Attention must be paid for : Annie Dorsen, Ryan McNamara, and Mårten Spångberg in conversation with Nikki Columbus = Aufmerksamkeit gibt's nict umsonst : Annie Dorsen, Ryan McNamara, and Mårten Spångberg im Gespräch mit Nikki Columbus

Autor(en): **Dorsen, Annie / McNamara, Ryan / Spångberg, Mårten**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 94: **30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679858

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Attention Must Be Paid For

ANNIE DORSEN, RYAN McNAMARA, AND MÅRTEN SPÅNGBERG IN CONVERSATION WITH NIKKI COLUMBUS

NIKKI COLUMBUS: Thanks so much for taking part in this conversation. I've asked you all to participate because each of you incorporates or explicitly responds to new media and digital technology in your performance work, and all of you engage with modes of spectatorship, demanding audiences' attention in different ways.

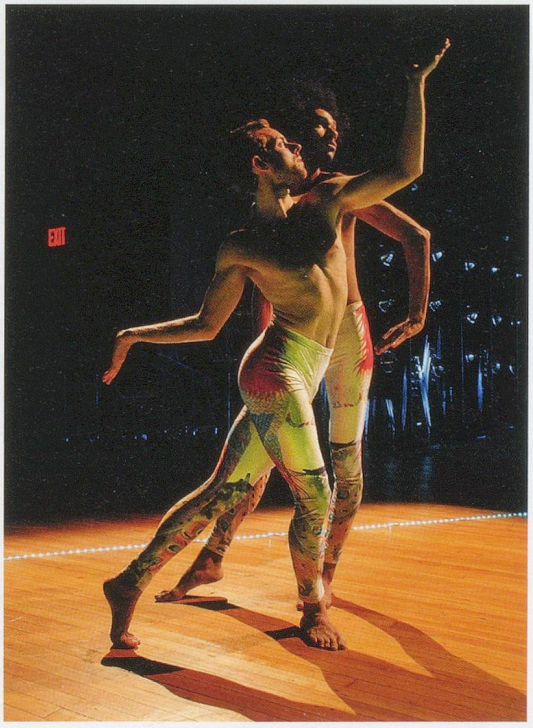
Ryan, let's start with *ME3M: A Story Ballet About the Internet*, your work at Performa 13 in New York last year. It began with the audience watching a single dance performance onstage, and then we were separated to watch different performances in different rooms and areas of the theater. This seemed to allude to the ways we watch multiple things at a time, clicking from one YouTube clip to the next, with multiple windows open on our computers. Except that in your performance we didn't get to wander through the space on our own and decide what we wanted to watch; instead, you employed "people movers" who wheeled us around as we sat in our chairs. This seems contrary to how technological enthusiasts describe our contemporary experience of the Web, touting our ability to choose and "curate" what we enjoy.

RYAN McNAMARA: New technology and interactive media are run by giant corporations who have nothing to gain by empowering the consumer. The parameters are still relatively inflexible. Were we empowered when we were offered fifty TV stations rather than three? We had more options, and capitalism is about a proliferation of options. That doesn't mean that those choices express agency.

NC: Your exhibition last year in Rotterdam would seem to connect to this. You asked for audience participation: Visitors to the gallery and viewers of an online livestream were asked to fill out sur-

---

ANNIE DORSEN works in a variety of fields, including theater, film, dance, and digital performance. She is based in New York. *RYAN McNAMARA* is an artist based in New York. *MÅRTEN SPÅNGBERG* is a choreographer based in Stockholm.



RYAN McNAMARA, ME3M: A STORY BALLET ABOUT THE INTERNET, 2013, performance views, Performa 13, Connelly Theater, New York / ME3M: EIN GESCHICHTS-BALLETT ÜBER DAS INTERNET, Performance-Ansichten.
(PHOTOS: RYAN McNAMARA)

veys so that you could create unique performances tailored to each person's preferences. But our choices were so limited, it was like a consumer survey where you end up with a product that the company wants to sell you but you don't really want.

RM: Well, exactly. The piece is called *Survey*, and it was at this small project space called Showroom Mama. The curators loved to tout that a mathematician deduced there were 754,974,720 possibilities for a performance. But really there was just one option: a Ryan McNamara performance.

NC: Mårten, your work doesn't explicitly refer to technology, but in dance pieces such as *Epic*, which

MÅRTEN SPÅNGBERG, LA SUBSTANCE, BUT IN ENGLISH, 2014, performance view, MoMA PS1, New York / DIE SUBSTANZ, ABER IN ENGLISCH, Performance-Ansicht. *(PHOTO: CHARLES ROUSSEL)*

premiered in Stockholm in 2012, and *La Substance, but in English*, which I saw at MoMA PS1 early this year, you encourage audience members to text or e-mail while they watch the show. Several performers move about in front of a glittery backdrop, with lots of messy props and a great sound track of pop songs, over several hours. So you allow your audience to check in or out as they wish.

MÅRTEN SPÅNGBERG: I wouldn't say audience members are "encouraged" to do anything at all; there is simply the permission to do what one feels like. To me this is central: If the work encourages the audience to do something, it turns into something participatory, which doesn't interest me at all. Encouragement is directional, propositional; instead, in the works you mention, the visitor is given the opportunity to be part of a landscape, an environment that is open to all kinds of relations.

NC: You've said elsewhere that the treatment of the audience should be as contemporary as the performance. But really, this seems like a good way of managing viewers' boredom and keeping

them in their seats—they don't need to walk out to check their phones. And yet I was surprised to see how, well, *attentive* your audience was. I was pretty much the only one passing around beers and Doritos.

MS: I love Doritos, you were perfect. There's no "treatment of the audience." The audience is not a bundle of people, just individuals, and each individual should feel comfy to enjoy or not enjoy the show, according to his or her own vibe. We are together, but we—the performers, the staff, the audience, the set, the dances, our thoughts—are not a group; we don't form an economy, community, or society. To me, the theater as a frame reduces the individual to a faceless somebody without a voice who is required to be attentive to what's going on; the theater's job is to keep the audience busy. In my view, to empower someone is not to tell somebody what to do, to say you can do it, to keep somebody busy, to convince—especially not in 2014. On the contrary, empowering somebody has to do with making it possible to dissolve identity, politics, and economy, and to evacuate the regimes of performativity.

RM: In *ME3M*, I wanted people to take photos and upload them to Instagram, Facebook, whatever. There was only one official photographer for the performance, and here there were a hundred potential photographers in the audience. Why not use them? I'm usually in my own performances, so I actually rely on the images and text posted by other people to experience what it is to be an audience member of my work. It's totally selfish.

It occurred to me that I could or should encourage the audience to take pictures. But thinking it through, I decided that I didn't want to give them instructions, which would be as blah as asking them to turn off their cell phones. I wouldn't discourage anything, and I figured people would go ahead and do it anyway, organically. And of course, they did.

NC: Annie, your theater performances would seem to demand more focus from the audience than Ryan's or Marten's works. In *Hello Hi There* (2011) and *A Piece of Work* (2013)—both of which I saw in New York but which have also traveled throughout the US and Europe—you've created a kind of performance you call "algorithmic theater," in which the human presence onstage is eliminated (or severely reduced) and replaced by computer chatbots. In *Hello Hi There*, they invent a dialogue about the famous debate between Foucault and Chomsky. In *A Piece of Work*, the text comes from *Hamlet*, but it's completely scrambled according to different rules for each act of the play. One could say that Mårten's and Ryan's pieces are more traditional in terms of what they put onstage—people in costume moving and dancing—but your work is more traditional in terms of the position of the audience—sitting in theater seats looking at a proscenium.

