



verk; Imhofs *Faust* fungerer som bilde på at samtidskunsten har potensiale til å gjennomføre et vidt spekter av offentlige plattformer, uten at det er nødvendig å inngå en pakt med djevelen, som i Goethes *Faust*, men derimot innta et mer flytende standpunkt. Faren er at det hele blir litt tomt, for det er vanskelig å se hva knyttneven til Imhof retter seg mot.

Tysk fortid

Det er vanskelig å se kunst i den tyske paviljongen uten å innreflektere paviljongens mørke historie, uforandret som den er siden arkitekten Ernst Haigers ombygning i 1938, på oppdrag fra Hitler, i tidstypisk monumental-fascistisk stil. Hans Haackes bidrag til Venezia-biennalen i 1993 regnes som den første hvor paviljongens historie ble gjort til eksplisitt utgangspunkt for politisk motivert kunst, i en brutal gest hvor kunstneren rev opp betonggulvet – en speiling av Hitlers oppbrekning av Daniele Donghi's parkettgulv fra 1909 – i en åpenbar kritikk av tysk nasjonalisme. Haackes direkte politiske handling står i særstilling i den tyske paviljongens historie.

Paviljongens frykt-arkitektur blir i Imhofs grep først og fremst brukt som konseptuell ramme for en institusjonell overåkningsdesign, hvor Imhof i wagneriansk Gesamtkunstwerk-forstand forener paviljongens arkitektur med musikk, sang, koreografi, mote og bilder. De arkitektoniske grepene med stål og glasskonstruksjonen, som på klinisk

og institusjonell manér deler opp rommene og forflytter oss fysisk, er en åpenbar parallell til nazismens brutale menneskesyn. Men Imhofs anliggende ser ut til å være en overføring av brutalismens estetikk heller enn en posisjonering i forhold til dens ideologiske virkning. I et fremmedgjørende habitat spiller utøverne ut en dystopisk virkelighet over fem timer hver dag i utstillingsperioden; med tidvis heftige bruddstykker av orkesterkomposisjoner og sang, med dobberman pinsjere som vokter paviljongens utside i gitterbur, med flammer, vannslanger, håndjern og mobiltelefoner. Aktørene beveger seg under glassgulvet vi står på, over oss på hyller montert på veggene, eller midt i blant oss, alle med tomme blikk, glatte ansikter, mekaniserte og kontrollerte bevegelser, i både kamp og omfavnelser. Publikum er usynlige for dem, det er som om vi er luft, selv om alle kan se alle hele tiden. Imhof spiller på fremmedgjøringsmekanismer som overvåkning og teknologi i en åpenbar lek med teatrale, fascistiske gester, men der Haackes inntok en utvetydig samfunnskritisk holdning, og det faustiske hos Goethe er en gjenkjennelig kamp mellom det gode og det onde i mennesket, leker Imhofs *Faust* først og fremst fritt med voldelige attributter. Denne overflatebehandlingen av samtiden behersker Imhof generøst og presist; verket ser ut som om det er kommet til i et rent anfall av *Zeitgeist*; i form av bilder som er som skapt for sosiale medier, og ikke bare dokumente-

rer verket. *Faust* fungerer som en blanding av fashionbilder og livsstilstrender, og i sin fremstilling av hypercoole unge mennesker i hypercoole klær i hypercoole positurer, kommuniserer det med et bredt publikum på tvers av alder og disipliner.

«Post»-samtidighet

Denne manglende posisjoneringen til det som synes å være et underliggende tema; vår samtids fremmedgjørende mekanismer; lar seg kanskje best forstå som et bilde på det prefikset som regjerer i fortolkningen av tiden vi lever i; som et klart bilde på den «post»-samtidigheten vi ikke helt klarer å definere; et prefikset som fargelegger samtidens vakuum når det gjelder politikk, individ, kjønn, økonomi, teknologi, miljø; som post-kapitalisme, post-internett, post-gender; perspektiver som etter beste evne fyller opp hullene etter at de store og overbyggende ideologier har gitt tapt.

