

Rimini Protokoll

Helgard Haug
Daniel Wetzel

Weil sich die Realität der Begegnungen
immer neu überschreibt

Because the Reality of the Encounters
Always Newly Overwrites

Translated by Aileen Derieg

A photo: men in the midst of recyclable scrap material they have collected during the past night from garbage in the streets of Istanbul. Four of ten thousand collectors—four of hundreds of Kurds from the same clan, who commute from villages 20 hours east of Istanbul to the city, whenever the family situation allows it and debts compel them to. Behind to the right: a sleeping shack knocked together out of rubbish for up to 17 men. Above left, Apo looks at a note. The image is deceptive. The men rarely look at anything during this hectic phase of work; they grasp and toss what they have got deftly in the direction of its pile without interrupting the movement—paper to paper, can to can, plastic to plastic, electric appliances into one bin, x-ray pictures into another... The picture was taken during one of our visits in the “depot” of the group, from which three men became protagonists of our play “Herr Dağacar und die goldene Tektonik des Mülls” (“Mister Dağacar and the Golden Tectonics of Trash”), which premiered six months later in the same city, then toured here and there in Europe. The photo was taken like hundreds of others in the awareness that what we see there cannot be shown on the stage in this way—and that we would forget this while working with the people who can be seen in the photo. We would forget it, because the reality of the encounters always newly overwrites it, the image constantly changes in this permanent exposure camera that the black box of the theatre is.

It later turned out that one of the three was the only one permitted to drive the collective’s car. The collective, the object of our time-exposure shot, could no longer work the way we wanted to document it. And thus sentences arose during the rehearsals, with which they told of it on stage—in their manner and language. Also of how we were briefly scared to death before our first visit to their depot, and of the warnings from their colleagues not to travel to Berlin, because they could be knocked out and their organs removed there. They also tell of how, when we returned to Istanbul a few weeks later from rehearsals in Berlin, the depot was almost abandoned and the sleeping shack had become so obsolete, that we nearly refashioned it into a stage set. Our interest had dangerously infected its object; the photo already documents the absolute past (as good old photo theory says about every photo), and the young men, of whom we had expected that they would tell of their work as recyclable waste collectors in the midst of Istanbul’s night life zone with pride and wit on the stage of a so-called avant-garde theatre, no longer wanted to stand on stage as garbage collectors, but rather simply as young men with their culture, their values, their hopes. They wanted to show something other than that for which they had been invited into our framework. That is what a strand of the play is about now, and with it the protagonists are authenticated.

We do not believe in the authenticity of the first moment, of the spontaneous appearance, but rather in the process of the theatre as one of authentication. The actors of the image speak to you as you let it emerge. It doesn’t fit into a single frame, they subvert your image. We show people showing. The photo of Apo reading the note occurs, by the way, while garbage is sorted for a quick moment of only a few minutes on stage. It is a flash of a glance into a past that is photographic (of course, dear old photo theory, eternally performative: Apo will perpetually look at this note, which he threw away a few seconds later). The photographer wanted the garbage-sorter;

Ein Foto: Männer inmitten der Wertstoffe, die sie in der vorangegangenen Nacht aus dem Müll in den Straßen Istanbuls gesammelt haben. Vier von zehntausenden von Sammlern – vier von hunderten von Kurden aus dem gleichen Familienstamm, die aus Dörfern 20 Stunden östlich von Istanbul in die Stadt pendeln, wann immer die familiäre Situation es erlaubt und die Schulden es erzwingen. Hinten rechts: Die aus Fundstücken zusammengesteckte Schlafhütte für bis zu 17 Männer. Vorn links schaut Apo auf einen Zettel. Das Bild täuscht. Die Männer schauen selten etwas an in dieser hektischen Arbeitsphase; sie greifen und werfen das Gegriffene zielsicher in Richtung seines Haufens, ohne die Bewegung zu unterbrechen – Papier zu Papier, Dose zu Dosen, Plastik zu Plastik, Elektrogeräte in die eine Tonne, Röntgenbilder in eine andere ... Das Bild entstand bei einem unserer Besuche im »Depot« jener Gruppe, aus der drei Männer zu Protagonisten unseres Stücks »Herr Dağacar und die goldene Tektonik des Mülls« wurden, uraufgeführt sechs Monate später in der gleichen Stadt, dann auf Gastspiel hier und da in Europa. Das Foto entstand wie hunderte andere im Bewusstsein, dass das, was wir dort sehen, so auf der Bühne nicht gezeigt werden kann – und dass wir es vergessen würden bei der Arbeit mit den Leuten, die auf dem Foto zu sehen sind. Vergessen, weil sich die Realität der Begegnungen immer neu überschreibt, das Bild ständig verändert in dieser Dauerbelichtungskamera, die die Black Box des Theaters ist.