ANNIE DORSEN: The pieces play around with meaning and lack of meaning, so they are most interesting when people have a chance to get a bit absorbed and then wonder about their own absorption. So I do appreciate it when people turn off their cell phones. But there are no performers onstage demanding attention, demanding a response. On the other hand, text is in itself a kind of demand to read, to understand—even the authorless text that I'm working with makes that demand. In some ways, I'm questioning the "initial axioms" of theater: Is a human presence necessary? How do we judge what is a live event and what is not live? How does language function in theater to affirm certain notions of human nature? And so on. So I quite intentionally maintain the forms and frames of traditional theater.

But I agree with Mårten; I like the audience to be free to think. That's what I like when I'm an audience member: having my mind activated, both by what the piece invites me to think about and perhaps other things. I do a lot of my best thinking during other people's performances—like some people do in the bath. I find it's nice when audience members become aware of when and why

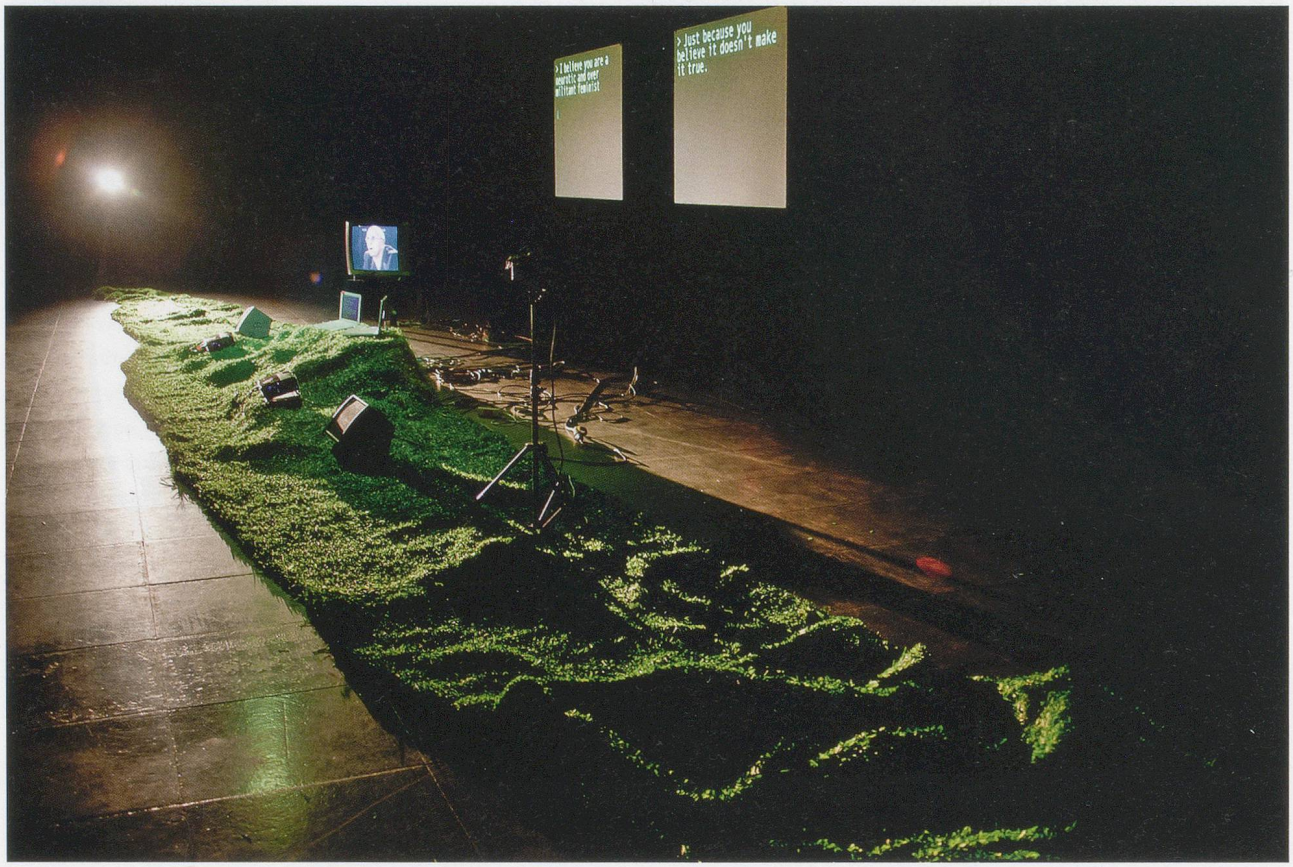
they get bored. Boredom can be very interesting.

NC: In an article for the *Theater* magazine blog, in 2012, you wrote, "Rather than a mystical exchange of energy between performer and spectator, or a process of identification or 'union' between the two, algorithmic performance creates an asymmetric relationship, in which the human spectator confronts something that can't confront him back. The spectator is left radically alone with her own mind, and is compelled to observe herself and the ways in which she constructs meaning." I always assumed you meant the spectator was constructing meaning as related to the work that he or she is watching, not having some internal digression! But the latter seems to be what you expect.

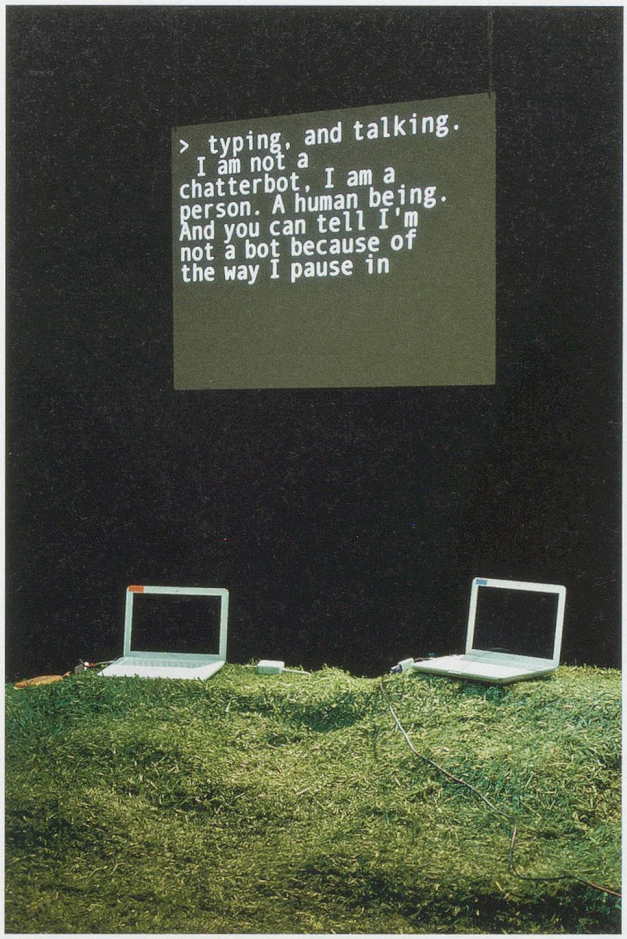
AD: I *think* they might; I really don't *expect*.

NC: So you're not trying to make that happen?

AD: No. It is a likely possibility in a performer-less performance, though. In the section of my essay you quote above, I am indeed talking about constructing meaning in relation to the piece. But at the same time, it's great when the bottom drops out—when people realize they've been investing themselves in watching a computer program perform, which brings up questions about how we assign value, what makes the communication between humans more consequential than that



ANNIE DORSEN, HELLO HI THERE, 2010, performance view, Steirischer Herbst, Graz, 2010 / HALLO SALÜ, Performance-Ansicht.
(PHOTO: W. SILVERI/STEIRISCHER HERBST)



ANNIE DORSEN, HELLO HI THERE, 2010, performance view, Steirischer Herbst, Graz, 2010 / HALLO SALÜ, Performance-Ansicht.
(PHOTO: W. SILVERI/STEIRISCHER HERBST)

between humans and objects, or between objects full stop. So the internal digression is also related to the external input of the piece. The digressions are very much part of the situation. And in these moments, people don't have to feel obligated to be good and generous audience members who make the performers feel appreciated.