Og hvis Imhofs knyttneve har et uklart mål er det kanskje mest hensiktsmessig å lese verket på dette premisset, som en estetikk vi gjenkjenner, men i et scenario åpent for enhver å være tilskuer til, uten at vi skal føle oss trygge i fastlåste posisjoner; å se knyttneven, protesten, forsvaret eller angrepet som flytende størrelser uten retning, uten moral og uten negasjon av fortiden, men på et glassgulv der det er vanskelig å finne fotfeste og hvor det er umulig å gjemme seg vekk.

Verden uten utside

(Venezia): Anne Imhofs *Faust* i Venezia som *Scripted Space*.



Faust

Av Anne Imhof
Den tyske paviljongen
Kuratert av Susanne Pfeffer
Venezia-biennalen 2017

Oversatt fra tysk av Therese Bjørneboe

Essayet er også publisert på nettsiden til *Theater der Zeit*, oktober 2017

Såkalt Immersivt teater er en betegnelse som er avledet av ordet "immersion" (engelsk), som betyr nedsekning, fordypelse eller opptatthet. *Immersion* er også tittelen på sommer/ høstsesongfestivalen til Berliner Festspiele 2017, hvor artikkelforfatteren Thomas Oberender er kunstnerisk leder. Red. anm.

Billedtekst

s. 10, 11, 12, 13 *Faust*, av Anne Imhof, på den tyske paviljongen i Venezia. Biennalen 2017. Copyright: kunstneren og den tyske paviljongen. Foto: Nadime Fraczkowski

den tyske paviljongen i Venezia er det ingen som sier til Øyeblikket «*Verweile doch, du bist so schön*» – en slik tilstand er ukjent for performerne i Imhofs *Faust*. Her siteres det ingenting fra Goethes dramatiske tekst, og ingen av karakterene hans opptrer. «Dritt-faust»; som Peter Handke så gjerne skulle befridd fra hans alltid like rastløse handlingstrang, forekommer ikke i arbeidet til Anne Imhof. De skikkelsene man ser i Venezia har snarere til gode å finne sin egen sjel. Den tyske paviljongen er et overgangssted hvor de kommer til syne som zombier, midt mellom oss, for å drikke blod, slik Odyssevs mor gjorde foran utgangen til Hades; blodet deres er vår oppmerksomhet.

Anne Imhof viser Faustfiguren som et symptom på en tid hvor subjektet alltid er i vorden og aldri kan være. Til denne stemningen har hun skapt et rom hvor heller ikke tilskuerne kan være bare betraktere, men må være deltakere og medskapere av en dynamisk situasjon, hvor tingenes tilstand og omgivelser stadig forandrer seg i sanntid. Imhofs arbeid aksentuerer en sjeldent klart formidlet dobbeltnatur hos Faustskikkelsen – det uoppfylte skyldes på den ene siden deres tap av sosiale bånd, samtidig som de i aller høyeste grad likevel er tilkoblet verden. Imhofs Mefisto er smartphonen – alltid for hånden, både tjenestevillig og forførende skaper den forbindelser til de rent ubegrensede muligheters rike, hinsides tid og rom. Smartphonen dirigerer og overvåker, og er åpenbart en del av den

kraften som «*stets das Gute will und Böses schafft*.» Uten det lille, altforbindende verk-tøyet, hadde ikke den demoniske regissørviljen latt seg realisere, like lite som performerne er i stand til å gjøre seg uavhengige av den, når de f.eks. sjekker beskjeder i de korte pausene.

Anne Imhofs regi er hele tiden tilstedeværende, men usynlig. Kunstneren løper mellom de besøkende, kledd som dem, mens hun dirigerer performerne med smartphonen, gjennom den tyske paviljongen, ned i dens undergrunn, ut i naturen, under trærne, til et bur med vaktbikkjer eller midt blant de vandrende besøkene i påsketiden. Men forfatterskapet bak alt dette forblir skjult.

