

STICH- WORTE

Impulse Theater Festival
2013 – 2017

Stichworte
Impulse Theater Festival
2013 – 2017



STICHWORTE

Impulse Theater Festival
2013 – 2017

EINE EDITION DES

Impulse Theater Festival
www.festivalimpulse.de

HERAUSGEGEBEN VON

Florian Malzacher, Dominik Müller, Felizitas Stilleke

DESIGN

Fons Hickmann M23 GmbH,
Björn Wolf, Melissa Lücking

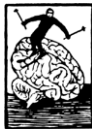
FESTIVALFOTOS

Robin Junicke, Sandra Körmann (66/67)

KORREKTUR

Nadine Püschel (DE)
David Tushingham (EN)

VERTRIEB IM BUCHHANDEL DURCH



Alexander Verlag Berlin/Köln
Alexander Wewerka,
Fredericiastr. 8,
14050 Berlin
www.alexander-verlag.com



NRW KULTURsekretariat
Dr. Christian Esch (Direktor)
Friedrich-Engels-Allee 85
42285 Wuppertal,
www.nrw-kultur.de

© 2017 bei den Autoren,
NRW KULTURsekretariat (Wuppertal),
Alexander Verlag Berlin
Alle Rechte vorbehalten.
Jede Form der Vervielfältigung,
auch auszugsweise, nur mit schriftlicher
Genehmigung durch den Verlag.

Printed in Germany by Druckerei Glauco, Wuppertal
ISBN 978-3-89581-475-4



STICHWORTE

Impulse Theater Festival

2013 – 2017

Eine Edition des

Impulse Theater Festival

06—Vorwort

16—Stichworte

von Ulf Aminde, Ariel Efraim Ashbel, Ellen Blumenstein, Andy Blunden, Boris Buden, Phil Collins, Gesine Danckwart, Ekaterina Degot, Chto Delat, deufert&plichke, Nikola Duric, Thomas Edlinger, André Eiermann, Christian Filips, Christine Gaigg, Monika Gintersdorfer, Gob Squad, Adrienne Goehler, Barbara Gronau, Herbordt/Mohren, John Jordan, Alexander Karschnia, Alhena Katsof, Chris Kondek & Christiane Kühl, Bernadette La Hengst, Richard Lowdon, Florian Malzacher, Oliver Marchart, Markus&Markus, Khadija Merzougue, Antanas Mockus, Monster Truck, Chantal Mouffe, Rabih Mroué, Nature Theater of Oklahoma, Boris Nikitin, Ahmet Ögüt, Dan Perjovschi, Sibylle Peters & Hannah Kowalski, Alexandra Pirici, Hendrik Quast & Maika Knoblich, Frank Raddatz, Milo Rau, Damian Rebgetz, She She Pop, Gerald Siegmund, Mårten Spångberg, Marcus Steinweg, Nora Sternfeld, Swoosh Lieu, Theater im Bahnhof, Vassilis S. Tsianos, Margarita Tsomou, Lotte van den Berg, Dries Verhoeven, Vierte Welt Kollaborationen, Arne Vogelgesang, Beatrice von Bismarck, Julian Warner & Oliver Zahn, Stefanie Wenner

68—Wir nennen es Theater

Veit Sprenger im Gespräch mit Florian Malzacher

80—Abspann

Beteiligte am Impulse Theater Festival 2013–2017

Vorwort

Wo fängt das Theater an, wo hört es auf? Was ist seine Aufgabe – hat es überhaupt eine Aufgabe? Was macht freies Theater aus, was ist unfreies Theater? Was bedeutet die geografische und politische Eingrenzung auf den deutschsprachigen Raum für eine Kunstform, die sich ihre Vorbilder oft im Ausland sucht, die häufig nicht auf deutsch stattfindet und die längst in ein internationales Koproduktions- und Aufführungsnetzwerk eingebunden ist? Wie definiert man bemerkenswerte oder herausragende oder gar beste künstlerische Arbeiten?

Bemerkenswerte Arbeiten freien Theaters aus dem deutschsprachigen Raum zu präsentieren – das ist der durchaus zwiespältige Auftrag des Impulse Theater Festivals. Aber genau in dieser Ambivalenz liegt eine besondere Chance: Begrenzungen, Zuschreibungen und Klischees sichtbar machen, herausfordern und vielleicht überwinden.

Das beginnt bei der Tradition einer quasi sportlichen Bestenschau, die besonders problematisch ist im Kontext des freien Theaters, dessen offenkundigste Eigenschaft es ja gerade ist, radikal unterschiedliche Ästhetiken, Ansätze und Arbeitsweisen hervorzubringen. Wie können ein öffentlicher, kollektiver Akt des Gedenkens (Yael Bartanas „Zwei Minuten Stillstand“), eine Bar als Performance (Gesine Danckwartz „Chez Icke“), das schauspielbasierte Volkstheater des Grazer Theater im Bahnhof oder die immer neuen Live-Ausverhandlungen der PerformerInnen von Gintersdorfer/Klaßen über einen Kamm geschert werden? Was sind die gemeinsamen Kriterien einer filigranen Essay-Performance von HAUPTAKTION, eines Volksfests zu Ehren einer Eiche (Quast & Knoblichs „Ur-Forst“), des choreografischen Genre-Mix von deufert&plischke oder des rustikalen Trauerhumors in Markus&Markus’ „Ibsen:Gespenster“? Wie können Regie- und AutorInnenpositionen von Milo Rau oder Boris Nikitin mit den konsequent kollektiven Ansätzen von She She Pop, Showcase Beat Le Mot, vorschlag:hammer und Swoosh Lieu verglichen werden?

Die pointierte Unterschiedlichkeit der Positionen führt gleich zur nächsten Eingrenzungsschwierigkeit des Festivals: Was ist überhaupt Theater? Was macht „freies“ Theater aus? Unter anderem durch die Abschaffung der Jury haben wir versucht, den Aspekt des Bestentreffens in den Hintergrund zu rücken und stattdessen den Blick auf die Vielseitigkeit des Mediums zu öffnen. Für Impulse ist es eben auch Theater, wenn

Lotte van den Berg mit „Building Conversation“ ZuschauerInnen in Gespräche verwickelt – ohne SchauspielerInnen, ohne Skript, ohne Bühne. Wenn Dana Yahalomi/Public Movement KulturpolitikerInnen aller Parteien des Landes zur Debatte ins Düsseldorfer Rathaus lädt. Wenn Dries Verhoevens Liveinstallation „Guilty Landscapes“ die Gegensätze von Präsenz und Repräsentation, von nah und fern ins Wanken bringt. Wenn Alexandra Pirici lebendige Skulpturen ins Museum stellt oder wenn Richard Lowdon das Festivalzentrum als Bühnenbild entwirft. Die fortwährende Konfrontation mit den Definitionen des Genres hat das Festival in den letzten Jahren geprägt.