NC: Why do you all think the art world is experiencing a boom in durational live performance at a time when we're told our attention spans have never been shorter? How do you account for this seeming contradiction?

AD: Well, I would say it's not at all clear that our attention spans are shorter than ever. We're certainly being told this—it's a kind of technophobia that blames all our social problems on Twitter or whatever—but it's also not clear what an attention span is.

RM: First, I think it may be a misconception, or just some pop sociology, that states that our "attention spans"—which is indeed a term that we take for granted—have gotten shorter. When I was growing up, there was a lot of noise on morning news programs and in magazines about the MTV generation and how their "attention spans" were being massacred by mass media. But they were talking about me, a person who was glued to MTV for hours and hours. It was one-directional attention, though. Now the call for attention has been dispersed. It's multidirectional. But I'm still paying attention.

NC: Part of that conversation back in the '80s wasn't just about how much TV kids were watching, but *what* they were watching. And the visual style of a lot of popular culture has certainly changed, with increasingly rapid-fire editing.

AD: I'm totally suspicious of these alarm bells about our poor attention spans—it's a marketing strategy used to sell drugs like Adderall—but more and more, I do feel I'm being yelled at by the world. I often feel like the object of multiple, aggressive manipulations, and I resent it deeply.

NC: Doesn't performance perhaps provide a place where we can sit and look at one thing and not be constantly bombarded by competition for our attention? In his recent book *24/7* (2013), Jonathan Crary describes our constant state of technological distraction as a result of the increasing takeover and financialization of our free time by a capitalist economy. He's pretty pessimistic about our op-

tions—sleeping seems to be the only method of resistance. But what about maintaining separate spheres of attention? Putting our phones away and enjoying the performance we see when we're not at work?

MS: From my perspective, the situation is reversed: Attention today is *post*-competitive. All forms of attention are part of the financial machine of our contemporary society, whether we're wasting time, slow cooking for a whole weekend, making art, or multitasking on a smart phone. Crary is ohhh so worried about the future, but the only thing he vaguely proposes is that it was better in the past, like perhaps in 1957—like that was a great year in the history of mankind, shoot me. In *24/7*, there's not a trace of how new forms of attention produce side effects that open up different opportunities. I'm rather sick of this once-I-was-a-Marxist response to contemporary phenomena. Crary just comes out like a snobbish bourgeois leftist without balls.

Our problem is that the enemy and the sponsor of the emancipation are one and the same. So what we need to work on is blurring, confusing, superimposing, disabling known forms of attention, so that individual audience members can make their own models of attention—or perhaps better tactics of attention that for a moment can produce a glitch; a moment when the audience member is not attentive to anything at all, to whatever, or attentive to attention. Why should I make a performance that demands that you only concentrate on the here and now, like some silent meditation center in upstate New York promoted by Leonard Cohen? Why treat the audience like idiots when they can mind their own business and manage their own attention? I find it rather embarrassing

MÅRTEN SPÅNGBERG, LA SUBSTANCE, BUT IN ENGLISH, 2014, performance view, MoMA PS1, New York / DIE SUBSTANZ, ABER IN ENGLISCH, Performance-Ansicht. (PHOTO: CHARLES ROUSSEL)

when I go see work where you're asked to turn off your phone.

AD: Embarrassing? Because you feel you're being treated like a child?

MS: No, because it places aesthetic experience outside the social, outside politics, outside context. Why should performance, dance, or art be placed outside daily life? I like that audience members continue with life and deal, in their own ways, with attention, focus, etc. My work is there together with the audience as an opportunity to think and feel, and if somebody feels like looking, that's as good as somebody taking a nap, taking a picture, falling in love, checking e-mails. It's all part of the same thing. I like these sentences from Walter Benjamin—they're old, but read with some care, deeply valid: "Art … presupposes man's corporal and spiritual essence—but no work of art presupposes his attention. No poem is meant for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience."

RM: It might be that an important role for artists today is to produce better bad audiences. I don't know that artists should be providing a free-for-all environment. Artists can either simply "reflect" their time, or they can create new proscriptions, thus making new circumstances for being a bad audience.

NC: What is a "bad" audience?

RM: With *ME3M*, I wanted to give the audience the conventions of proscenium performance for five or six hot minutes and then skew them. There wasn't much guidance in how to handle this mutation of traditions, and we could hardly predict how everyone would respond. Since the audience in effect became part of the performance—not in a participatory way, but simply by a very manual reorganization of bodies and the field of vision—I thought this might make audience behavior more visible, and thus put it under a different kind of pressure. In actuality, it turned out to be a good audience, with the exception of Kathy Halbreich [associate director at the Museum of Modern Art, New York].

NC: She tried to get out of her chair, right? Did you want people to do that? Or did you think they might?

RM: Yes. We actually anticipated more of that kind of activity. We called them "hackers." There was another woman who pleaded not to be moved. But she and Kathy were the only people who opted out of the system. In some sense, the piece became a way of activating, or foregrounding, passivity. Of course, the enforcers in the piece did tell Kathy to get back in her chair. Scolded her, really. Like an Internet nanny.

NC: Why did *ME3M* end with a good old-fashioned Martha Graham performance, danced by ten members of the Martha Graham School's company, as every audience member was returned to the auditorium?

RM: That was about the flattening of platforms. I call it the "Beyoncé moment." In 2009, you had all these Beyoncé fans filming themselves dancing to "Single Ladies," sharing the same media platform as Beyoncé herself. And of course, the choreography for Beyoncé's video was derived from a Bob Fosse clip she found on YouTube. Except for the Graham moment, all of the other choreography in *ME3M* was concocted from—or better, inspired by—online video clips of people dancing. At the end, I wanted to have a "direct quote" that everyone came together for, which was this late Graham work, "Ritual to the Sun," from 1981. It touches on how repertory is a mode of quotation, and also functions as a kind of contemporary mythology. But was the Graham a "direct quote"? I don't know, it's complicated. She's been dead for over twenty years. Many of the dancers I worked with weren't even alive when that piece was made.

But why are we talking about "attention" or, as Mårten said, "keeping the audience busy"? The proper rhetoric in art-world language is "spectacle," right?

NC: So it's spectacle if we watch a performance and don't Facebook at the same time?

RM: No, Facebook is spectacle.

AD: Yes, a most perfect form.

RM: "Attention" versus "spectacle." Is the former simply more of a focus on the individual vs. a mass? The finely tuned individual consumer being the ideal unit in a neoliberal capitalist system.

NC: Hasn't it been argued that mass audience is over?

AD: And of course, "attention" suggests choice and agency in a way that spectacle does not. Facebook is the perfection of that function of spectacle that simultaneously separates and reconstitutes as unity.

MS: Facebook offers a platform for the realization of the subject as spectacle.

NC: So you're engaging with social media in your work, and yet you think there's nothing positive to be redeemed from it?

RM: I love social media. It's an effect of capitalism, but hell, we're capitalist subjects. What's not to like?

AD: I don't know if mass audience is over. We are isolated, for sure, but we are mostly all busy making nearly identical choices.

MS: Perhaps what is over is audience—as in *the* audience. Today, each person in the mass should feel special in order to perform as an optimized consumer. What is gone is the passive audience member, the one who reflected with or through some sort of non-inscribed position. We all remember that Rancière piece on the emancipated spectator, which was about the individual producing him- or herself as a self-made entrepreneur. It's kind of comical to see that what Rancière proposed has become the modus operandi of neoliberalism. Being special and constantly occupied with one's own emancipation-slash-self-enhancement. Normcore as the new individualism.

NC: Are you referring to how people can upload clips of themselves to YouTube, or create their profiles on Facebook? But there's also a degree of horizontal communication newly accessible via YouTube and Facebook, from user to user. Sure, it's being financialized and monitored by corporations and governments, but as protests around the world have perhaps shown, it can't necessarily be controlled by them.

AD: I agree generally about the particularization of the mass, that each person in the mass should feel special and optimized, etc. But I don't think that old-school passive, alienated spectatorship is gone. Actually, I think we move between these modes quite fluidly.

