art needs no more experts. What is needed is experiment.“³⁰⁴

Guy Debord schreibt bereits 1958 und angesichts des Rückgangs der sozialistischen Revolution in Europa von einer problematischen Phase für das Anliegen der Situationisten.

„Unter diesen Verhältnissen erwarten wir eine längere (präsituationistische) Übergangsphase, die uns viel mehr Zeit gibt, unsere Ideen zum Ausdruck zu bringen, als wir ursprünglich dachten.“³⁰⁵

Das NTOK rüttelt in dieser präsituationistischen Übergangsphase an den Konventionen theatraler Momente und versteht diese Tätigkeit als eine konsequente Vorwärtsbewegung, welche die unbegrenzten Möglichkeiten der theatralen Phantasie öffnen will für die bedeutungsgenerierenden Prozesse diskursiv verorteter Menschen.

„Instead of beginning with styles and techniques artists should violate their beliefs regarding the very idea of art... let loose with confusion and insecurity. Keep the action going.“³⁰⁶

³⁰⁴ Ebd., S.21

³⁰⁵ DEBORD, Guy. *Ausgewählte Briefe 1957-1994*. Berlin: Edition Tiamat, 2011. S.16

³⁰⁶ COPPER, Kelly. Zitiert aus: BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. a.a.O., S.21

VII. Quellenverzeichnis

Literatur

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

ANDREOTTI, Libero. „'Stadtluft macht frei' (Max Weber): Die urbane Politik der Situationistischen Internationale.“ *Situationistische Internationale 1957-1972: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.11-27.

BALDAUF, Anette. "Exkursion: Shopping Mall, mit Walter Benjamin u.a." *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*. Hg. Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner. Wien: LIT Verlag, 2014. S.155-178.

BAUMEISTER, Biene/NEGATOR, Zwi. *Situationistische Revolutionstheorie: Eine Aneignung*. Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2005.

BAUMEISTER, Biene/NEGATOR, Zwi. „'Situationistische Revolutionstheorie' - Communistische Aktualität und linke Verblendung." *Spektakel - Kunst - Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Hg. Grigat, Stephan. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006. S.5-36.

BRAUNECK, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Passagen, Kristalle: Die Axt der Vernunft und Satans liebster Trick*. Hg. Joachim Otte. Hamburg: Corso Verlag, 2011.

BROSZAT, Tilman/GAREIS, Sigrid (Hg.). *Global Player / Local Hero: Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*. München: ePODIUM Verlag, 2000.

BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

DEBORD, Guy. *Panegyrikus*. Berlin: Edition Tiamat, 1997.

DEBORD, Guy. *Ausgewählte Briefe 1957-1994*. Berlin: Edition Tiamat, 2011.

DEBORD, Guy-Ernest. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.98-105.

DEBORD, Guy-Ernest. "Theorie des Umherschweifens" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.64-67.

DEBORD, Guy-Ernest. "Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.17-20.

DEBORD, Guy-Ernest. "Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.28-44.

DEBORD, Guy-Ernest. „Die Frage der Organisation für die S.I. (April 1968).“ *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.299-301.

DEBORD, Guy-Ernest. „Notiz für die *Fédération Française des Filmclubs*: *Erläuterungen zum Film „Geheul für de Sade“.*“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.264.

DEBORD, Guy-Ernest. „Ein Schritt zurück.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S. 224-227.

DEBORD, Guy-Ernest. „Noch eine Anstrengung, wenn ihr Situationisten sein wollt.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.230-237.

DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung.“ *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.20-26.

DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil. J. „Warum Lettrismus?“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S. 146-157.

DEWEY, John. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. Bd. 1, zweite Auflage. Tübingen: Gunther Narr Verlag, 1983.

GILCHER-HOLTEY, Ingrid. „Guy Debord und die Situationistische Internationale.“ *Kunst-Macht-Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. Rolf Grimminger. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000. S.87-104.

GOFFMAN, Erving. *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper Verlag, 1969.

GOODMAN, Lizbeth/DE GAY, Jane (Hg.). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge, 2000.

GRIMBERG, Eiko. "Verwirklichen und Wegschaffen: Was die SI mit der Kunst wollte." *Spektakel - Kunst - Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Hg. Grigat, Stephan. Berlin: Verbrecher-Verlag, 2006. S.180-195.

HEGYI, Lóránd. „Die Situationistische Internationale 1957-1972: Eine Museumsausstellung.“ *Situationistische Internationale 1957-1972: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.7-10.

HERTLEIN, Nora. *Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler*. Wien: Dipl.Arb., 2006.

HILß, Guido. *Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.

JORN, Asger. "Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst" *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.83-85.

Kafka, Franz. *Amerika*. Hamburg: Verlag tredition, 2011.

KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord: Die Revolution im Dienste der Poesie*. Berlin: Edition Tiamat, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *Kritik des Alltagslebens*. München: Carl Hanser Verlag, 1974.

LEFEBVRE, Henri. *Die Revolution der Städte*. München: Paul List Verlag, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LETTRISTISCHE INTERNATIONALE: „Manifest.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.263-264.

LETTRISTISCHE INTERNATIONALE. „Die Generallinie.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.73-74.

LETTRISTISCHE INTERNATIONALE. „...Eine neue Idee in Europa.“ *Guy Debord präsentiert Potlatch 1854-1957: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale*. Hg. Bittermann, Klaus. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S.42-43.

MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

MARSCHALL, Brigitte. „Die Nord-West-Passage der Revolution": Herrschaftsverhältnisse und die situationistische Kartographierung der Stadtlandschaft.“ *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft*. Hg. Brigitte Marschall, Christian Schulte, Sara Vorwalder, Florian Wagner. Wien: LIT Verlag, 2014. S.229-246.