Aber nicht nur ästhetische Definitionsdiskussionen spiegeln sich im Festival wider, auch kulturelle und geografische Zuschreibungen werden im Programm fast automatisch zum Thema. Künstlerinnen und Künstler aus dem deutschsprachigen Raum produzieren längst über Landes- und Sprachgrenzen hinweg, haben eine internationale Zuschauerschaft und Pässe aus aller Welt. Die anachronistische geografische Eingrenzung, die zum Erbe von Impulse gehört, hilft paradoxerweise diese Veränderung der letzten Jahre besonders sichtbar zu machen und ein bisschen dazu beizutragen, dass sich das Gesellschaftsbild im freien Theater langsam ändert.

All diese Widersprüche haben gezeigt, dass es für eine Momentaufnahme des freien Theaters im deutschsprachigen Raum nicht ausreicht, eine Auswahl besonders gelungener Produktionen einzuladen. Sie muss auch Bezüge und Gegensätze zwischen den Arbeiten sichtbar machen, zur Diskussion stellen und künstlerische Werke gesellschaftlich wie ästhetisch kontextualisieren. Sie muss Themen herausgreifen, die in der Szene gerade wichtig sind, die im Theater verhandelt werden und die Künstlerinnen und Künstler besonders beschäftigen.

Deshalb lag unser Fokus in den Jahren 2013 bis 2017 auf dem Theater als einem öffentlichen, sozialen Raum, in dem das Verhältnis von Kunst und Politik immer wieder neu verhandelt wird. Mit rund vierzig Gastspielen und diversen ortsspezifischen Adaptionen sowie Auftragsarbeiten für die jeweiligen Impulse-Städte, Konzerten, Konferenzen und performativen Diskursformaten wurde der Schwerpunkt des Festivals auf kulturelle Einflüsse aus aller Welt („Under the Influence“, 2013), auf die Frage nach Repräsentation sowohl im Theater als auch in der Politik („Gesellschaftsspiele“, 2015), auf pragmatische Utopien und Aufbrüche („Start cooking ... Recipe will follow“, 2016)

und auf die Möglichkeiten künstlerischen und gesellschaftlichen Entscheidens („Decide or Else“, 2017) gelegt.

Reflexion, Gespräche und Theorie gehörten für uns dabei immer zur künstlerischen Praxis dazu, um künstlerische Arbeiten einordnen zu können, uns an ihnen zu reiben, sie und uns herauszufordern oder in ihnen Antworten zu finden. Auch die Bühne des Programmheftes haben wir dafür von Anfang an genutzt: Für jede Ausgabe haben gut zehn am Festival beteiligte KünstlerInnen und TheoretikerInnen je ein Stichwort beigesteuert – für dieses Buch sind noch ein paar weitere dazugekommen. Die sechzig Einträge bilden zusammen ein über die Jahre gewachsenes Glossar subjektiver Definitionen, Assoziationen und Positionen. Manche beziehen sich klar auf das Theater, andere auf Themen und Fragen, die uns in den vergangenen Jahren geleitet haben. Sowohl die Autorinnen und Autoren, ihr Stil und ihre Art des Denkens wie auch die Themen spiegeln diese vier Ausgaben wider und markieren auf ihre Weise das Spielfeld des Festivals.

Mit diesem Band wollen wir einerseits noch einmal Revue passieren lassen, was das Festival in den letzten fünf Jahren ausgemacht hat – zum anderen aber auch ein paar Impulse für das geben, was freies Theater in und außerhalb des deutschsprachigen Raumes umtreibt. Vor allem aber ist dieses Buch ein Dankeschön an alle KünstlerInnen, PartnerInnen, Teammitglieder – und natürlich an die vielen Zuschauerinnen und Zuschauer, die uns bei unserer Suche und unseren Antwortversuchen begleitet haben.













Stichworte
Impulse
Theater Festival
2013 – 2017

AKTION

Wenn wir von Aktion statt Performance sprechen, dann unterstreichen wir, dass hier etwas am Werk ist, dass gearbeitet wird, wir unterstreichen die Tatsache, dass eine Tätigkeit ausgeführt wird. Wenn Beuys jeden Menschen zum potenziellen Künstler erhebt, dann sagt er sicher nicht, dass wir alle an die Staffelei oder auf die Bühne treten sollten. Er sagt uns vielmehr, dass jede Tätigkeit erweitert gelesen und aufgeladen werden darf. So gesehen bietet das Format der Aktion einen Rahmen, um in einen Dialog zu treten mit KunsthandwerkerInnen und ArbeiterInnen, deren Expertise, Arbeit und Techniken wir in einem geteilten sozialen Prozess wertschätzen. Gleichzeitig zu diesem sprachbasierten Austausch ist es der Gebrauch unserer Hände beim Ausführen von erlernten Tätigkeiten in der Aktion, der den Blick des Zuschauers aktiviert. Was unsere Hände in diesem Moment schaffen, ist ein für alle Augen offenes Objekt der Aktion, eine buchstäbliche Form der sozialen Skulptur. Durch die Arbeit an ihm erfährt dieses Objekt der Aktion eine Aufladung mit Wert, eine soziale Belebung. Eine Aufladung durch Arbeitszeit, durch Mühe, Aufwand, vereinte Kräfte, gemeinsam überwundene und unüberwindbare Probleme und Fragestellungen, die nicht nur wir selbst schaffen, sondern die auch das Objekt an uns heranträgt. Dieses Objekt ist Prozess und Produkt der Aktion zur gleichen Zeit. Und darin besteht zugleich sein größtes Problem: Nachdem seine Ausführungszeit abgelaufen ist, ist es das, was übrig bleibt. Durch seine nicht-theatrale Materialität und sein echtes Als-ob kennzeichnet das Objekt der Aktion eine Widerständigkeit, durch die es für den vergänglichen Rah-

men seines Ereignisses zu konkret bleibt. Diese Hyperkonkretion des entstehenden Objektes der Aktion verlangt deshalb nach einer spezifischen Zeitlichkeit: der Dramaturgie der Aktion – der Zeit des Arbeitsflusses, die uns dazu einlädt, Zeitlichkeit im Theater anders wahrzunehmen und die Bühne als Arbeitsraum zu begreifen.

Hendrik Quast & Maika Knoblich entwickeln situations- und ortsspezifische Aktionen. 2015 adaptierten sie für Impulse ihre Produktion „Ur-Forst“ als sechsstündige Freiluft-Performance.