Som Goethes *Faust*, er Imhofs figur oppfylt av en selsom emfase, virker beruset og står hudnært overfor oss, men er samtidig uoppnåelig fjerne, og viser ingen tegn på noen som helst sjeelig resonans overfor alt som skjer rundt dem. Imhofs gjenganger av denne mest tyske av alle teaterfigurer, er som i Goethes stykke radikalt ung, og skikkelsen, bildet de fremkaller, erstatter versene fullstendig – spillet deres oppstår fra en gåtefull kroppslig tilstedeværelse: alltid på terskelen mellom positur og natur, mellom virtuelt og virkelig liv. Denne foranderlige tilstedeværelsen skyldes en coolhetskodeks, såvel som en spesiell kroppslighet hos performerne, som kjennetegnes ved at de er besittelse av noe normativt avvikende eller en annerledeshet – de virker som urbane atleter eller dataspill-



krigere, dels som glatte, antikke skulpturer, dels som typiske Balenciaga-modeller.

Juliane Rebentisch knytter i essayet «Dark Play» i Biennalekatalogen denne alltid produksjonsvillige tilstanden til det faustiske mennesket til den performansen som prosjektkapitalismen pålegger det enkelte individ – det gjelder ikke bare å ha en smart funksjon, men å produsere et avvik fra det som er vanlig, da nettopp det dysfunksjonelle fremheves som et potensielt reserve, som i fremtiden kan komme til utfoldelse, og dermed skape fremtid. Det er denne fine, personlige hemmelighetsfullheten som gir løfter om et skjult potensial – det er noe som er annerledes ved de menneskene Anne Imhof viser fram som vår tids ansikter, men også som produkter av samtiden, industrien og mediene. Coolheten til det avvikende subjektet, som delvis utslått, delvis mangelfyllt, er samtidig også løfterik kapital, en kroppspolitisk innsats i et spill om innflytelse og betydning, som bare oppstår der hvor det finnes ressurser.

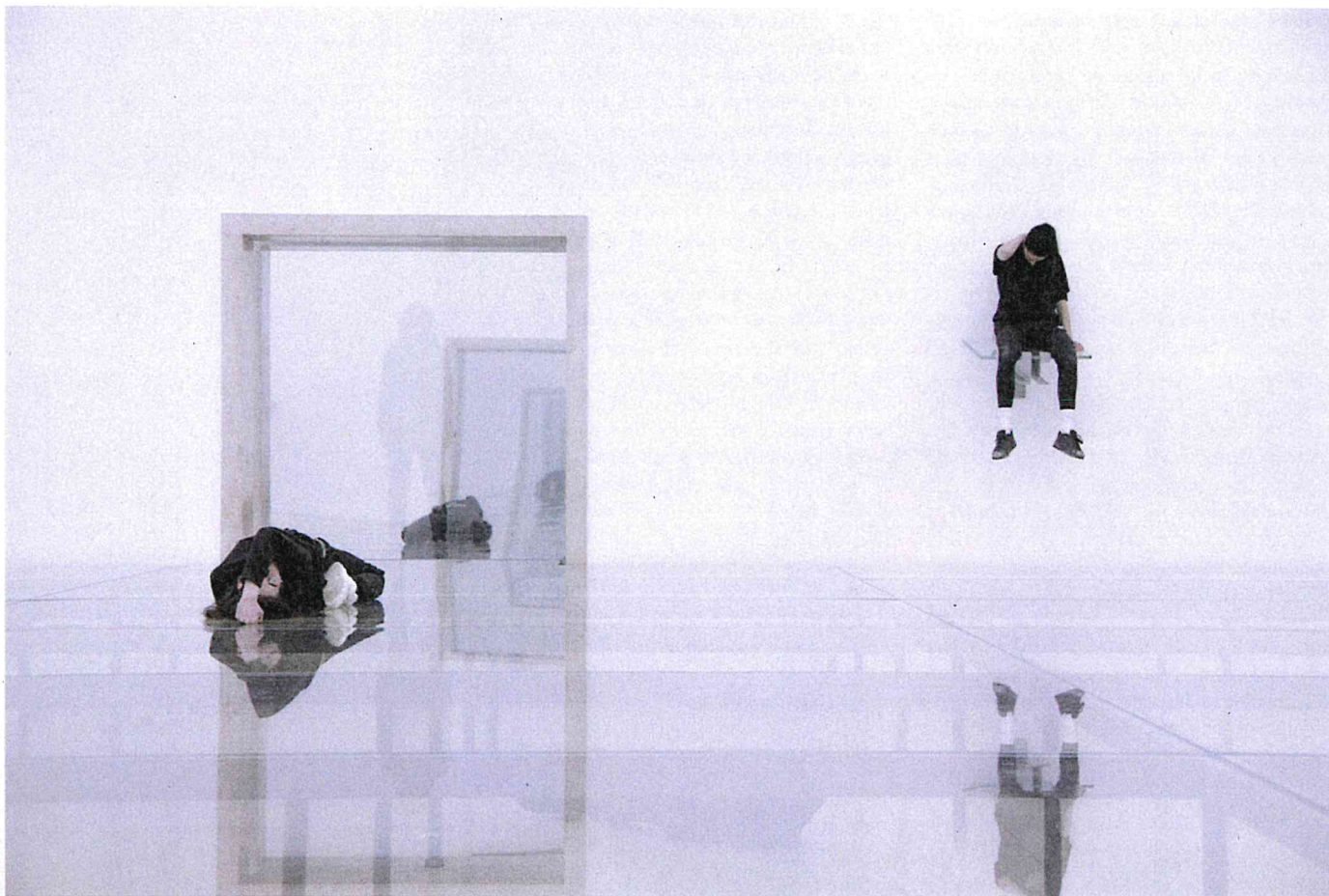
I stedet for å oppføre Goethes drama, oversetter Anne Imhof stykkets sentrale spørsmål til en tilstand, som er uhørt radikal i formen og som gjør den tyske paviljongen til et slags limbo, idet man kommer dit som besøkende, for så forskremt å oppdage at det ikke er noen som bare er tilskuere her, man