MENSION, Jean-Michel. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt: Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre*. Berlin: Edition Tiamat, 2002.

MURKOVIC, Melani. *Hurlements en faveur de Guy. Guy Debord im Kontext seiner Zeit: Leben, Werk und Rezeption*. Wien, Dipl. Arb., 2010.

NATURE THEATER OF OKLAHOMA. „Life and Times – Episode 1.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.24-56.

NATURE THEATER OF OKLAHOMA. „Life and Times – Episode 2.“
Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2. Hg.
Burgtheater Wien. Wien: Burgtheater Wien, 2010. S.14-42.

NATURE THEATER OF OKLAHOMA. „Life and Times – Episodes 3 & 4.“
Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4.
Bd.2. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Burgtheater Wien, 2012. S.1-90.

OHRLICH, Max Jakob. *Situationistische Internationale: Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theaterproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957-1972).* Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

OHRT, Roberto. *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst.* Hamburg: Edition Nautilus, 1990.

OHRT, Roberto (Hg.). *Das große Spiel: Die Situationisten zwischen Kunst und Politik.* Hamburg: Nautilus 1999.

OHRT, Roberto. "Das 20. Jahrhundert verlassen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten.* Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.5-16.

OHRT, Roberto (Hg.). *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten.* Hamburg: Nautilus, 1995.

OHRT, Roberto. „Der Herr des revolutionären Subjekts: Einige Passagen im Leben von Guy Debord.“ *Situationistische Internationale 1957-1972: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.* Hg. Schrage, Dieter. Wien: Triton Verlag, 1998. S.28-39.

OTTMANN, Tanja. *Spektakel, Situation und Spiegel: Soziale Poetik und Überwindung des Gesellschaftszustandes am Beispiel der Situationistischen Internationale.* Berlin: Weidler Buchverlag, 2012.

PAVIS, Patrice. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Gunther Narr Verlag, 1988.

PERNIOLA, Mario. *Die Situationisten: Prophetie der "Gesellschaft des Spektakels"*. Wien, Turia+Kant, 2011.

PEWNY, Katharina. *Das Drama des Prekären: Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

PFISTER, Manfred. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

PINDER, David. *Visions of the City: Utopianism, Power and Politics in Twentieth-Century Urbanism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

RAUNIG, Gerald. *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia+Kant, 2005.

ROSELT, Jens. "Das Drama der Wahrnehmung." *Subjekt: Theater: Beiträge zur analytischen Theatralität*. Hg. Sigmund, Gerald, Bolte-Picker, Petra. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2011. S.57-68.

SCHRAGE, Dieter (Hg.). *Situationistische Internationale 1957-1972: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Wien: Triton Verlag, 1998.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Der Sinn im Absterben der Kunst." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.68-72.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Vorbereitende Probleme bei der Konstruktion einer Situation." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.48-50.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Beiträge zu einer situationistischen Definition des Spiels." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.47-48.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Definitionen." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.51.

SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE. "Die Zweckentfremdung als Negation und Vorspiel." *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hg. Ohrt, Roberto. Hamburg: Nautilus, 1995. S.73-74.

STENITZER, Nikolaus. *Lausens Happening: Über notwendige Spannungen zwischen situationistischer Theorie und performativer Praxis*. Wien: Dipl.Arb., 2006.

SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

WIEGMINK, Pia. *Theatralität und öffentlicher Raum: Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg: Tectum Verlag, 2005.

Zeitschriften und Artikel

MALZACHER, Florian. „Freiheit mit Regeln: Das Theater von Kelly Copper und Pavol Liska.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1*. Wien: Burgtheater Wien, 2009. S.4-21.

MALZACHER, Florian. „Ziemlich uncool für eine Avantgarde-Kompanie.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2*. Wien: Burgtheater Wien, 2010. S.1-8.

MALZACHER, Florian. „Aus Fehlern entsteht das Leben.“ *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4*. Wien: Burgtheater Wien, 2012. S.1-8.

MALZACHER, Florian. „Hardcore musical entertainment.“ *Theater heute*. Heft 5 (Mai 2010). S.12-16.

WILLE, Franz. „Was heißt schon normal? Ein Gespräch mit Kelly Copper und Pavol Liska über ihr Nature Theater of Oklahoma und fünf Jahre „Life and Times“.“ *Theater heute*. Heft 6 (Juni 2013). S.32-37.

Internetquellen

PUCHNER, Martin. "Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists." *Theatre Research International*. Vol. 29, Issue 1 (März 2004). S.4-15.

<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=212351>. Zugriff: 02.09.2012.

FERAL, Josette/BERMINGHAM, Ronald P. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language." *SubStance*. Issue 98/99 (Volume 31, Number 2&3), 2002. S.94-108.

<http://muse.jhu.edu/journals/substance/v031/31.2feral02.pdf>.

Zugriff: 30.11.2014.

Audiovisuelle Quellen

Life and Times – Episode 1. Regie: Kelly Copper/Pavol Liska.

Videoaufzeichnung Kasino am Schwarzenbergplatz, 24.09.2009. CD-Rom

Video Burgtheater Wien.

Life and Times – Episode 2. Regie: Kelly Copper/Pavol Liska.

Videoaufzeichnung Kasino am Schwarzenbergplatz, 15.11.2010. CD-Rom

Video Burgtheater Wien.

Life and Times – Episode 3 & 4. Regie: Kelly Copper/Pavol Liska.

Videoaufzeichnung Kasino am Schwarzenbergplatz, 25.01.2012 . CD-Rom

Video Burgtheater Wien.