AKTIVISMUS IN EIGENER SACHE

Jemand, der sich auf die Reise nach Europa macht, wird *aventurier* genannt, Abenteuerer, aber ohne jegliche romantische Konnotation. *Aventurier* sagt nichts darüber aus, ob die Person gültige Papiere wie eine Aufenthaltsgenehmigung besitzt. Entscheidend ist, dass sie oder er es nach Europa geschafft hat und sich dort wie auch immer durchkämpfen will. Die Fixierung auf den legalen Status ist aufgezwungen und je restriktiver die Gesetzgeber in Europa gegen die Ankommenden verfahren, desto schwieriger wird es, die eigene Suche im Auge zu haben und nicht von Zuschreibungen und Zwängen dominiert zu werden. Starke Strategien, diesen Zwängen zu entkommen, entwickelte unter anderem die ivoirische Diaspora in den Pariser Banlieues: Anstatt die gefährdete, prekäre Seite ihrer Existenz öffentlich zu machen, versuchen junge Ivorer, sie durch glamouröses Auftreten zu überwinden und selbst zu Stars zu werden. In Nachtclubs in Paris mit direkter Verbindung nach Abidjan haben sie eine Nachtgesellschaft mit eigenen Werten und Positionen erschaffen, die sich vehement von den Zuschreibungen des französischen Staates unterscheidet und einen eigenen Markt generiert. Das Prinzip lässt

sich auch ohne Nachtclubanbindung umsetzen: Mach dein Ding, lass Leute nicht wissen, wie dein Status ist, denn du akzeptierst ihn ja selbst nicht – wieso in die feindliche Logik der Staaten eintauchen und dich als legal oder illegal klassifizieren lassen. Das Arbeitsverbot kann dich nicht davon abhalten zu arbeiten, Residenzpflicht beachtest du nicht, Abschiebung blockst du mental ab und solltest sie unabwendbar sein, feierst du sie als gewollte und triumphale Rückkehr ins Heimatland. Dafür braucht es Nerven, Organisation und Selbstdarstellung nach eigenen Parametern. Das ist – wie Franck E. Yao es nennt – die Strategie der Aktivist:innen in eigener Sache. Sie wird von vielen gleichzeitig verfolgt, ist aber keine Bewegung, die auf die Straße geht. Denn sie protestiert nicht gegen die Festlegungen der Schengenstaaten, sondern unterläuft sie von vornherein. Aktivist:innen in eigener Sache suchen keine Öffentlichkeit, brauchen keine Versammlungen, Medien oder Demonstrationen. Die Sichtbarkeit des Kampfes ist nicht wichtig, eher schädlich. Deswegen ist es oft schwierig, Außenstehenden davon zu erzählen, was nicht bedeutet, dass wir gegen die öffentlichen Protestbewegungen der *refugees* sind (im Gegenteil!), sondern wir vergleichen die unterschiedlichen Vorgehensweisen.

Die Regisseurin Monika Gintersdorfer produziert mit Knut Klaffen und einem deutsch-ivorischen Kernteam bestehend aus Sängern und Tänzern Theater und Filme. Ihr Stück „Der Botschafter“ eröffnete Impulse 2015, 2017 kehrten sie mit „Freie Rede“ ins Programm zurück.

ALIENATION EFFECT

Verfremdung—alienation or, literally, “making strange”—is a performing arts concept devised by the legendary playwright Bertolt Brecht in 1936; at the same time, it is rooted

in the Russian Formalist notion and device of *priyom ostraneniya*—also translated as “making strange”—which critic Viktor Shklovsky once described as the essence of all art. Brecht used *Verfremdung* as a way of making ordinary events represented on stage seem epic to the audience. His intention was to prevent people from losing themselves passively in the characters on stage by “estranging” them from the action and thus provoking them to revolutionise their own lives. Brecht described the process that is supposed to take place in the spectator’s head as follows: “I’d never have thought it—That’s not the way—That’s extraordinary, hardly believable—It’s got to stop—The sufferings of this man appal me, because they are unnecessary—That’s great art: nothing obvious in it.”

The concept of alienation is also related to irony. Irony should be understood in its original, Socratic sense, i.e. as the art of asking questions in such a way that the interlocutor begins to question long-standing truisms. As a stylistic device, irony is based on the contrast between visible and hidden meaning; it presupposes that the viewer (or reader) of a work of art is capable of independently performing the mental operation of understanding what the artist wants to say. The use of irony presupposes that the artist cannot occupy the position of mentor or dispassionate observer; the artist knows (or believes) there is a viewer with the capacity to understand and therefore tries hard to establish a dialogue.

And today we often get into confusion because some people believe that they use irony/estrangement in a form of “subversive affirmation”. Since the 1990s, politically minded contemporary artists have used a tactics of resistance through ap-

parent affirmation of the representation, identity and strategies of their opponents. This subversive affirmation has been described by some as the most effective method of critiquing society and raising awareness. In the 1980s it was used in Moscow conceptualism and by Vladimir Sorokin, who wrote in the style of the nineteenth-century novel or of socialist realism. Over-serious realism, the re-enactment of totalitarian practices and alienation were meant to involve the audience, so that they identified with the text, a state, however, which they would come to criticize by the end. Laibach, The Yes Men and many other artists and collectives developed similar strategies. But if we study the issue properly we discover that subversive affirmation is a rather reductionist tool for achieving the goal of raising political consciousness because capital has now lost any sense of shame: it is essentially pornographic. With subversive affirmation we may turn soft porn into hard-core, but what does this really change? Is it enough to make shit look shittier and bad smells more pungent? Artists should strive to convince their audiences that there is something other than shit ... Artists should not count on the fact that audiences will figure this out for themselves, but should push them towards experiencing themselves anew, so they can return to their previous circumstances transformed by the experience of art.

The St. Petersburg-based collective *Chto Delat* is a group of artists, critics, philosophers, and writers with the aim of merging political theory, art, and activism. Their School of Engaged Art was part of Impulse 2016.

ANTI-T.I.N.A.

Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst, d. h. tragisch, aber nicht dramatisch. Historisch gesehen befinden wir uns an einem