NC: How so? Do you see that happening in your own work?

AD: I don't work with interactivity, but I was thinking of these cases of "Facebook depression," even suicides, among teenagers who feel this alienation at being an audience to the self-promotion of everyone they know. We perform this function for each other, switching between star and audience. There's a relatively new capacity for very fine individualization, and even finer manipulations. You know, we are all delightfully unique and eccentric individuals whose behavior can be predicted with deadly accuracy. So we still constitute a mass; we consume as a mass consumes.

MS: Social media doesn't want to control anybody, but to make us creative and expand possibilities. Facebook is equally happy with grandmothers and activists, gay men and protesters. Every single user is an asset even when not online—always. Our problem is that we are always active no matter what we do or don't. Passive is equally active.

RM: We should all be bossy bottoms.

AD: Well, I certainly agree with that last part.

NC: You all seem to be saying that even our activity is really a kind of passivity …

RM: It's a false dichotomy.

NC: I'm curious as to how audience participation fits into this. Mårten, in *Production*, which you co-created with Xavier LeRoy for the exhibition "Move: Choreographing You" (2010) at the Hayward Gallery, London, performers in the museum space rehearsed movements from dances until they encountered visitors, at which point they would engage the visitors in conversation.

MS: Yes, as soon as someone entered the gallery, the performer stopped dancing and struck up a conversation with the visitor. The discussion was not scripted, but it addressed notions of labor in contemporary society with respect to immateriality, property, subjectivity, and so on. We were interested in thinking about how a dancing individual can avoid becoming an object in the museum. In this way, the dance was only when people were not viewing; when the dancers were viewed, they turned into subjects that had a conversation that was theirs and only theirs.

NC: But you're only talking about this work from the performer's point of view, not the museum visitor's. By starting a conversation, you engage visitors in a different way from when they're just looking; you stop the internal digression that we mentioned earlier. Whereas you're doing the opposite in your theater pieces: You're letting the viewer's mind and body wander. In other words, aren't you importing into theater the model of a visual art audience?

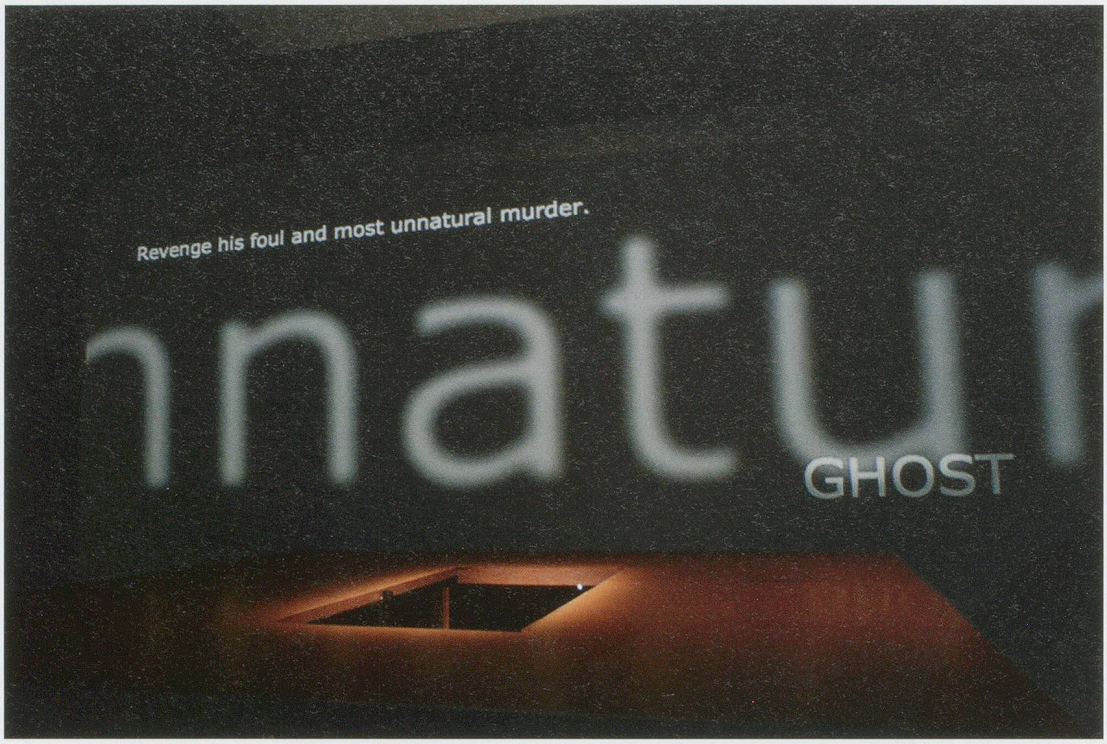
MS: Art is about dissolving models and making them porous. The work with Xavier was specific to a certain context and collaboration. My work has a precise duration, there's no talking, you buy a ticket, it's not in some group show. It happens in the superimposition of two or more types of contract for social interaction and attention. It's the production of possibility of a different space or configuration.

NC: Annie, how did *Hello Hi There* change when you moved it from the theater into a gallery space? It was shown as an installation in a group show at Bitforms gallery in Chelsea last year. Did you get any sense of how the audience response differed?

AD: Well, there was an interesting and kind of funny phenomenon. The gallery assistant called me one day after the show had been up for a couple weeks, and he said, "It's weird, when people look at your piece, they stay for thirty-five minutes." Apparently, it was pretty universal. People would either take a quick glance and move on, or they would stay for thirty-five minutes. Nothing in between. In other words, viewers turned it back into a performance.

But I think they only had half the experience. They got absorbed, they got into the strange dialogue produced by the computers, but then maybe they had this moment when the language seemed to empty out—what I spoke about earlier—so they left. In the gallery, they didn't feel they needed to sit for any time with the empty language, which is maybe a pity. Because they missed the chance to get re-interested, or to get interested in other things. Perhaps all of this is really a question of whether we feel there is any value in patience.

RYAN McNAMARA, MAKE RYAN A DANCER, 2010, performance view, "Greater New York," MoMA PS1, New York / MACH AUS RYAN EINEN TÄNZER, Performance-Ansicht.



ANNIE DORSEN, A PIECE OF WORK, 2013,
performance views, Brooklyn Academy of Music, New York /
EIN STÜCK ARBEIT, Performance-Ansichten.
(TOP PHOTO: JIM FINDLAY; BOTTOM PHOTO: BRUNO POCHERON)

Aufmerksamkeit gibt's nicht umsonst

ANNIE DORSEN, RYAN McNAMARA UND MÅRTEN SPÅNGBERG IM GESPRÄCH MIT NIKKI COLUMBUS

NIKKI COLUMBUS: Vielen Dank, dass ihr an diesem Gespräch teilnehmt, ich hatte euch eingeladen, weil ihr euch in euren Performances auf direkte und individuelle Art und Weise mit neuen Medien und Technologien und mit Formen der Publikumsrezeption auseinandersetzt.

Ryan, beginnen wir mit *ME3M: A Story Ballet About The Internet* (ME3M – ein Handlungsballett über das Internet), deinem Beitrag zur New Yorker Performa 13 im vergangenen Jahr. Zu Beginn verfolgten die Zuschauer gemeinsam eine Tanzvorführung auf einer Bühne. Dann wurden sie auf verschiedene Räume und Bereiche des Theaters verteilt, wo jeweils andere Performances liefen. Das sollte offenbar darauf anspielen, wie wir uns mehrere Dinge gleichzeitig ansehen, wie wir auf dem Computer mehrere Fenster öffnen und uns von einem YouTube-Video zum nächsten klicken. Nur konnten wir bei *ME3M* nicht durch den Raum surfen und selbst entscheiden, was wir sehen wollen. Es gab Helfer, die uns auf unseren Stühlen herumschoben. Das scheint der von Technologie-Enthusiasten so oft gepriesenen Wahlfreiheit zu widersprechen, die es uns gestattet, unser Netzerlebnis selbst zu «kuratieren».