Weitere Quellen

Tonaufzeichnung und Transkription eines Gesprächs mit Kelly Copper und Pavol Liska. Wien, 25. Januar 2012.

BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 1.* Wien: Burgtheater Wien, 2009.

BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episode 2.* Wien: Burgtheater Wien, 2010.

BURGTHEATER WIEN (Hg.). *Programmheft Nature Theater of Oklahoma: Life and Times – Episodes 3 & 4.* Bd. 1 und 2. Wien: Burgtheater Wien, 2012.

VIII. Anhang

Daten der Inszenierungen

1. *Life and Times – Episode 1*

Basierend auf einem Telefongespräch mit Kristin Worrall

Premiere am 07. September 2009

Kasino am Schwarzenbergplatz/Burgtheater, Wien (Spielzeit 2009/10)

Aufführungsdauer: 3,5 Stunden, 2 Pausen

Mit: Anne Gridley, Sibyl Kempson, Julie LaMendola, Fabian Krüger, Markus Meyer, Moritz Vierboom, Kristin Worrall, Alexander Medem

Regie: Kelly Copper & Pavol Liska/Nature Theater of Oklahoma

Ausstattung und Licht: Peter Nigrini

Musik: Robert M. Johanson

Dramaturgie: Florian Malzacher

2. *Life and Times – Episode 2*

Basierend auf einem Telefongespräch mit Kristin Worrall

Premiere am 05. November 2010

Kasino am Schwarzenbergplatz/Burgtheater, Wien (Spielzeit 2010/11)

Aufführungsdauer: 2 Stunden, keine Pause

Mit: Elisabeth Conner, Anne Gridley, Sabine Haupt, Fumiyo Ikeda, Julie LaMendola, Robert M. Johanson, Fabian Krüger, Markus Meyer, Moritz Vierboom

Regie: Kelly Copper & Pavol Liska/Nature Theater of Oklahoma

Ausstattung und Licht: Peter Nigrini

Musik: Robert M. Johanson, Julie LaMendola

Dramaturgie: Florian Malzacher

3. *Life and Times – Episodes 3 & 4*

Basierend auf einem Telefongespräch mit Kristin Worrall

Premiere am 21. Januar 2012

Kasino am Schwarzenbergplatz/Burgtheater, Wien (Spielzeit 2011/12)

Aufführungsdauer: 4,5 Stunden, eine Pause

Mit: Anne Gridley, Sabine Haupt, Nora Hertlein, Julie LaMendola, Kristin Worrall, Dan Gower, Robert M. Johanson, Fabian Krüger, Markus Meyer, Moritz Vierboom

Regie: Kelly Copper & Pavol Liska/Nature Theater of Oklahoma

Ausstattung und Licht: Peter Nigrini

Musik: Robert M. Johanson, Dan Gower

Dramaturgie: Florian Malzacher

Transkription

Gespräch mit Kelly Copper und Pavol Liska (Auszug) Wien, 25. Januar 2012

As I am reading into the Situationists, I see a lot of similarities and themes that you draw from their theories. So I want to start by asking you how the work of the Situationists has influenced you and your theatre.

[...]

Kelly Copper:

If I had to name a name it would just be Guy Debord. I have of course read whatever I could find about them online. They had a magazine that they published for a while, but it's been a while since I've revisited any of that stuff. Obviously, the deal that Art in the future will be based on situations or creating situations obviously applies to what we're doing. We talk all the time about not wanting to make a performance but an event that involves the audience in some way. And also all of the different methods that they had for interrupting habit I think also very much applies to what we're doing. And also of course taking things from everyday life and transformations of everyday life, taking found objects and detouring them, presenting them as something new in a different context to see what's really going on.

When you talk about creating cultural events or creating culture in the future, do you view that in ways they did in the sense that something like that has to happen outside of the cultural establishment that we have right now? And outside of the ways of communicating that we do within theatre now?

Kelly Copper:

We talk about that all the time. On of the first pieces that we made that really felt to me like "ours" was "No Dice", and that was made in a space that was not a theatre, that we just took over and the audience really had to work to reach it. It was like a fourth floor walk up and we really had them trapped there, and we fed them there... It wasn't so much like "You sit here and we're going to perform for you", it was really like inviting them into this space that was specifically not a theatre. And then after that came invitations to perform in theatres. [...]

And now we feel a little bit trapped in the theatre space again and we're talking about what are different ways that we could even so much as get "Life And Times" out of the theatre space and what would it look like in a space that's not meant to house it. Could you do it in a house?

Because when we perform back in New York, when we rehearse the shows, we're working in the conference room of an elementary school in the Bronx. And I enjoy the work there in that room as much as I do in a theatre. Without costumes, without props, without scenery. It makes you wonder how much of what you're doing really needs all of that.

[...]

What would you call yourself?

Pavol Liska:

I'm a director in show business, I'm a showman. It's a much more vulgar definition and I do have to answer to an audience. But we play with the roles of what we do. I don't take it for granted that I'm asking people to come watch my work.

Now, we're making a book and that's a different media. So we'll have to invent a new way of presenting that and of confronting the audience with that. But it's always for the audience and not about self-expression. I'm not interested in expressing myself. If I make it seem like I am expressing myself it's only because I'm playing with the idea of expressing myself as it relates to an audience and the function of expressing myself in the world, which is sometimes doubtful, because you get into therapeutic and psychological motivations behind expressing yourself. [...]

[...]

Coming back to the difference between the American and European way of doing and perceiving art: Do you feel like society today sort of dictates a certain way in which art has to be and in which way it is being perceived by the audience? For example that the audience goes there and admires the genius on stage and the director that so geniously puts on a show?