dead end. Es gibt – nix. Schon gar nicht für die Griechen. (Das macht Griechen aus uns allen.) T.I.N.A. rules: „There is no alternative!“ (Margaret Thatcher) Wer das nicht kapiert, hat den Ernst der Lage nicht verstanden. Aber auch das ist nur ein Spiel – ‚deren Spiel‘, das nicht mitzuspielen uns Ken Kesey vor rund 50 Jahren aufgefordert hat. Doch ein andres Spiel braucht auch eine andere Anthropologie, z. B. die von Marcel Mauss. Er sagt: Es gibt – die Gabe. „Die Freude am öffentlichen Geben; das Gefallen an ästhetischem Luxus; das Vergnügen an Gastfreundschaft und des privaten und öffentlichen Festes.“ Den Potlatsch. Eine andre Ökonomie, eine Ökonomie der Verausgabung. Das Leben ist kein Sparguthaben. Kunst hat Teil an dieser Anti-Ökonomie: Wahre Kunst gibt, was sie nicht hat. Aber machen das die Banken nicht genauso? Doch, aber sie fordern es mit Zinseszins zurück. Kunst verschwendet sich. Deswegen hasst der Neoliberalismus das Theater so. Die zentrale Botschaft des Theaters – unabhängig von Intention oder Inhalt – lautet: „Es gibt Gesellschaft!“ Genau das bestreitet der Neoliberalismus: „There is no society!“ Natürlich wird auch im Potlatsch eine Gegengabe erwartet. Gibt es also keine reine Gabe? Gibt es immer ein (kapitalistisches) Kalkül? Nein, sagt der anarchistische Anthropologe David Graeber, das sind nur die zwei Seiten derselben falschen Münze: Eigennutz vs. Selbstaufgabe. Doch darum geht es gar nicht – es geht darum, eine Gesellschaft zu erschaffen. Dazu muss man ein Publikum versammeln und beeindrucken. Letztlich lässt sich also alles auf Theater zurückführen. Es steht damit in der Tradition der Magie: Magie ist performativ, sie glaubt an die Macht von Worten und Gesten. Ein Anti-Fetisch, denn

sie beharrt auf der Beeinflussbarkeit der Welt durch Handlungen. Das ist das Geheimnis des Werts. *There is—theatre!*

Alexander Karschnia ist Autor und Performer und Gründungsmitglied von andcompany&Co., die 2013 mit „Der (kommende) Aufstand“, 2015 mit „Sounds like War: Kriegserklärung“ und 2016 mit dem Hörstück „Orpheus in der Oberwelt“ zu Gast bei Impulse waren.

ART / CULTURE

- 1—Art is not culture nor is culture art.
- 2—Art is not synonymous with culture but is always taking place against a cultural background.
- 3—Culture, however, is not art. A culture equals its circulation of value, whereas, to art, circulated value is supplementary.
- 4—Culture is the condition necessary for art. Any culture. No culture is more or less suitable for art, but different cultures provoke different forms or expressions of art.
- 5—Art carries with it that it potentially produces or differentiates culture. However, in order for this production not to coincide with production in respect of culture, in the last instance it cannot not be contingent.
- 6—Culture is inscribed in forms of measure and divisibility. Art, on the other hand, always withdraws from divisibility, if on no other level than in respect of supplementary value.
- 7—Culture implies the formation and production of identity and community. Culture is caring, controlling, conditional, and fundamentally territorial.
- 8—Art in respect of aesthetic experience implies concentric yet not directional (strategic and void of conditions) withdrawal from or undermining of identity and community. Art in respect of aesthetic experience is therefore de-territorialising.
- 9—Culture by necessity implies a coagulation of perspective. Art, by contrast, is an

indication of a fluidisation into the horizon. 10—Culture implies forms of governance, whose initiating moment is always totalitarian. Art is always universal, inasmuch as it is the very absence of governance. Culture therefore is thoroughly correlated to politics, whereas art, in respect of aesthetic experience, collapses politics into doctrine, albeit a doctrine that refers only to itself as itself.

Culture is negotiated, whereas art is one.

Mårten Spångberg is a choreographer living and working in Brussels. At Impulse 2016 he was part of 'Learning Plays. A School of Schools'.

ARTIVISM

Artivism is not really a movement. It's more an attitude, a practice which exists on the fertile edges between art and activism. It comes into being when creativity and resistance collapse into each other. It's what happens when our political actions become as beautiful as poems and as effective as a perfectly designed tool. Artivism is the Clown Army kissing riot shields to push the police away; it's the Yes Men secretly infiltrating the world's media pretending to be corporate mouthpieces; it's when flocks of flamenco dancers shut down banks promoting austerity in Spain; it's when the Brandalism collective hacks hundreds of bus shelters in the midst of a state of emergency and replaces the adverts with radical messages. What it's definitely not about is making political art, art about an issue, such as a performance about the refugee crisis, or a video about an uprising. It is not about showing new perceptions of the world, but about changing it. Refusing representation, artivism chooses direct action. Proponents of direct action believe that to change things, it is best to act directly on



the matter instead of asking others to do things for us. It is the opposite of lobbying and protest marches. Direct action is about transforming the world in the here and now, together. By breathing the spirit of art onto direct action, we can come up with irresistible forms of resistance. If you see a bulldozer cutting down a forest to build a new airport, you don't write a song about it, you put your body in its way (maybe while singing! Or writing a song about it later). The most beautiful thing, however,—the aesthetic goal—is *winning*: enabling the survival and continued abundance of the living forest and its ecosystems. With activism, the beautiful and the useful overlap.

Some might prefer to call it 'creative resistance', and some 'art activism'. Others, following the words of the German artist and co-founder of the Green Party Joseph Beuys, might call it 'social sculpture'. The authors of 'Artivisme: Art, Action Politique et Résistance Culturelle,' however, simply say that activism is an 'indiscipline', something with refusal rooted in its heart. In fact, it refuses to be contained by the problematic discipline of art or by the separate identities of 'artist' and 'activist'—labels that assume that artists have a monopoly on creativity and activists one on social change, suggesting that somehow other people are neither creative nor involved in changing the world!

Artivism treats social movements as a material. Their forms of action and alternatives are forms that our collective imagination can change and reinvent. In the same way that an artist might work with wood or paint, artivism might look at plans for direct action to shut down an open-cast coal mine and imagine how it could

be made more powerful and theatrical. It might involve designing the layout of a protest camp so that it is more convivial and open as a place to welcome new people. It might involve inventing new ways of holding horizontal assemblies or designing a shared ritual before going out to sabotage a military base with your affinity group. For when, as Gerald Raunig writes, 'art machines and revolutionary machines overlap', we get a moment of activism.

John Jordan is an art activist and a co-founder of many initiatives, such as Reclaim the Streets, and the laboratory of insurrectionary imagination (laboffi). He contributed to the Impulse conference in 2017.

BET

The rise of the social-media influencer, big data analysis and predictive algorithms coincide with peaking affect-based politics: an entanglement of mathematical modelling, pattern recognition software, psychometric targeting and emotional decision-making. Indeed our decisions seem to matter less and less, but we try to compensate for lack of influence with ever more desire to make a difference: our desire and anger ever more quantified, the results ever more erring. The general impression is that everything is increasingly controlled—but what if everything is increasingly chaotic?

Perhaps attempting to predict or influence a general outcome in a modular environment in continuous motion simply comes down to what the French mathematician and philosopher Henri Poincaré noted while working on the "Three Body Problem", which explored the problem of taking an initial set of data that specifies the positions, masses, and velocities of three bodies for some particular point in time: "There is no hope of finding an exact

solution and the more we seek to obtain precise approximations, the more the result will diverge towards an increasing imprecision”.