RYAN McNAMARA: Die digitalen Technologien und die interaktiven Medien werden von Megakonzernen betrieben, die sich alles andere als mündige Verbraucher wünschen. Die Infrastruktur ist im Prinzip unverändert geblieben. Haben

---

ANNIE DORSEN arbeitet auf mehreren Gebieten, einschliesslich Theater, Film Tanz und digitale Performance. Sie lebt in New York. *RYAN McNAMARA* ist Künstler, er lebt in New York. *MÅRTEN SPÅNGBERG* ist Choreograph und lebt in Stockholm.

wir Entscheidungsfreiheit, wenn es anstatt drei fünfzig Fernsehsender gibt? Es stehen mehr Varianten zur Auswahl, wie es dem Marktmechanismus des Kapitalismus entspricht. Aber das heisst nicht, dass diese Varianten echte Selbstbestimmung ermöglichen.

NC: Darauf bezieht sich doch auch deine Rotterdamer Ausstellung vom Vorjahr. Besucher der Galerie und Zuschauer des Livestreams wurden um aktive Mitwirkung gebeten. Sie sollten ein Umfrageformular ausfüllen und anhand der Daten hast du dann Performances auf ihren persönlichen Geschmack zugeschnitten. Die Wahlmöglichkeiten waren allerdings begrenzt. Wie bei einer Kundenbefragung, bei der du am Ende das Produkt bekommst, das dir die Firma verkaufen will, und nicht das, das du eigentlich haben willst.

RM: Genau. Die Arbeit hiess *Survey* (Umfrage) und fand in einem kleinen Projektraum namens Showroom Mama statt. Ein Mathematiker hatte errechnet, dass es 754 974 720 mögliche Performance-Varianten gab. Die Kuratoren legten grossen Wert auf diese Ziffer. Aber im Grunde gab es nur eine mögliche Variante: eine Ryan-McNamara-Performance.

NC: Mårten, du beschäftigst dich nicht ausdrücklich mit dem Thema Technologie, aber in Tanzstücken wie *Epic* (Epos), das 2012 in Stockholm

MÅRTEN SPÅNGBERG, THE NATURE, REDUX, 2013, performance view, MDT, Stockholm / DIE NATUR, NEUAUFLAGE, Performance-Ansichten. (PHOTO: MARIKA TROILI)

Premiere hatte, und *La Substance, but in English* (Die Substanz, aber auf Englisch), das ich Anfang des Jahres im MoMA PS1 sah, forderst du die Zuschauer auf, während der Vorführung SMS oder E-Mails zu verschicken. Mehrere Performer bewegten sich stundenlang vor einer glänzenden Kulisse, mit einer Menge schäbiger Requisiten und einem grossartigen Pop-Soundtrack. Du lässt die Zuschauer kommen und gehen, wie es ihnen gefällt.

MÅRTEN SPÅNGBERG: Ich würde nicht sagen, dass ich die Zuschauer auffordere, irgendetwas zu tun, sondern eher, dass jeder tun kann, was er möchte. Das ist mir wichtig: Wenn ich das Publikum auffordere, wird es zu etwas Partizipatorischem, und das interessiert mich nicht. Eine Aufforderung gibt Regeln oder Richtlinien vor. Im Gegensatz dazu erhält der Besucher in den erwähnten Arbeiten die Gelegenheit, Teil der Landschaft zu werden, einer Situation, die eine Vielfalt möglicher Beziehungen zulässt.

NC: Du hast einmal gesagt, dass die Behandlung des Publikums ebenso zeitgemäss sein soll wie die Performance. Mir scheint, du hast einen guten Weg gefunden, mit der Langeweile der Zuschauer umzugehen und sie auf den Sitzen zu halten – sie müssen nicht raus, um ihr Handy zu checken. Da hat es mich überrascht, wie, na ja, *aufmerksam* die Zuschauer waren. Ich war die Einzige, die Bier und Doritos austeilte.

MS: Ich liebe Doritos, und du warst grossartig. Aber es gibt keine einheitliche «Behandlung des Publikums». Das Publikum ist keine Menschenmasse, es setzt sich aus Individuen zusammen. Jede Person, die dort auftaucht, soll die Freiheit haben, die Performance zu geniessen oder nicht zu geniessen, so wie sie eben gerade will. Wir kommen zusammen, aber wir – die Performer, die Arbeiter, die Zuschauer, die Bühne, der Tanz, unsere Gedanken – bilden keine Gruppe, keine Gemeinschaft, keine Gesellschaft, keine Ökonomie. Die Institution Theater reduziert jedes Individuum auf einen anonymen Niemand ohne eigene Stimme, der sich hinsetzen und Augen und Ohren aufsperren soll. Das Theater will den Zuschauern eine Beschäftigung bieten. Dass man ihnen sagt, was sie zu tun haben, dass man sie beschäftigt, dass man sie überredet, lässt sich meiner Ansicht nach nicht mit der Willensfreiheit des Publikums vereinbaren – schon gar nicht im Jahr 2014. Selbstbestimmung entsteht, wo es möglich wird, über Identität, Politik und Ökonomie und über das Regime der Performativität hinauszugehen.

RM: Bei *ME3M* wollte ich, dass Zuschauer Photos aufnehmen und auf Dienste wie Instagram oder Facebook laden. Es gab nur einen offiziellen Profi-Photographen, aber dafür Hunderte Amateur-Photographen im Publikum. Diese Chance wollten wir nicht ungenutzt lassen. Ich bin bei den meisten Performances selbst dabei und brauche von anderen Leuten gepostete Bilder und Texte, um zu sehen, wie meine Werke auf das Publikum wirken. Die Motivation war total egoistisch.

Ich habe mir überlegt, ob ich sie wirklich bitten soll, Photos zu machen. Am Ende schien es mir falsch, irgendwelche Anweisungen zu geben, die genauso formelhaft sind wie die Aufforderung, das Handy auszuschalten. Andererseits habe ich es auch nicht verboten. Ich dachte, die machen das sowieso aus eigenem Antrieb, und das war dann auch wirklich der Fall.

NC: Annie, deine Theater-Performances verlangen offenbar mehr Aufmerksamkeit als die von Ryan oder Mårten. In *Hello Hi There* (Hallo wie geht's, 2011) und *A Piece Of Work* (Ein Stück Arbeit, 2013) – ich habe beide in New York gesehen, aber sie wurden an mehreren Orten in Amerika und Europa aufgeführt – hast du eine Form der Performance entwickelt, die du «algorithmisches Theater» nennst. Der Mensch ist ganz oder fast von der Bühne verschwunden und wird durch elektronische Chatbots ersetzt. Die erfinden in *Hello Hi There* einen Dialog über die berühmte Debatte zwischen Foucault und Chomsky. Für *A Piece Of Work* wurde der Text von *Hamlet* nach Regeln, die für jeden Aufzug des Trauerspiels anders

waren, völlig neu zusammenmontiert. Man könnte sagen, dass bei Mårten und Ryan die Bühnenproduktion – Schauspieler und Tänzer in Kostümen – und bei dir die Position des Publikums – auf Sitzen mit Blick auf die Bühne – die traditionelle Seite der Performance ist.

ANNIE DORSEN: Die Stücke spielen mit Bedeutung oder mit deren Abwesenheit. Daher finde ich es am interessantesten, wenn die Zuschauer die Möglichkeit haben, sich zu konzentrieren und über ihre Konzentration zu reflektieren. Mir ist es lieber, wenn die Handys ausgeschaltet sind. Aber es stehen keine Schauspieler auf der Bühne, die verlangen, dass das Publikum aufpasst oder reagiert. Andererseits ist jeder Text an sich eine Aufforderung zu lesen und zu verstehen – das gilt auch für Texte ohne Autor wie die, mit denen ich arbeite. Meine Arbeit stellt grundlegende Fragen an das Theater: Sind menschliche Schauspieler notwendig? Was sind die Kriterien einer Bühnenaufführung? Welche Rolle spielt die Sprache in der Affirmation des Menschlichen im Theater? Und so weiter. Ich übernehme also bewusst die Formen und Konventionen des Theaters.