[...]

Kelly Copper:

One thing that I think is more of a problem in America would be audience talkback. Really early in our work we kept getting asked: "What's the story?" And a lot of the first work that we made was preoccupied with that question because I didn't know that they needed a story. Everybody was looking for a story and it was out of a curiosity with it that we asked ourselves: "What do they actually need?"

I think we've always had a curiosity about the audience. Knowing that they're coming from work, or that they unemployed, or how long has it been since they've ate dinner... We've been curious about what they bring with them and what we need to give them just to keep them there. Once you learn that you can't entertain them for six hours straight, what kind of other complex experience can you accept? Can you accept that they are going to sleep, can you accept that the might be rather annoyed with what you're doing. And if you keep them there, even though they are annoyed, what's the little thing that's there that invites them?

So, the moment or the situation that is being created through theatre really needs the presence of an audience in order to be created? And whichever state of mind the audience is going to be in at the show is what we're going to have to work with in order to create this evening?

Kelly Copper:

Yes. A lot of it has been just figuring out: What are their expectations? What do they bring with them? How can we keep them in the room? Because we do

need them there. Theatre is a time-based art that unfolds in front of the spectator.

Pavol Liska:

The spectator is participating, whether you touch them or make them do stuff, that's the number one ingredient and that's what we talk about to the actors and that's what they have to deal with and learn to deal with. But you can only learn it by experience. You look them in the eyes you know that audience is not a mass, it's not a big group, but a collection of individuals and they each have their own issues and their own needs. [...]

Kelly Copper:

It's a perverse thing that when you have few people in the audience, somehow they feel more responsible. People who would have left will stay, because they feel responsible somehow. It's a relationship that goes much deeper.

So it's kind of like finding a common ground on which interaction can take place or finding similarities?

Kelly Copper:

Even if it's just a trick, yes.

Pavol Liska:

Yes, it's a trick, it's always a lie. The common ground is always something that we are looking for so that we can take them away from that common ground. It's about finding something that is recognisable, finding something where people go "Oh, I understand that." That's why we always use popular culture as a starting point. We take a murder mystery, or a phone call, so that people will go "Oh, I know where I am, that looks familiar!" It looks like a theatre. It's not special, it's not avant-garde, it's not weird. We always look for how not to turn people right away with like avant-garde or special art.

Because then they would already have their mind set about that?

Pavol Liska:

Yes, because they would be stuck in that. If you have a cat or a dog that comes in and you want their attention, you would have to be like "This is regular food, come get the food." The cat or the dog would only come if it recognizes that as food, but not because there is a strange, spiky ball that makes strange noises. And then, once the cat or the dog or the audience comes in, then you can play and be like: "Now that you have had your familiar food, how about I show you something else, now that you trust me?"

Isn't that a way of luring people in?

Pavol Liska:

Absolutely. That's the big lie of showbiz that we use but that we are not afraid to use. It allows us to communicate on different levels with the audience so that you don't work with just the elite.

Kelly Copper:

Sometimes it's not even that you bring out the spiky ball. With "Episode 1" it's really just that you get five minutes of it and it looks entertaining and then you do it for another two and a half, three hours and all of a sudden it's...

Pavol Liska:

...hell!

Kelly Copper:

Yeah! It transforms itself in time, it's not even like you have to change it to anything radically different. You just have to extend that one moment of super hard-core entertainment in time to make it exhausting. And once it's exhausting what else is there? Once the entertainment value wears away, I'm interested in that decay of the material.

Why?

Kelly Copper:

Once we are done entertaining you, what else is there? Once the actors are done showing you how good they can bounce up and down, you start to see the sweat and the effort and then you wonder: "Why so much effort for this very plain text?" And somehow, thinking that through for yourself, you find what's in it for you. Which I don't profess to know for every single person what they find in it, but clearly, the entertainment is not the reason why you watch it and certainly not the reason why you stay.

[...]

You take parts of popular culture and integrate them into your play. When I watch it, I always feel like as time stretches on and that break doesn't come from which you switch that off and go on with "normal theatre". Instead, the structure deflates and it kind of shows you the emptiness of it. The weird gesturing and how it's nothing else for example. Is that something that you intend on doing?

Pavol Liska:

Yes. Things wear off over time. The set and the costume are interesting only for the first ten minutes and then hopefully, you get past it. It's one single, simple, stupid gesture. It's not supposed to pre-occupy. I am always surprised that people think about it so much after 4 hours of seeing it. It's like, that is there so that you can call it theatre, but that's about it. We needed a costume and a set. What the hell are we going to wear and where the hell are we going to stand? It went through many stages of incarnation...

Kelly Copper:

...but once we figured out that that was the most popular stage play in the history of theatre we took it, of course.

Pavol Liska:

Yes. That's what it is, it's not important. We don't think about it, we don't worry about it. That decision was simple and easy and clear and we're done with it.

Are you just looking for a robust kind of structure in which you can perform your plays?

Pavol Liska:

Yes, we're just looking for the backdrop. You could go to the storage in a big theatre and say: "This one looks good enough, sure. Let's try this one." And that's it.

We took a photo of the mouse trap and we recreated it. It's a found object. We didn't make choices, we copied it. It's all there in that one photo from the newspaper. We didn't even really look at multiple photos, we just looked at one and that was enough, you know? The quintessential photo that people used when they reviewed the show 25 years ago and then they reviewed it because it was the 60th anniversary of the mouse trap.

[...]

Does it surprise you in that sense that people here are always searching for that genius or the thoughts that lie hidden beneath? [...]