Game theory—the study of mathematical models of conflict and cooperation between intelligent rational decision-makers is still widely used in economics, biology, political and computer science. And a first mention of the “Prisoners' Dilemma”, which shows why two completely “rational” individuals might not cooperate, even if it appears that it is in their best interests to do so, research in 1950 by RAND corporation (“research and development”—an American nonprofit global political think tank) into global nuclear strategy testifies to a long fascination with mathematical models for high-risk, high-stake decision making. However, as Donna Haraway puts it, knowledge is situated. And the risk of failing predictive algorithms, miscalculations and distortions is actually amplified by attempts to manage it within the same logic.

Risk is also at the core of financial operations—moving, as the art theorist and social activist Randy Martin pointed out, “from being an unwanted outcome that compromised the security of certainty to becoming an opportunity for gain whose avoidance would assure certain loss” (a gain, however, ever more privatised). Socialists and democrats failed to adopt real emancipatory politics for fear of risking to lose voters while, in an ironic twist, fascist authoritarianism came to power by covering precisely the ground they lost.

We have reached a point where there isn't much left to lose. Perhaps both in the real world and the art bubble—where we could try to move from holding a mirror to

society to performing the gestures with which to shape it—taking bigger, shared risks is the only solution.

Alexandra Pirici is a Romanian choreographer working mostly in the context of visual arts. For Impulse 2017 she created her new work 'Delicate Instruments of Engagement'.

BÜHNE

Es gibt kein Jenseits der Bühne, weil es kein Jenseits des Narzissmus gibt. Wo immer das Subjekt sich hinbewegt, es tut es als Subjekt der Bühne, und sei es die Bühne der Selbstobservation, die Freud als Über-Ich-Szene zu denken gibt. Das Über-Ich bin ich und bin ich nicht. Es teilt meine Existenz in zwei Hälften. Es markiert den Riss im Subjekt, das es als BefehlsempfängerIn wie BefehlserteilerIn definiert. Daher ist es zutreffend, das heutige Subjekt als ein Subjekt zu definieren, das zwischen beiden Positionen kaum noch zu unterscheiden weiß, während es sie auf sich vereint. Der Druck, der auf ihm lastet, kommt von ihm selbst: Allerdings handelt es sich um ein Selbst, das von Außenimperativen determiniert bleibt, die ihm einflüstern, es solle es selbst sein, authentisch und kreativ. Die Bühne ist der Ort, an dem das Subjekt seine Zerrissenheit verhandelt, indem es aus seinem Narzissmus das Motiv seiner Infragestellung bezieht. Es gibt kein Jenseits der Bühne, heißt: Nur hier, inmitten des Phantasmas, im Herzen also der Illusion integrierender Innerlichkeit, lässt sie sich aufbrechen, unter der Voraussetzung, man verweigert sich der Vorstellung, die Suspension des Integritätsphantasmas befreite das Subjekt zu sich.

Marcus Steinweg ist ein deutscher Philosoph und war Mitglied des künstlerischen Beirats für Impulse 2017.

CARE

Ich bin Superheldin. Ich bin Kinderbetreuerin. Ich bin Mutter. Auf der Arbeit bin ich lesbisch. Ich bin Königin. Ich bin examinierte Krankenschwester. Ich bin Studentin. Ich bin Lehrerin. Ich bin Sexarbeiterin. Ich bin Verantwortliche. Ich bin alleinerziehend. Ich bin Beraterin. Ich bin Bühnenbildnerin. Ich bin Lichtdesignerin. Ich bin Kostümbildnerin. Ich bin Tonfrau. Ich bin Technikerin. Ich bin Performerin. Ich bin Hand. Ich bin Auge. Ich bin Arm. Ich bin Ohr. Ich bin große Schwester. Ich bin Tochter. Ich bin Freundin. Ich bin Vereinsmitglied. Ich bin Bürokraft. Ich bin Kollegin. Ich bin Aktivistin. Ich bin Mitbewohnerin. Ich bin Kollektivistin. Ich bin Komplizin. Ich bin Genossin. Ich bin Arbeiterin. Ich bin solidarisch. Ich bin Feministin.

Wir Frauen* sind in Sorge. Wenn morgen alle Frauen*, die privat und beruflich Sorge tragen, in den Streik treten, dann bricht unsere Gesellschaft zusammen. Denn Sorge bedeutet Arbeit an einer Zukunft, die uns alle betrifft. Dazu zählt die Sorge für Kinder, Alte, Kranke genauso wie die Selbstsorge, Sorge um die Gemeinschaft, für ein gutes Leben für alle und für eine Überwindung von Sexismus, Rassismus, Klassismus, Ableismus.

Sorge tragen am Theater bedeutet die ständige Wartung seiner Bestandteile aus feministischer Perspektive: Raum, Licht, Video, Ton, Sprache, Körper. Wir begreifen diese Bestandteile als Gewerke, die im geteilten Raum und in der geteilten Zeit des Theaterbesuchs in eine gleichberechtigte Auseinandersetzung treten. In dieser Sorge um das Theater gibt es keine höhergestellten Elemente, keinen vorge-

schalteten Ausgangspunkt, der wie im konventionellen Sprechtheater den Text und den (meist männlichen) Regisseur in den Vordergrund rückt. Sorge tragen am Theater heißt Arbeit an einem geteilten Raum, in dem jede_r* Platz findet, und an einer Demokratie der Mittel.

Frauen* in Sorge arbeiten an einer feministischen Perspektive auf aktuelle und zukünftige politische Prozesse, sie schützen und stärken nicht nur die Position von Frauen*, sondern verfolgen immer schon die Utopie einer Überwindung aller Binarismen, die unsere Gesellschaft zerrütten.

Das feministische Performance-Kollektiv Swoosh Lieu versteht sich als Zusammenschluss aus Theatermaschinstinnen und Agentinnen der Mittel des Theaters. Mit „Who Cares?!“ waren sie 2017 zu Impulse eingeladen.

CHOREOGRAFIE

Choreografie setzt Körper in Bewegung. Sie bringt sie zum Tanzen, in dem sie sie mit Dingen konfrontiert, die weder Tanz noch Bewegung sind. Mit Sprache zum Beispiel oder, allgemeiner, mit Regelsystemen, wie es zahlreiche zeitgenössische choreografische Arbeiten in ihrem Umgang mit *scores* oder Partituren machen. Verstanden als körperliche Beziehung zu Sprache, Text, Anweisungen und Regeln ist jede Form von Theater potenziell choreografisch. Immer gibt es Körper, die mit irgendwelchen symbolischen Ordnungssystemen und Codes konfrontiert sind, wie einst die Helden der antiken Tragödie mit dem Logos. Veristisches, also auf Wirklichkeitstreue erpichtetes Theater, verdeckt das Choreografische durch die vermeintlich natürliche Übereinstimmung zwischen Gesten, Körpern und ihren Bewegungen auf der einen und Figuren, Motivationen und ihrem Sprechen auf der anderen Seite.