Von einem der drei stellte sich später heraus, dass er der einzige war, der den LKW des Kollektivs fahren durfte. Das Kollektiv, das Objekt unserer Langzeitaufnahme, konnte nicht mehr so arbeiten, wie wir es dokumentieren wollten. Und so entstanden Sätze bei den Proben, mit denen sie – in ihrer Art und Sprache – auf der Bühne davon erzählen. Auch von unserem Anflug von Todesangst, der aufkam vor unserem ersten Besuch auf ihrem Depot, und den Warnungen ihrer Kollegen, nicht nach Berlin zu fahren, denn dort könnte man sie betäuben und ihnen Organe entnehmen. Sie erzählen auch, dass, als wir ein paar Wochen später von Proben in Berlin gemeinsam nach Istanbul zurückkehrten, das Depot fast verlassen war und der Schlafverschlag so obsolet geworden war, dass wir ihn beinahe zum Bühnenbild umgearbeitet hätten. Unser Interesse hatte seinen Gegenstand gefährlich infiziert; das Foto dokumentierte bereits die absolute Vergangenheit (wie die gute alte Fototheorie es von jedem Foto sagt) und die jungen Männer, von denen wir erwartet hatten, dass sie auf der Bühne eines sogenannten Avantgarde-Theaters inmitten von Istanbuls Ausgehzone mit Stolz und Witz als Wertstoffsammler von ihrer Arbeit berichten würden, wollten nicht mehr als Müllsammler auf der Bühne stehen, sondern einfach als junge Männer mit ihrer Kultur, ihren Werten, ihren Hoffnungen. Sie wollten etwas anderes zeigen als das, weshalb sie in unseren Rahmen eingeladen worden waren. Darum geht es jetzt in einem Strang des Stücks, und mit ihm ereignet sich die Authentifizierung seiner Protagonisten.

Wir glauben nicht an die Authentizität des ersten Moments, des spontanen Auftritts, sondern an den Prozess des Theaters als einen der Authentifizierung. Die Akteure des Bildes sprechen zu dir, während du es entstehen lässt. Es passt nicht in eine einzelne Kadriierung, sie unterlaufen dein Bild. Wir zeigen Leute, die zeigen. Das Foto vom Zettel lesenden Apo kommt vor, nebenbei, während für einen schnellen Moment von wenigen Minuten Müll auf der Bühne



Abdullah »Apo« Dağaçar, Aziz İdikurt, Bayram Renklihava, Mithat İçten in »Herr Dağaçar und die goldene Tektonik des Mülls« von Helgard Haug und / and Daniel Wetzel (Rimini Protokoll; Istanbul, Berlin, Essen, Rotterdam 2010).

aussortiert wird. Es ist ein Blitzblick in eine Vergangenheit, die fotografisch ist (freilich, liebe alte Fototheorie, ewig performativ: Immerdar wird Apo auf diesen Zettel schauen, den er Sekunden später weitergeworfen hatte). Der Fotograf wollte den Müllsortierer; und der hielt ihm das Interesse für einen Zettel entgegen. Eine Möglichkeit des Theaters ist, diese ewig gegenläufigen Strategien des Operators und des Objekts möglichst zugleich zu zeigen: Unsere Strategie, die »Müllsammler« als solche zu zeigen, die zu ihrem »Job« stehen und ihre Strategie, auf sich zu verweisen als Menschen, mit denen wir auch hätten arbeiten können ohne all den Müll – weil sie etwas anderes sein wollen, als das Bild, das wir von ihnen mit einem Foto gegeben hätten.

51

and the latter countered him with interest in a note. One possibility of theatre is to show these eternally contrary strategies of the operator and the object as such as immediately as possible: our strategy of showing the “garbage collectors” as such, proud of their “job”, and their strategy of pointing to themselves as people, with whom we could have worked without all the garbage—because they want to be something other than the image that we would have given of them with a photo.