Kelly Copper:

That's the nature of the human mind. We're constantly reading people for signs.

Pavol Liska:

But we accept that. I know I put that there for people to think about it, but I don't care what they think about it.

Kelly Copper:

It's for you, it's not for us.

Pavol Liska:

It's there, it's a provocation, and if you want to spend four hours thinking about "Why is he wearing a sweater vest when he is talking about something completely different?" then knock yourself out. If that is what your brain needs.

I am providing space in time to you and that space in time is yours. I'm not feeding you any information; I'm not even trying to. My message is not to convince you that ordinary life is interesting. I don't think it's interesting. It has nothing to do with the romanticization of mundane life, it has nothing to do with romanticizing the poetry of everyday speech. None of that is interesting to me.

Kelly Copper:

Or rather: None of that is more or less interesting than any other thing that was ever said or written.

Pavol Liska:

Yes. We don't have a message, we don't have a purpose other than to create space in time for a radical experience for everyone. But I'm not out to prove that speaking regular speak is interesting. It's just an excuse. We called it "Life and Times", because that is the actual situation.

Kelly Copper:

It's not that we don't take a deep look at texts and a deep look at choices that we make. I look as deeply into that as I want them to. But as for wanting to teach them anything...

Pavol Liska:

Oh yea, I'm not saying that we don't care about anything. We care about everything.

You care enough about everything to leave everyone space to think what they think about it.

Pavol Liska:

Yes. But think deeply and think complexly and think hard. Experience, not even think. It's about using a different type of intelligence than the intelligence that's the most surfaced intelligence. That one tries to make conscience connections between the things that are disconnected. Which we don't do as humans in life necessarily other than on an intuitive level.

[...]

Kelly Copper:

All of the stuff, the work on text, the work on acting, the design - everything is set up so that the actor is having a complex, real experience in front of complex, real people. Whatever the meaning of those two complex groups of people is going to be, it's going to be discovered every night.

Would you say that you are trying to perform in front of a group of individuals rather than a mass audience?

Kelly Copper:

Definitely. One thing that we talk about all the time is that kind of like "actor glaze". Especially when you are working with the state theatre actors who are mostly performing in the dark. Our actors are mostly used to performing in full light on the audience. The idea that you can see individuals out there is definitely something that they're not used to. They're used to the distant stare off into the lights of the theatre, but we are really trying to erase that treatment. The stage being surrounded by a dark mass of people and only illuminated in some kind of distant art object for aesthetic purposes is really a recent invention in theatre. Wagner's "Beirut" was I think the first time that that darkened audience and special mood on stage were somehow used. We are interested in something different, but maybe it's more primitive, you know?

You talked about the several techniques you employ for the actor to have an experiment in the moment and always be present in the moment. Would you say that that's all towards trying to get them away from the act of representing something? The act of representing an emotion rather than feeling real emotions?

Kelly Copper:

Sure. Anything that gets in their way - the fiction, the having to pretend like they're doing something now which is something that they've memorized beforehand. So you're trying to erase any kind of pre-planning. Of course, some of it you have to plan because you have to light them and you have to know that they're sometimes wearing the same thing every night, but as much as possible we try not to set it so that they're not recreating it.

So that they're also individuals on stage?

Kelly Copper:

So they don't have to lie to that group of people. We've got so many more people lying to us all the time and we're used to people selling us something, we're used to advertising, we've got television... We're surrounded by all sorts of different kinds of fiction that are sophisticated at discerning the lie. And that's really what I hate about acting. You're so stupid if you think you're not lying to me. I can tell, and it's really hard to fall for that fiction, especially when it's a real person in front of you doing it. It feels a little disgusting to me. Anything that would belie the actual situation, which is actually a real person doing this in front of you and you're actually watching it.

What would you want the audience to take away from your plays?

Pavol Liska:

I want them to take away what I take away when I see great work of art. It rebuilds my mind completely and opens up my perception to things that I have never seen before. I want to be completely rebuilt, in every possible way. It's not one single thing. If somebody is already like I want to be, they don't need to change into that, because they're already that. But I want them to change in some other way. And if they don't need to be changed they probably don't need to see the show. [...]

I'd rather change five people's lives than entertain 200. That's why I'm never concerned with the amount of people that come see the show, because I know that that's not the objective.

The only thing I want to share with people is the things that changed me as I have grown up to be who I am. Artistic experiences have been the biggest part of my life so that's why I choose to do that. [...] How it changed me? It has opened my mind and senses to see things that I have never seen. [...]

In the sense that you can only talk about what you have experienced yourself?

The talent doesn't enable you to master everything, because you can only tell what you know?

Pavol Liska:

Yes. [...] All the work is about imitation, all the work is about copying. I want to learn how to make the kind of book that changed my life. I want to make the kind of play that changed my life. I want to make the kind of movie that changed my life. I'm never looking for originality. The moment that we stopped looking for being original it started to become original.

Kelly Copper:

You used the word copy, but it could just as easily be appropriation. We appropriated Kristin's life for ourselves and it's not just us, it's everybody in the company. We've consumed her life to the point where she says that she sometimes feels like it's not hers. We appropriate, it's about wanting to make more and more experience part of you.

Pavol Liska:

But it's a bad artistic process when you say "The genius to me admires... No, I copied it!"

Kelly Copper:

It's not so much a self-expression as it is gathering.

Pavol Liska:

It's not self expression; it's not searching deep within or unleashing my talent upon the world. It's about like: "I'm just going to copy this..."

...Because it changed me.

Pavol Liska:

Yes, because it changed me. [...]