Entkoppelt man Text und Körper, tritt deren Verhältnis als räumliches zutage, als eines, das den Körper im Raum im Verhältnis zu den anderen und dem Anderen seine Position suchen lässt. Tritt der Körper aus der Erfassung durch Ordnungssysteme heraus, gerät er in Bewegung und legt das Prinzip des Choreografischen offen. Damit bringt Choreografie die Ordnungssysteme ebenso ins Spiel wie die Körper, die sich nie in ihnen erschöpfen und sich deshalb ständig auf sie zu- und wieder von ihnen wegbewegen. In zahlreichen Arbeiten zeitgenössischer Theaterregisseure wie René Pollesch oder Theatergruppen wie She She Pop ist das Choreografische deshalb längst angekommen. Eins werden mit dem Diskurs geht nicht. Ohne Diskurs geht's aber auch nicht. Daraus resultieren die Tragik und vor allem die Komik zeitgenössischen Theaters. Das postdramatische Theater ist nicht nur deshalb ein körperliches, weil es den Exzess und den Regelbruch liebt. Es ist auch deshalb körperlich, weil es choreografisch ist. Choreografie versetzt Körper.

Gerald Siegmund ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

COLLABORATION

Theatre is one of those industries in which almost everything we do entails collaboration. This suggests yet one more way in which dramaturgy can contribute to helping us envisage and create a better world. History has demonstrated that a world better than the present capitalist system of injustice and inequality cannot be achieved by a single party leading the majority of the population behind it. Social progress inevitably requires multiple projects all expressing unique critiques

of the present system of government and economy—the challenge lies in solving the problem of how these many different projects can collaborate. For a solution to this problem we do not have to wait until the arrival of the Promised Land, but can work at finding one right now.

A group of people meeting to make a collective decision is the germ cell of all politics. Further, collaboration is posed when we interact with people we don't agree with, not just those we already work with. Everything grows out of the difficulty of making such a collective decision with people we just don't agree with possible. In the theatre we usually rely on the artistic authenticity of the director to decide, but we expect the director to seek the opinion of everyone else before making the decision. This is called Counsel and was codified by Saint Benedict around 500AD and it has been the main paradigm of collective decisionmaking from feudal kingdoms up to modern corporations, as well as being the main method used in artistic projects. Counsel is however hardly appropriate for all projects, and any organisation from a family group to a modern nation may combine Counsel (appropriate in the private or creative spheres) with Consensus, in which people keep talking until a consensus is found which suits everyone, or we put it to the vote for Majority decision, asking the minority to support the majority decision out of solidarity. Sometimes collaboration proves impossible, but we know that social progress can be achieved only through collaboration. Laissez faire is the easy way out which can never overcome the great stumbling block we face—capital. An ethics of collaboration which



the Left can embrace is not only a way to a better world: it is itself a better world.

Andy Blunden is an Australian author and Marxist philosopher. He was part of Impulse 2017's conference 'Decide or Else'.

CURATING

In contemporary society with its consumerist "tyranny of choice" (Renate Salecl), we are pressured to take more and more decisions, even on things we previously thought were out of our control (age, biological sex). The choice is extremely valorised as the epitome of freedom. However, it seems valorised most when the choice is unconsummated, represented by an intact number of options.

This variety is also expected from a curator. This is why Terry Smith once wrote, ironically, that the curator "organises opportunities for consumption". In biennials or festivals, curators are supposed to offer a vast spectrum of media, genres, artists' backgrounds and topics. Conversely, the consummated choice, the result of an achieved decision-making process by an individual in power is sometimes frowned upon for being undemocratic. One can always say that an exhibition or festival neglects other important topics, other relevant media, fails to include enough women, local artists, foreign artists, refugee artists, young artists, old artists, etc. Curated events, slightly suspicious because subjective, are defined in contrast to uncurated ones—art fairs, auctions, various sorts of "top lists" built by objective criteria, etc. However, these events are also curated, just by "the invisible hand of the market". On the internet, we are getting targeted advertisements, the whole content of our social media or even news is brought to us by some decision-making

machines. Against such a background, the "hand-sorted selection" curators make, assuming their responsibility in making decisions outside the criteria of the market, is extremely valuable.

The whole neurosis about decision-making and choice in current times (we have to choose, otherwise it is not good to choose) is obviously due to the lack of real social choice. The same consumerist reading affects the notion of diversity, as a variety of options offered for the culturally dominant consumer. In his insightful book 'We Gon' Be Alright,' Jeff Chang demonstrates how the very term "diversity" (as the visibility of students of colour in a university in the US, for example) was forged by desire to present a positive, non-racist, liberal image of this university to its white, wealthy, liberal clients. Diversity was invented to veil inequality. As curators or in any other cultural work, instead of just creating a diverse image, we should make individual, subjective, and completely assumed decisions about social mechanisms causing inequalities.

Ekaterina Degot is an art historian and curator, the artistic director of the Academy of Arts of the World, Cologne, and was a member of the artistic advisory board of Impulse 2017.

DAUER

Im April 2004 – das Berliner HAU war gerade erst als Turbomaschine der freien Szene gestartet – wurde das ehrwürdige Hebbel-Theater Ort einer einhundertstündigen Belagerung, der Melvilles Unterlassensheld Bartleby seinen Namen geliehen hatte. Viereinhalb Tage und Nächte sperrte die gläserne Eingangstür ihren Rachen in Richtung der gegenüberliegenden SPD-Zentrale auf und lud die Besucher in ein leeres, weiß verkleidetes Bettenlager mit einhundert Matratzen ein, in

dem nun Schauspieler, Architekten, Tänzer, Ethnologen und Philosophen wohnen, stritten, aßen, vortrugen und die Wände beschrieben. Wer morgens um zehn Uhr das Theaterfoyer betrat, stieß nicht auf eine Probensituation, sondern auf Zähneputzende Soziologiestudenten im Schlafanzug. Claudia Bosses Theaterinstallation „Belagerung Bartleby“ zeugte auf exemplarische Weise vom Versuch, die tradierten Zeitregime theatraler Neunzigminüter zu durchbrechen und mit einer Kunst des Andauerns, Aushaltens und Nicht-Ereignens zu beantworten. Damit stand sie zum einen in bester Theatertradition – schon die Vorführungen in der griechischen Antike dauerten ganze Tage an –, zum anderen zeigte sich hier ein zeitgenössisches Interesse am Spiel mit der Erfahrung von Zeiten, Rhythmen und Leerstellen. Ästhetiken der Dauer haben einen festen Platz in den postdramatischen Spielformen der Jahrtausendwende. Sie reichen bis in die Gründerjahre der Neoavantgarde zurück, als Künstler wie Thomas Schmit, Marina Abramović oder Tehching Hsieh in *long durational pieces* ihre eigene physische Belastbarkeit und das Rezeptionsverhalten der Zuschauer auf die Probe stellten und Robert Wilson in „Einstein on the Beach“ eine Lokomotive so langsam über die Bühne rollen ließ, dass das Publikum keine einzelne Bewegung registrieren konnte, der Zug aber am Ende des Aktes einmal die Bühne überquert hatte. Mit den melancholisch entschleunigten Figuren Christoph Marthalers eroberten spätestens in den 1990er Jahren zahlreiche Gesten des Stillstellens, Wartens und Zauderns die Bühnen, zu deren witzigster Ausprägung wohl Forced Entertainments „And on the Thousandth Night ...“ gehört,