Trotzdem stimme ich Mårten zu. Die Zuschauer sollen Denkfreiheit haben. Genau das wünsche ich mir, wenn ich selbst im Publikum sitze. Ich will zum Denken angeregt werden, durch das Stück und vielleicht auch durch andere Dinge. Mir kommen auf dem Theatersitz die besten Ideen – wie anderen Leuten in der Badewanne. Ich finde es gut, wenn die Zuschauer merken, wann und warum sie sich zu langweilen beginnen. Langeweile kann sehr interessant sein.

NC: In einem Artikel für den Blog der Zeitschrift *Theater* hast du 2012 geschrieben: «Anstatt eines mystischen Austauschs zwischen Schauspieler und Zuschauer oder einer Vereinigung oder Verschmelzung der beiden erzeugt die algorithmische Performance eine asymmetrische Beziehung, innerhalb derer der Zuschauer etwas wahrnimmt, was ihn seinerseits nicht wahrnehmen kann. Der Zuschauer bleibt allein mit seinen Gedanken und sieht sich gezwungen, sich selbst und die Art, wie er Sinn konstruiert, zu beobachten.» Ich hatte gedacht, du wolltest sagen, der Zuschauer konstruiert Sinn in Bezug auf das Werk, das er sieht. Aber du erwartest anscheinend eine Art innere Digression.

AD: Ich *erwarte* das nicht, ich *denke* nur, dass es eintreten könnte.

NC: Du versuchst also nicht, es gezielt herbeizuführen?

AD: Nein, aber in einer Performance ohne Performer ist das ein ziemlich wahrscheinliches Ergebnis. An der Stelle, die du zitiert hast, spreche ich tatsächlich von Sinnbildung in Bezug auf das Stück. Zugleich ist es mir ganz recht, wenn die Illusion wegfällt, wenn der Zuschauer merkt, er hat sich da jetzt in ein Drama hineingesteigert, das ein Computerprogramm inszeniert. Das wirft die Frage auf, nach welchen Kriterien wir entscheiden, was Wert hat und was nicht und warum die Kommunikation zwischen Menschen einen höheren Stellenwert haben soll als die zwischen Menschen und Dingen oder einfach nur zwischen Dingen. Die innere Digression hängt also auch mit den äusseren Einflüssen zusammen, die auf das Stück einwirken. Ablenkungen sind ein unverzichtbarer Teil der Situation. Die Leute sind dann nicht verpflichtet, sich als gute und grosszügige Zuschauer aufzuspielen, die den Darstellern Anerkennung zollen.

NC: Warum gibt es in der Kunst einen Boom an überlangen Live-Performances, während man überall hört, dass unsere Aufmerksamkeitsspanne kürzer und kürzer wird? Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

AD: Erstens bin ich mir gar nicht so sicher, dass unsere Aufmerksamkeitsspanne wirklich kürzer wird. Klar, das ist eine weitverbreitete Meinung, eine Art Technophobie, die Twitter und Konsorten für alle sozialen Missstände verantwortlich macht. Dabei wissen wir nicht einmal genau, was der Begriff «Aufmerksamkeitsspanne» eigentlich bedeutet.

RM: Genau. Dass unsere Aufmerksamkeitsspanne – tatsächlich ein Begriff, den wir unreflektiert

ANNIE DORSEN, SPOKAOKE, 2012, performance views, Crossing the Line Festival, New York, 2013 / Performance-Ansichten.
(PHOTOS: BRITTANY BUOGIORNO)

übernommen haben – kürzer wird, könnte sich durchaus als Trugschluss oder populärwissenschaftliche Stimmungsmache erweisen. In meiner Jugend wurde in den Nachrichten und Zeitungen ständig über die MTV-Generation geklagt, deren Aufmerksamkeitsspanne von den Medien zerstückelt wird. Damit war ich gemeint – aber ich hab mir tagtäglich stundenlang MTV reingezogen. Die Aufmerksamkeit ging nur in eine Richtung, das stimmt. Das wollen wir ändern. Sie soll in mehrere Richtungen gehen. Aber meine Aufmerksamkeit ist dieselbe wie damals.

NC: In den Debatten der 1980er-Jahre über den TV-Konsum ging es nicht nur darum, wie lange Jugendliche fernsehen, sondern auch darum, *was* sie sehen. Das hat den visuellen Stil der Massenkultur nachhaltig geprägt. Die Schnittfolgen sind immer rasanter geworden.

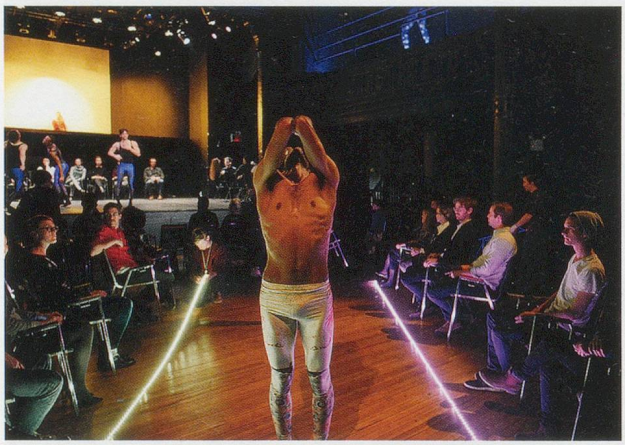
AD: Die ständigen Warnungen vor den Gefahren, die unsere arme und angeblich so schutzlose Auf-

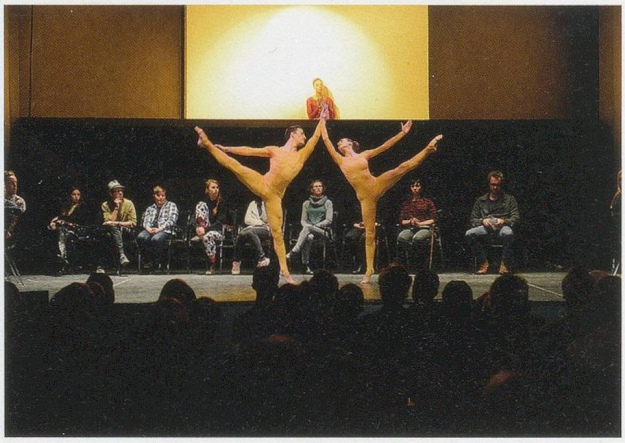
merksamkeitsspanne bedrohen, gehen mir auf den Geist. Die sind doch nur dazu da, Medikamente wie Adderall zu verkaufen. Mehr und mehr kommt mir vor, dass ich von allen Seiten angebrüllt werde, dass ich extrem aggressiven Manipulationen ausgesetzt bin, und das finde ich fies.

NC: Ist Performance nicht einer der Orte, wo wir noch sitzen und uns auf eine Sache konzentrieren können, ohne ständig von Ablenkungen bombardiert zu werden? Jonathan Crary beschreibt in seinem neuesten Buch *24/7* den Zustand permanenter Ablenkung, den die zunehmende Kontrolle und Kommerzialisierung der Freizeit durch die kapitalistische Ökonomie hervorruft. Er beurteilt unsere Möglichkeiten, dem entgegenzusteuern, ziemlich pessimistisch. Als einzige Form des Widerstands bleibt anscheinend nur der Schlaf. Aber was ist mit den verschiedenen Sphären der Aufmerksamkeit? Wenn man zum Beispiel nach Arbeitsschluss das Telefon ausschaltet und eine Vorführung geniesst?