I try to copy the experience that I have. So I'm not going to copy a Robert-Wilson-Performance, I'm going to copy the experience I had watching it.

We watched Andy Warhol's "Empire", which is eight hours of just a single shot of the Empire State Building. And it was an amazing experience, but I'm not going to say: "In order for you to have this amazing experience I had, also go see Andy Warhol's "Empire". I'm not going to do that, because that's not what we do. What I'd do is like me sitting there for eight hours watching that, having that experience, that experience changing me completely and then going like "Oh, I want to remake that in myself". But I couldn't tell you exactly what I learned from staring at the Empire State Building.

Kelly Copper:

Because it's a complex, real experience.

Is it also a thing of like being true to the audience as being the person that you are right now? You're going to do what interests you right now and you're going to do it from the standpoint of the person that you are right now?

Pavol Liska:

Exactly, yes. It's not just to be different from "Episode 2" to "Episode 3&4". There is a world of difference in the way "Episode 2" functions and the way "Episodes 3&4" function. I'm not interested in movement now, so why move? Just because people normally move in theatre? Is that going to change your life if the actor goes from here to there because in a play you've got to kind of move to make things exciting a little bit? No, so let's not move. Who cares about movement? The Empire State Building doesn't move and it was an exciting and life-changing event for me.

[...]

So you're never actually working towards conserving a certain stage perfection of the night, you're always trying for it to be the conglomerate of things that are you right now.

Kelly Copper:

Yes. That's one of the reasons why at least one of us is always on tour with these shows because the audiences change wherever you go, and you're still trying to track that experience that you're interested in, you know? And you're still trying to change it for this audience right now. Like, "What is it about this that's not giving me that experience?" We're tracking the experience, we're not tracking the finished, exact perimeters of a performance.

[...]

So it should never be like: "I'm going to a NTOK evening so I know what it's going to be like."

Pavol Liska:

No. But people have come to see "Episodes 3&4" who have agreed to present 1 through 4 and they're extremely disappointed and they have cancelled our future engagement because they thought there was going to be singing. So it's like already you create an expectation.

Kelly Copper:

We're realizing that a series creates its own expectation. For us, each episode is a new challenge and it can go each direction it wants to go. The thing that keeps it throughout is the fact that it's one single story. That's its through line and anything else gets the freedom to go any direction it wants. But of course, you create expectations every time you do something successful. Any time that there's something that works there is a danger that it becomes your work.

[...]

Do you in any way see your work as a sort of instruction for people to make it their own and take what they've experienced there as in working towards seeing things for themselves and taking that into their everyday life?

Kelly Copper:

Yes, definitely.

Pavol Liska:

It's always a manifesto. Every show contains in itself instructions for you. This is how you use this. Although people sometimes choose not to see that, or we haven't succeeded. It's a show, but it's also a show about a show. It's always an essay, it's not just a show.

Kelly Copper:

We also try to make the mechanism apparent. I think it's important that you hear the "Hello, hello?" in the beginning. You see that the script in "Episodes 3&4" is a physical object, you see how much longer it's going to last, you see what we

did with it. It's all pretty naked. You know that the actors can't go any faster than those cards.

Would you go so far to say that you would like to encourage people to see the sort of experience they have when they go to your shows in their everyday life? Kind of like redefining their understanding of art into art not being something that you put away on a stage or in a museum but something that you find in your life and that's just a matter of perception?

Pavol Liska:

Absolutely. But that's challenging to do when you're working in a room that looks like a theatre. At least "Kasino" is not really a theatre, but over time, they made it look like a theatre. We were very excited about it before "Episode 1" when they did not built that stupid seating the way it is now and when it was just an open room. It was a very exciting prospect, because then we could say OK, we can rearrange this.

[...]

Do you feel that most of the work, especially the work here in Europe states that it is useful for everybody?

Pavol Liska:

I don't think that people think about usefulness. When we have some talkback it seems to be the most shocking thing to ask an artist at a talkback. I asked somebody "How is what you do useful?", because I saw the show and was just like "What are you doing?" So at the talkback I asked him what it is accomplishing. And that is a very dirty American question, pragmatic question. The moderator and the artist were kind of offended by that question. I would never be offended by that question, because I struggle with that all the time. I want to make a spoon that you can eat with, I want to make a car that you can drive, I want to make a show that you can use to change something about the way you perceive things or the way that you live.

[...]

Do you also think that this kind of thing that you openly play with or openly speak about - that value is a thing which is to be openly decided by everybody - is kind of a liberating factor for the people that go see your shows because they actually get to decide for themselves whether this is useful to them or not?

Kelly Copper:

Yes. In America they get to decide literally. I mean, speaking of value and stuff: We used to just ask for a donation at the door and that's actually what most people do. We did a four-hour-show and they gave us ten dollars, you know?

Where as here it's like you go and all you can hope for is that whatever they show on stage is going to do something for you. And if not, then nobody cares anyways. Where as this does add a liberating factor, because even in this space, you can decide for yourself whether this is useful or not.

Kelly Copper:
And you can leave.

As a company, saying "We realize that this might be crap to some people" is a very honest approach.

Pavol Liska:
Yes, absolutely.

Kelly Copper:
It's a transforming thing to admit. I mean, we would do the show for one person in the audience, but we're in a way surrendering the value of that experience to the people. If there were no people, the show would have no value. I'm not just doing it for myself. We do it for ourselves in rehearsal as a kind of training to prepare, but once it gets into performance, the value shifts to their side of the room.

Pavol Liska:
It has no value on its own.

Kelly Copper:
I'm not doing this for the value that it gives to me.