in der acht Performer in einen Agon des Geschichtenerzählens treten, der bis zum Einsetzen des Berufsverkehrs am nächsten Morgen andauern kann. Gemeinsam ist diesen Kunstformen, dass die Zeit selbst hier als Spielpartner eingesetzt wird und damit nicht mehr nur Bedingung, sondern Gegenstand der Wahrnehmung ist. Die damit verbundenen Erfahrungen reichen von gähnender Langeweile bis zum viel beschriebenen Flow. Sie entsprechen einem Theater, das weniger ein spektakuläres Ereignis als vielmehr ein mit Latenzen aufgeladener Zustand ist.

Barbara Gronau ist Professorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste.

DIALOG

Frühjahr 2012. Ich sitze mit Berhane in einem Straßencafé. Wir proben „Street“, eine Vorstellung, die ich zusammen mit obdachlosen Männern aus Utrecht mache. Ich frage Berhane, einen Mann aus Äthiopien, der schon eine ganze Weile in Utrecht auf der Straße lebt, wie er es findet, dass ich mich von seiner Geschichte inspirieren lasse, mich in gewissem Sinne an seinem Schmerz labe. Berhane versteht meine Frage. Er hat keine eindeutige Antwort. Wir reden lange. Es ist ein wertvolles Gespräch, an dessen Worte ich mich kaum noch erinnere. Wir leihen einander Kraft. Das sagte er. So ungefähr. Wir teilen unseren Schmerz, wir machen ihn teilbar. Wir brauchen einander.

Immer mehr Theatermacher entscheiden sich für die Arbeit mit Experten des Alltags, Nicht-Professionellen, oder, wie es uns manchmal versehentlich rausrutscht, mit echten Menschen. Woher kommt dieses Bedürfnis? Sind wir selbst nicht echt genug? Brauchen wir den Schmerz, das

Innenleben anderer, um uns aufs Neue kennenzulernen?

Berhane und ich sitzen in Hoog Catherijne, dem größten Einkaufszentrum der Niederlande. Wir tasten die Beziehung ab. Wer ist er? Wer bin ich? Warum fühle ich mich von seiner Geschichte angezogen? Ich schäme mich, über mich selbst zu reden. Aber ich spüre, dass es wichtig ist. Es geht nicht nur um Berhane, den obdachlosen Mann aus Äthiopien in den Niederlanden. Es geht auch und vor allem um die Menschen, die an ihm vorbeigehen. Es geht auch um mich. Erst wenn ich anfangen, über meine Unsicherheiten zu reden, wird unser Gespräch ein echtes Gespräch. „Ich erkenne mich in dir. Unsere Leben sind unglaublich verschieden, und trotzdem glaube ich, deinen Kummer zu kennen.“ Jetzt stellt Berhane die Fragen. Ich suche nach Worten. „Das Bewusstsein meiner eigenen Nichtigkeit, meines Kleinseins, macht mir Angst. Und ich sehne mich danach.“

Wir können den Scheinwerfer nicht nur auf den anderen richten, auf den Flüchtling, die Putzkraft, und dabei vortäuschen, *in charge* zu sein, das Sagen zu haben. Wir dürfen nicht nur gute Übersetzer der Geschichten anderer sein. Aus falscher Bescheidenheit nicht von dir selbst zu reden und die Aufmerksamkeit auf die bewegende Menschlichkeit der Alltags-Experten zu lenken, steht nicht zur Debatte. Jeder ist ein Alltags-Experte. Auch der Theatermacher. Auch der Zuschauer. Wir müssen, während wir nach Worten tasten, auch unseren Stümpfern, unseren Schwächen entgegenreten. Nur gemeinsam, im Dialog, können wir versuchen, die Komplexität der Beziehungen bloßzulegen. Wir brauchen einander, um uns selbst kennenzulernen.

Lotte van den Berg ist eine niederländische Theaterregisseurin und die künstlerische Leiterin von OMSK. Sie war Mitglied des Impulse-Beirats 2013 und mit „Building Conversation“ 2015 selbst im Festivalprogramm vertreten.

DOUBLE AGENT

Recent years have seen a considerable number of projects in the field of art where in the preparations for an action yield substantive material replete with political potential. In many cases, the content or form of this material may not satisfy the imperative of the action. Moreover, broad, nonstrategic distribution of such material may undermine its potential. Especially in instances where it is volatile, the material must stay in the background as part of an internal research process, influencing our decisions but remaining undisclosed nonetheless. Often, the backstories, negotiations, strategies, and manoeuvres taking place during the course of research are just as critical as the resultant action, and possibly more real. In our experience, the material that ends up on “the cutting-room floor” may be the most potent.

There are many deep co-dependencies that exist between culture and the state, in which the rationale of one determines the other. In order to pass through the zone where art and politics dissolve, an artist may be a Double Agent. Double Agent activity may even be a prerequisite—but it should not be considered a romantic exercise in betrayal. Relinquish preconceived ideas about the Agent as cinematic politico, provocateur, seducer, and master of disguise. A Double Agent is interested in the ways that information moves and is organised according to power. A Double Agent enters into micro-positions.

The working principle is that binary or

polarised positions are most likely to be co-opted or to fall into collusion with each other. To visualize the field, Double Agents must enter, navigate, and chart myriad relationships; as such, their work necessarily involves extensive negotiations. It is their task to chart movements and activities to test the principle that when you are uprooted you begin to see.

Alhena Katsof is an agent of Public Movement, a performative research body, directed by Dana Yahalomi. For Impulse 2016 Public Movement developed the art policy assembly 'Macht Kunst Politik'.

DOUBT

In an attempt to relate to the unclear, incomprehensible and sometimes frightening world, we are constantly attempting to create stability. We decide how everything functions, what our position is with respect to what we see or hear, what is desirable and undesirable. We fill up Wikipedia. We make rules. We make sense. We draw boundaries. Our thinking is a continuous manufacture of stability. Only through such self-negotiation can one sleep at night.