MS: Ich sehe die Situation umgekehrt: Wir sind längst über das Stadium hinaus, wo verschiedene Angebote um unsere Aufmerksamkeit konkurrieren. Alle Formen der Aufmerksamkeit sind Teil der Finanzmaschine der heutigen Gesellschaft, ob wir nun Zeit vergeuden, ein Wochenende lang «Slow Cooking» betreiben, Kunst machen oder auf dem Smartphone rumtippen. Crary macht sich furchtbare Sorgen um die Zukunft, aber er hat im Austausch nicht viel mehr zu bieten als die Klage, dass alles früher besser war, wie vielleicht anno 1957, das war ein grosses Jahr für die Menschheit … Aber kein Wort darüber, dass neue Formen der Aufmerksamkeit Nebenwirkungen haben könnten, die neue Möglichkeiten schaffen. Solcher Lösungsvorschläge gestriger Marxisten für heutige Probleme bin ich total überdrüssig. Crary wirkt auf mich wie ein arroganter, spiessiger Linker ohne Mumm.

Die Hauptschwierigkeit ist, dass unser Gegner gleichzeitig auch die Mittel für unsere Befreiung bereitstellt. Aus diesem Grund müssen wir versuchen, bekannte Formen der Aufmerksamkeit zu verschleiern, zu verwirren, zu überblenden, zu durchbrechen, um Zuschauern die Chance zu geben, eigene Modelle der Aufmerksamkeit zu entwickeln – oder vielleicht bessere Strategien, die Momente auslösen, in denen die Aufmerksamkeit kurzzeitig ganz aussetzt, in denen die Zuschauer auf überhaupt nichts achten. Warum soll ich eine Vorführung geben, die verlangt, dass die Zuschauer sich einzig auf das Hier und Jetzt





RYAN McNAMARA, ME3M: A STORY BALLET ABOUT THE INTERNET, 2013, performance views, Performa 13, Connelly Theater, New York / ME3M: EIN GESCHICHTS-BALLETT ÜBER DAS INTERNET, Performance-Ansichten. *(PHOTOS: RYAN McNAMARA)*

konzentrieren wie in einem Mediationszentrum in Upstate New York, das von Leonard Cohen unterstützt wird? Warum soll ich sie wie Idioten behandeln? Sie wissen selbst ganz gut, was sie mit sich und ihrer Aufmerksamkeit anfangen sollen. Ich finde es peinlich, wenn ich im Publikum sitze und gebeten werde, mein Telefon auszuschalten.

AD: Peinlich? Weil du denkst, du wirst wie ein Kind behandelt?

MS: Nein, sondern weil das ästhetische Erlebnis dadurch gewissermassen aus der sozialen und politischen Sphäre – aus dem Kontext – herausgehoben wird. Warum sollen Performance, Tanz oder Kunst ausserhalb des täglichen Lebens stehen? Ich finde es gut, wenn die Zuschauer ihren Alltag fortsetzen und auf ihre eigene Art mit Aufmerksamkeit, Konzentration und so weiter umgehen. Meine Werke existieren in Verbindung mit dem Publikum als Möglichkeit, zu denken und zu fühlen. Wenn jemand Lust hat zuzuschauen, ist das nicht besser oder schlechter, als wenn jemand ein Nickerchen macht, ein Photo schiesst oder seine E-Mail checkt. Das gehört alles dazu. Ich mag diese Sätze von Walter Benjamin, sie sind alt, aber aufmerksam gelesen, sind sie noch profund richtig: «So setzt auch die Kunst selbst dessen leibliches und geistiges Wesen voraus – seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke. Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft.»

RM: Vielleicht ist es eine wichtige Funktion der heutigen Kunst, uns zu einem besseren schlechten Publikum zu verhelfen. Ich weiss nicht, ob sie die Aufgabe hat, eine völlig regelfreie Zone zu schaffen. Künstler können entweder einfach ihre Zeit «reflektieren» oder neue Modelle dafür entwickeln, wie sich ein schlechtes Publikum verhalten kann.

NC: Was verstehst du unter «schlechtes Publikum»?

RM: Bei *ME3M* wollte ich den Zuschauern fünf oder sechs heisse Minuten lang die Konvention einer Bühnenvorstellung bieten und sie dann ins kalte Wasser werfen. Es gab kaum Anweisungen dafür, wie man mit diesem Traditionsbruch umgehen soll. Die Reaktionen waren schwer vorauszusehen. Das Publikum wurde effektiv zu einem Teil der Performance – nicht durch ihre partizipatorische Einbindung, sondern durch die manuelle Neuordnung der Körper und Gesichtsfelder. Dieses Manöver, dachte ich, würde das Verhalten der Zuschauer deutlicher sichtbar machen und in der Folge andersgeartete Motivationen hervorrufen. Wie sich herausstellte, hatten wir ein gutes Publikum, mit Ausnahme von Kathy Halbreich [Stellvertretende Direktorin des Museum of Modern Art, New York].

NC: Die, wie ich gehört habe, nicht auf ihrem Stuhl sitzen bleiben wollte. Wolltest du, dass so etwas passiert? Hast du damit gerechnet?

RM: Ja. Wir hatten eigentlich erwartet, dass das öfter passiert. Wir nannten sie «Hacker». Eine andere Dame wollte sich nicht wegtragen lassen. Aber sie und Halbreich waren die Einzigen, die sich weigerten mitzumachen. In gewisser Hinsicht hatte das Stück den Effekt, Passivität zu aktivieren und zu akzentuieren. Die Helfer forderten Halbreich auf, sich wieder zu setzen. Ziemlich streng sogar, wie Internet-Kindermädchen.

NC: Warum schloss *ME3M* mit einem guten alten Martha-Graham-Stück, getanzt von zehn Ensemblemitgliedern der Martha Graham School, während alle Besucher zurück in den Zuschauerraum getragen wurden?

RM: Weil ich die diversen Ebenen zusammenblenden wollte. Ich nenne das den Beyoncé-Moment. Fans konnten 2009 ihre eigene Version von «Single Ladies» direkt neben dem Original ins Netz stellen. Die Choreographie des Videos basierte übrigens auf einem Clip von Bob Fosse, den Beyoncé auf YouTube entdeckt hatte. Alle Choreographien in *ME3M* ausser jener von Graham waren von Online-Tanzvideos abgeschaut – oder vielleicht sollte ich besser sagen, inspiriert. Am Ende wollte ich ein «direktes Zitat», bei dem alles zusammenkommt. Dafür wählte ich Ritual to the Sun, ein Spätwerk Grahams aus dem Jahr 1981. Es spielt darauf an, dass Repertoire eine Form des Zitats

ist, und entspinnt zudem eine zeitgenössische Mythologie. War dieses Stück wirklich ein «direktes Zitat»? Ich weiss es nicht. Die Sache ist nicht so einfach. Graham ist vor über zwanzig Jahren gestorben. Viele der Tänzer in *ME3M* waren noch gar nicht geboren, als Ritual to the Sun entstand.

Aber warum sprechen wir über Aufmerksamkeit oder, wie Mårten sagt, über Publikumsbeschäftigung? Wenn ich mich nicht irre, heisst das im Kunstjargon korrekt «Spektakel».

NC: Haben wir ein Spektakel, wenn wir uns eine Vorführung ansehen, ohne gleichzeitig auf Facebook zu gucken?

RM: Nein, Facebook ist Spektakel.

AD: Ja, in absolut perfekter Form.

RM: Aufmerksamkeit kontra Spektakel. Spiegelt das nicht den Gegensatz zwischen Individuum und Masse? Der fein abgestimmte individuelle Kunde ist die ideale Basiseinheit des neoliberalen Kapitalismus.

NC: Gab es da nicht Leute, die behauptet haben, die Zeit des Massenpublikums sei vorbei?

AD: Aufmerksamkeit impliziert eine Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit, die dem Spektakel fehlt. Facebook kann als Musterbeispiel dieser zugleich trennenden und wiedervereinenden Funktion des Spektakels dienen.