I'm not allowing you to witness the value, I'm letting you decide whether it has any or not.

Kelly:
Yes. It's not like we're presenting something of value for you to appreciate. It's value added.

[...]

Would you hope that you can kind of contribute to dusting off art of all of those myths? For instance that you have to be some kind of genius to do it? Would you like people to see your shows and be like "I can do that!" I can go out and do it and apply that to my life. Have the realization that everybody can be an artist and that you don't have to do a play or paint a painting in order to be an artist?

Kelly Copper:
There's absolutely no one who couldn't trace their own photographs and come up with a movie like we did.

Pavol Liska:
There's no one who couldn't read. That's why we didn't do memorization. I was telling the Burgtheater actors that when we were in New York. If you say that you can't do it, I can find somebody who can, because: Look at it, read it and look up – you are completely replaceable, there's no value in you.

Kelly Copper:

This means that we can do something as perverse as like put Markus Meyer net to Kristin Worrall, who really has no acting experience.

[...]

Pavol Liska:

It's extreme reduction of any kind of value.

[...]

Pavol Liska:

My favourite moments are in the second half in "Episode 4", where we're just doing so little. We're doing nothing. When Bobby's talking, he's doing nothing. It wouldn't work if the stuff before that hadn't happened. You had to get to that point. I'm just going to give you a piece of language just to periodically keep giving you something, but just the minimum. I'm not even going to do the melodrama anymore, just going give you as minimum as possible.

I sat there and thought that if I would have walked in right now, it would be like nothing is happening to me. But because I sat through all of it, I myself must have made it into something for me. So it is something to me, now.

Pavol Liska:

Exactly.

Kelly Copper:

Increasingly, we don't want to just do one of those shows, we want to put them together. I'm really interested were we're going to be at the top of 3 and 4 when we've done 1 and 2. When everybody knows that Julie has been singing for five and a half hours they're not going to wonder why she sits there with a fake moustache and just miaus four times. And if she goes to sleep, maybe it'll be ok. We put her on the sofa for a reason! It is going to be a different story when she's done with what she has done for five and a half hours.

[...]

Kelly Copper:

For one of the first long show that we made, we made sandwiches for the audience and we were very much like greeting them at the door. They didn't know we were the directors and then after we made everyone sandwiches, we introduced ourselves as the directors and it worked. There was a way in which you greet them as people and they stay as people in the room. But the moment you let them disappear into the black and be anonymous, they will prefer to be anonymous. And there were some people when we went to Europe who didn't like the fact that we greeted them at the door and asked them if they'd like a sandwich and how they would like their sandwich. They ran away, they really did not want that experience of being asked individual questions. I understand, I don't like that, either. But it's necessary.

If I paraphrase it right, you would like for the audience to see that they can incorporate art more into their everyday life. Do you at all see a political implication in that and do you see the theatre that you do as being political in the sense that it kind of shows and provides a different outlook on how society could be arranged and how we as individuals could be more responsible for our own lives?

Kelly Copper:

Yes, to all of that. And yes, we would say that we make political theatre and that we do want to change the world. But it would be wrong to say that we have that message in our work. You can definitely get that out of it and if people did get that I would be happy. Because that's what I have gotten from the art that I've seen in the sense that it gives you courage to do something like that for yourself. But there's not a buried message in our work.

So you just kind of lay it out there for people to make it their own?

Kelly Copper:

I hope they use it to transform their life. Obviously, art-making has been a really helpful activity for me.

Pavol Liska:

Yes, but it goes back to the same thing. It's copying the experiences that we've had before. [...] The value is not in the amount of money you spend or even in the amount of talent you have, it's in the amount of work you put into it and the transformation that you engender by it. But some people won't consider that valuable.

It's just a phone call, you know? It took no effort. There's nothing, there's no virtuosity. There are playwrights killing themselves because they're stuck and they feel like their genius is not coming out and they've been working so hard for five years to produce the gem and the jewel of western thinking, and we just took an hour on the phone. I didn't even listen to it. While she was talking, I'd go to the bathroom or something. Anybody can do that, but not everybody does, right? And that's our genius.

[...]

Would you actually hope for people to join in on this perception that you have of art and what art can be and kind of doing something not along the lines that you do, but doing something incorporating things out of their lives to make an entertaining piece of art? Would you want people to kind of join in into this, would you like it to become some sort of movement to change the world as you were talking about earlier? Or how would you envision to change it then through your art?

Pavol Liska:

Just like I said, we don't copy the work that we respect, we copy the experience. So it's not like: "Oh, we saw somebody take a Lumiere film and project it slow, so we're going to take a Lumiere film, project it slow and call it ours." I wouldn't probably respect it much if somebody said: "Oh, I called my friend and asked him to tell me a story." So no, I wouldn't want people doing that. They can, I'm not going to be like "Hey, that was my idea!" They can, but if somebody told me

that there was a show where somebody recorded a phone call and transformed it into theatre, I don't think I would really want to see it. Not because I would feel threatened, but because it's like "Yeah, so?"

No, but do you want art to centre more on people's experiences?

Pavol Liska:

I want art to be an experience, an event that changes life. So if somebody is creating an experience, and it doesn't have to be a phone call or talking or anything at all, if people are inspired, like: "Oh, I saw a NTOK show and the experience I had was this twisting of my mind and then I went home and I was trying to re-create that experience by moving the table around the room and me moving my furniture around the house is really the most awesome thing, so I'm going to invite five people to come watch me..."

Kelly Copper:

I would maybe go see that, actually.

Pavol Liska:

...Then it's a great thing and I would respect that, but it would be inspired by seeing our show. Yeah, that would be great.