We live in a time when a multitude of perspectives reaches us daily. And that does not always lead to changing our opinions. Our grip collides with those of others and as a result, we don't always question our ideas, or not thoroughly or genuinely enough, and our manufactured truths become dogmas. The question that has been puzzling me for twenty years now is how to disarm the viewer, how to turn the viewer into a mollusc, soft and receptive to doubt. In times of increasing polarisation, that need only becomes stronger. I am convinced that when we are regularly thrown off balance, we can confront the social debate in a more sensitive and less didactic and binary manner. It's not up to the artist to bombard

the spectator with yet another truth. But instead I hope to work on a periphery of a debate, to question and shake up belief systems. I believe in the subtle breaking down of boundaries: the boundaries of the axioms in the mind of the observer and the boundaries of assumed decency. The most lasting memories I have as an observer are those when I felt like a child, who had to conclude with wet eyes that his puzzle had just fallen apart. Uncertain, I had to try to put the puzzle back together again.

The value of art for me lies in the disorder, nothing more. Of course, it is worrying if we are unaware of problems in the world. But it is equally worrying, when we are going to live by those concerns, when we view the protagonists of the news bulletins only as victims. Precisely in a world where information about the lives of others does not come to us through first-hand experience, but mostly from the media devices that surround us everywhere, it is important to be modest in our assumptions. Only doubt can save us.

Dries Verhoeven is an artist working in theatre and visual arts. During Impulse Theater Festival 2017 he presented his live-installation 'Guilty Landscapes Episode I'.

DRAMATURGIE

Werden die großen Theaterinstitutionen verlassen (oder zumindest mit anderen Schauplätzen in vielgestaltige Verflechtungen manövriert), immer neue Konstellationen von individuellen wie institutionellen Kooperationspartner*innen entworfen (oder zumindest erprobte neu verstanden), schwindet die in manchen institutionellen Kontexten immer noch nur korrigierend verstandene Funktion von Dramaturgie an den Schnittstellen von Programmplanung und Einzelinszenierung, Kanon und

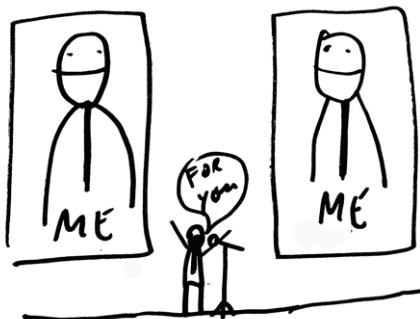
Interpretation, Hausleitung und Regie, Regie und Darsteller*innen, Inszenierung und Publikum. Eine große Chance! Für die Dramaturgie als Profession. Und mehr noch: für die Dramaturgie als gesellschaftliches Handeln. Dieses Update unseres Verständnisses von Dramaturgie geht notwendigerweise mit der Vervielfältigung ihrer Praktiken und einem – hinsichtlich verwandter Formate, Schauplätze und Beteiligungsstrukturen – erweiterten Verständnis von Theater einher.

Neue Dramaturgien werden tätig. Nicht nur, indem sie konventionelle Lesarten von Bildern, Texten und Kunstwerken verschieben oder gängige Definitionen von Begriffen erweitern. Sie handeln, indem sie die Migration von Aussagen und die performative Kraft von Sprechakten vorbereiten und inszenieren. Sie kommen zu sich selbst – als wesenhaft transdisziplinäre und kollaborative Tätigkeit –, wenn sie tatsächliche und mögliche, regionale und internationale Öffentlichkeiten von Theater verweben und orchestrieren, wenn Dramaturgie als eine Praxis des gemeinsamen Denkens begriffen wird, die ihre Virtuosität aus überraschenden Verschränkungen von Rede und Gegenrede, Öffentlichkeit

und Gegenöffentlichkeit gewinnt, die sie erst zu organisieren weiß. Dann können unerwartete Nachbarschaften sichtbar, Formate transformiert und gesellschaftliche Andersmöglichkeiten belegt werden. Theater (und ihre Repräsentant*innen) können so agieren, sobald sie grundlegende Handlungsfreiheiten in ihren Institutionen wiederentdecken, sobald sie beginnen zu nomadisieren, zwischen den Kontexten und Gruppeninteressen, innerhalb wie außerhalb ihrer Institutionen. Für eine produktive Neubestimmung der Position und Praxis von „Dramaturgie“ gilt es, die strukturelle Verfasstheit von Theaterinstitutionen (und die Position der Dramaturgie darin) zu befragen und eine Praxis zu entwerfen, die nicht zögert, ihr angestammtes Handlungsrepertoire, die Architekturen, in denen es sich entfaltet, Bestimmtheiten ihrer Formate und Abschlussmechanismen zu hintergehen, um gleichzeitig das Supermedium Theater als vielsprachige Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft zu stärken.

Herbordt/Mohren arbeiten in unterschiedlichen Formaten und Medien zu Institutionen sowie ihren Aktualisierungen und beschäftigen sich mit Institutionskritik in den Darstellenden Künsten. Mit „Die Aufführung“ waren sie 2015 bei Impulse zu Gast.

ELECTION



Dan Perjovschi is a visual artist mixing drawing, cartoon, and graffiti in artistic pieces drawn directly on the walls of museums and contemporary art spaces all over the world.

ENCOUNTER

An encounter is an unusually elastic paradigm. It is often the way we describe an experience we have come upon by way of accident or chance. It is the way we describe our contact with celestial and alien beings. An encounter is an adversarial meeting of enemies or a covert tryst of lovers. And also the way we talk about the illicit, about the shadows, about sex, about drugs.

For an audience, witnessing life, endlessly passing us by, an encounter in the street or the supermarket, in the job centre or the workplace, with an advert on the sidebar of an inbox, or with a paragraph in a printed brochure, is a way to position ourselves within the present frictions, dynamics and desires of the everyday. We shape the world not only by our participation in it but by our willingness to encounter it. An encounter stops us short, can make us read other readers reading. Like the cav-

alier moustache as Rapunzel finally welcomes her prince to the tower, here etched by a child upon an Arabic translation of a Ladybird edition of The Brothers' Grimm's 'Rapunzel'. Unless of course the moustache was drawn by a teacher. And then what is the teacher saying? And yes, the prince's line of vision—he does seem to be looking directly at his prize, the moustache itself. Like barber shops advertising the pranks played upon unfortunate, sleeping, bald customers. Never out of business. What does this tell us about our hidden dreams as customers? Like window displays of bridal shops peopled by mannequins with pneumatic breasts but... no hands. What unspeakable truths about the cult of marriage are the window dressers suggesting? Every city is full of such moments which impress themselves upon us, biding their time and waiting for our attention in charged and theatricalised ways.

Phil Collins is a British artist, filmmaker and a professor at Kunsthochschule für Medien in Cologne. Together with students from Cologne and Ramallah he took the Impulse audience on a bus ride in 2015.