MS: Facebook liefert eine Bühne für die Realisierung des Subjekts als Spektakel.

NC: Du setzt dich in deiner Arbeit mit Social Media auseinander und glaubst trotzdem nicht, dass da etwas Positives herauskommen kann?

RM: Ich liebe Social Media. Sie sind ein Produkt des Kapitalismus, aber das sind wir verdammt noch mal alle. Was soll daran falsch sein?

AD: Ich weiss nicht, ob es wirklich stimmt, dass die Zeit des Massenpublikums vorbei ist. Klar, wir sitzen alle in unserem eigenen Kämmerchen, aber die Entscheidungen, die wir dort treffen, sind eigentlich ziemlich gleich.

MS: Könnte es nicht eher sein, dass die Zeit des Publikums vorbei ist? Ich meine, des Publikums als fassbare Einheit. Jede Einzelperson soll sich heute als etwas Besonderes fühlen, denn nur so kann sie als optimierter Kunde funktionieren. Was verloren ging, ist das passive Mitglied der Zuschauermenge, das aus einer unbeschriebenen Position der Entfremdung heraus über das Dargebotene reflektierte. Ihr erinnert euch sicher an Rancières Vortrag über den emanzipierten Zuschauer, in dem er beschreibt, wie sich das Individuum als Selfmademan produziert. Diese Beobachtung Rancières ist im heutigen Neoliberalismus zur Norm geworden. Man ist etwas Besonderes und hat unentwegt an seiner persönlichen Emanzipation und Weiterentwicklung zu arbeiten. Bewusste Anpassung ist der neue Individualismus.

NC: Gehören Selbstdarstellungen auf YouTube oder Facebook auch in diese Kategorie? Man darf allerdings nicht vergessen, dass diese Dienste bis zu einem gewissen Grad eine horizontale Kommunikation zwischen Benutzern ermöglichen. Die wird vom Staat und von den Konzernen finanziert und überwacht, keine Frage. Aber wie die weltweiten Proteste bewiesen haben, kann man nicht unbedingt von einer totalen Kontrolle sprechen.

AD: Im Grossen und Ganzen stimme ich mit der Sicht überein, dass sich die Masse in Einzelwesen aufgesplittert hat, deren Selbstgefühl und Handeln optimiert wird und so weiter. Trotzdem glaube ich nicht, dass der passive, distanzierte Zuschauer völlig verschwunden ist. Wie mir scheint, pendeln wir ziemlich mühelos zwischen diesen Positionen.

NC: Kannst du das näher beschreiben? Geschieht das in deiner eigenen Arbeit?

AD: Ich befasse mich nicht mit Interaktivität. Aber es gibt diese Fälle von «Facebook-Depression», ja sogar von Selbstmorden unter Jugendlichen, die unter der übersteigerten Selbstdarstellung ihrer Freunde leiden. Wir schlüpfen füreinander in diese Rollen und wechseln bereitwillig zwischen Star und Fan. Dabei steht uns ein relativ neues Instrumentarium zur Verfügung, mit dem wir unsere Individualisierung und mehr noch eine Vielfalt von Manipulationen feinstens abstimmen können.

MÅRTEN SPÅNGBERG, THE NATURE, REDUX, 2013, performance view, MDT, Stockholm /
DIE NATUR, NEUAUFLAGE, Performance-Ansichten.
(PHOTOS: MARIKA TROILI)

Obwohl wir alle so unheimlich originell und exzentrisch sind, kann unser Verhalten mit tödlicher Genauigkeit vorausgesagt werden. Wir sind eben doch eine Masse geblieben. Wir konsumieren wie eine Masse.

MS: Die sozialen Medien wollen niemanden überwachen, sondern unsere Möglichkeiten und unsere Kreativität erweitern. Facebook steht allen offen, Grossmüttern, Aktivisten, schwulen Männern und Demonstranten. Jeder Nutzer ist ein Gewinn, auch wenn er nicht online ist. Unser Problem ist, dass wir ständig aktiv sind, egal was wir tun. Sogar wenn wir passiv sind.

RM: Wir sollen Bossy Bottoms sein.

AD: In diesem Punkt zumindest muss ich dir zustimmen.

NC: Ihr scheint anzudeuten, dass Aktivität auch nur eine Art Passivität ist …

RM: Das ist ein falscher Gegensatz.

NC: Mich interessiert, wie die Zuschauerbeteiligung da hineinpasst. Mårten, in *Production* (Produktion), deinem Gemeinschaftsprojekt mit Xavier LeRoy für die Ausstellung «Move: Choreographing You» (2010) in der Londoner Hayward Gallery, übten Tänzer Bewegungen, bis ihnen Besucher begegneten, die sie dann in ein Gespräch verwickelten.

MS: Ja, sobald jemand die Galerie betrat, hörten sie auf zu tanzen. Die Gespräche waren spontan, aber sie hatten ein Grundthema: die Rolle der Arbeit in der heutigen Gesellschaft in Verbindung mit Aspekten wie Subjektivität, Immaterialität und Eigentum. Wir haben uns überlegt, wie sich vermeiden lässt, dass die Tänzer zu Museumsobjekten werden. Sie tanzten nur, wenn niemand es sah. Wenn Besucher kamen, führten sie ein Gespräch, das ganz allein ihnen gehörte.

NC: Du beschreibst Production einzig aus Sicht der Darsteller und nicht aus Sicht der Besucher. Indem du den Besucher in ein Gespräch verwickelst, sprichst du ihn ganz anders an, als wenn er sich einfach nur umschauen würde. Du unterbrichst die innere Digression, von der wir früher gesprochen haben. In deinen Theaterstücken machst du das genaue Gegenteil: Du lässt den Geist und Körper der Zuschauer frei wandern. Bringst du das Modell des Kunstpublikums ins Theater?

MS: Kunst befasst sich mit der Aufweichung und Auflösung von Modellen. Die Zusammenarbeit mit Xavier gehörte in einen bestimmten Kontext. Meine Arbeiten haben eine exakte Dauer, es gibt Eintrittskarten, gesprochen wird nicht. Vielmehr entstehen sie aus der Überblendung mehrerer Ebenen der Interaktion und Aufmerksamkeit. Sie erzeugen die Möglichkeit eines andersartigen Raums oder Arrangements.

NC: Annie, wie hat sich *Hello Hi There* mit dem Wechsel vom Theater zur Galerie verändert? Die Arbeit wurde vergangenes Jahr im Rahmen einer Gruppenausstellung in der New Yorker bitforms gallery als Installation gezeigt. Kannst du kurz charakterisieren, wodurch sich das Verhalten der Besucher unterschied?

AD: Etwas Interessantes und irgendwie Komisches geschah. Der Galerieassistent rief mich eines Tages an, als die Ausstellung schon ein paar Wochen lief, und sagte: «Es ist merkwürdig, alle Leute, die sich deine Arbeit anschauen, bleiben fünfunddreissig Minuten.» Das schien ziemlich einheitlich zu sein. Entweder sie guckten nur kurz rein oder sie blieben für fünfunddreissig Minuten. Kein Mittelwert zwischen den Extremen. Die Besucher hatten also wieder eine Performance daraus gemacht.

Trotzdem hatten sie, glaube ich, nur das halbe Erlebnis. Der fremde, computergenerierte Dialog zog sie an, sie fanden da irgendeinen Zugang, aber dann kam der erwähnte Moment, wo die Sprache wieder auseinanderfiel, und sie verliessen den Raum. In der Galerie fühlten sie keine Verpflichtung, länger mit der entleerten Sprache zu sitzen, was vielleicht schade ist. Denn sie verpassten dadurch die Chance, sich neu oder für etwas anderes zu interessieren. Die Hauptfrage ist wohl, ob Geduld heutzutage überhaupt irgendeinen Wert für uns hat.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)