Would that eventually be some sort of changing the world in the sense of people taking art as a matter of making it their own? As a way away from going to see a show and reflecting about it at home?

Kelly Copper:

Yes, art should be an invitation.

Pavol Liska:

Yeah, I don't want you to reflect about, I want you to go home and make something. I don't need you to think about it, because I don't want you to be trying to figure out why the hell there is a square on somebody's t-shirt and why the hell we're using the mouse trap set when we're not talking about the mouse trap. I don't need you to think about it, I don't give a shit. I don't give a shit why there is a square on the shirt. I want you to go home and make something. I don't need you to think about it, I don't need you to write a blog about it, I don't need you to criticize it or appreciate it or like it, I just want you to have an experience that makes you go home and do it.

That's how I always do it. When I read a book, I don't want to go and talk about the book, I want to go home and make one. When I saw those illuminated books with the pictures and the calligraphies, I wanted to make one. I didn't want to get more of them, I wanted to make my own!

In the end, would that be like the political implication of what you do? Go make your own, people?

Kelly Copper:

Stop watching ours and go make your own? It would put me out of business and at a disadvantage, but yes, definitely.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem theoretischen Werk der Situationistischen Internationale und vergleicht den Kern ihrer Theorie mit dem künstlerischen Selbstverständnis der New Yorker Theatergruppe Nature Theater of Oklahoma in Bezug auf ihr präsituationistisches Potenzial, das sich durch eine Kritik an der bestehenden Kultur und dem Wunsch nach ihrer Überwindung auszeichnet.

Die Situationistische Internationale entwickelt über ihre Forderung nach einer Aufhebung der Kunst und ihrer Auflösung in einer neuen, von den unentdeckten Begierden ihrer BewohnerInnen bestimmten Art der Lebenspraxis eine Theorie zur Konstruktion von Situationen, die als Mittel zur Umgestaltung situativer Lebensumgebungen die Generierung dieser Begierden und Wünsche befördern und so in der Gründung einer neuen Gesellschaft münden soll.

Das Nature Theater of Oklahoma konzentriert sich in seiner künstlerischen Tätigkeit auf die Aktivierung der bedeutungsgenerierenden Potenziale seiner ZuschauerInnen und begreift seine Arbeiten als kritische Beiträge zur Überwindung der Darstellungs- und Rezeptionsmechanismen in klassisch theatralen Situationen.

Die vorliegende Arbeit begreift die theatrale Tätigkeit des Nature Theater of Oklahoma in Bezug auf die Aktivierung des gestalterischen Potenzials seiner ZuschauerInnen und die Kritik an den Konventionen theatraler Momente als präsituationistische Praxis im Sinne der Situationistischen Internationale. Die inszenatorischen Strategien des Scheiterns, der zufallsbasierten Zweckentfremdung sowie die besondere Präsenz der DarstellerInnen auf der Bühne evozieren eine Korrespondenzkrise in der Interpretation des theatralen Codes und zwingen die ZuschauerInnen zur aktiven Bedeutungssynthese. Die Entdeckung des eigenen bedeutungsgenerierenden Potenzials soll den ZuschauerInnen in Bezug auf ihre eigene Lebenspraxis zu neuen Sichtweisen und einem selbstgestalteten Leben gereichen, allerdings bietet das Nature Theater of Oklahoma keine Lösungsansätze für die tatsächliche Übertragung theatraler Erfahrungen in die Diskurse des alltäglichen Lebens.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptteile: Der erste Teil widmet sich den wichtigen Lebensstationen des Gründers der Situationistischen Internationale und zeichnet die Entstehung dieser Gruppe über entscheidende Zwischenstationen und soziokulturelle Entwicklungen nach.

Im zweiten Teil wird das theoretische Werk der Situationisten vorgestellt. Ein besonderer Fokus liegt auf ihrem Modell zur Konstruktion von Situationen, den präsituationistischen Strategien und der situationistischen Einstellung zu den Möglichkeiten theatraler Situationen.

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit den inszenatorischen Strategien des Nature Theater of Oklahoma und dem präsituationistischen Potenzial ihres Theaters. Dieses wird im anschließenden vierten Teil anhand einer Aufführungsanalyse überprüft, die sich mit ihren Arbeiten *Life and Times Episode 1,2 und 3* auseinandersetzt.

Lebenslauf

Antje Lomer

Geboren am 04. Januar 1985 in Henstedt-Ulzburg (D)

AUSBILDUNG

Seit 10/04 **Universität Wien**
Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
• Zusätzliche Schwerpunkte: Cultural Studies und British Literature

08/95-06/04 **Johann-Rist-Gymnasium (D)**, Abschluss mit Matura

BERUFSERFAHRUNG

Seit 05/13 **Universität für angewandte Kunst Wien** – Assistentin von Prof. Dr. Gerhard Banik

01/12-06/12 **Media Creativ Consult GmbH** – Produktionsassistentin von Hannes Rossacher

Seit 09/10 **Burgtheater Wien** – Abendspielleitung bei *Dorian Gray*

10/10-11/10 **Burgtheater Wien** – Regiehospitantin bei *Life & Times-Episode 2*

04/10-09/10 **Burgtheater Wien** - Regieassistentin bei *Stroszek*

STUDIENBEGLEITENDE TÄTIGKEITEN

10/05-08/12 **Mitglied bei STUTHE** (Plattform zur Förderung junger Darstellender Künste)

09/09-12/09 **Theater Brett (Wien)** – Regisseurin bei *treibgut*

05/06-12/06 **WUK (Wien)** – Regieassistentin bei *Titus Andronicus*