er også opphavsmann, som på en uhyggelig måte blir både tilsnakket og avvist, man er en del av det hele, midt imellom, og likevel aldri deltagende sammen. På samme måte kan man betrakte Imhofs stykke som både performance og utstilling – som en hybrid av begge deler, utgjør den et nytt format, det kunsthistorikeren Dorothea von Hantelmann kaller et «individualisert oppføringsrom».

Det har på den ene siden noe med den arkitektoniske formen Anne Imhof har skapt i den tyske paviljongen å gjøre, på den andre med transformasjonen, «det flytende» ved det som blir vist, fordi det heller enn objekter som står stille i tiden, blir vist frem prosesser som blir igangsatt på forskjellige tidspunkt. Alle de korte stykkene som Imhof viser over flere timer per dag, er performanser som lar det oppstå en teatersituasjon; samtidig som man likevel opplever dem individuelt – annerledes enn i titteskapsteatret, velger hver gjest sin egen vei, og i denne bygningen er det er ingen som ser nøyaktig det samme. Det er desto mer oppsiktsvekkende i og med at utstillingen nesten ikke viser noen objekter og er ytterst oversiktig, bokstavelig talt – ja, det at det oppstår en bortimot fullkommen transparens er den skjulte og nærmest sadistiske ideen til hele denne produksjonen. Det fins ingen steder hvor performerne kan trekke

seg tilbake, verken for dem eller de besøkende finnes det et *off*: Uten de vanlige installasjonene virker salene i den tyske paviljongen renset, som om den har funnet tilbake til sin opprinnelige form. Gjennom lyset i øvre etasje, det forhøyede vinduet på sjøsiden og de åpne dørene under inngangsportalen til hagen i Biennaleområdet, faller det mildt formiddagslys inn i det midterste rommet, som er tilsluttet to andre rom, som man ser gjennom brede veggåpninger, men ikke kan gå inn i. I hele bygget har Imhof lagt til en ekstra gulvflate i 1,5 meters høyde av pansret glass, som de besøkende står på, som en slags skulpturer, nærmest i et slags ingenting, og betrakter de få objektene, bildene og instrumentene som er stilt ut.

Allerede når man ankommer, ser man tre figurer sitte på kanten av taket. I motlyset virker de som husokkupanter som nyter utsikten, som de eneste i den rastløse Biennale-tumulsten som har god tid. Nå og da kommer det to dobbermannhunder tilsyne og bjeffer bak de høye platene av pansret glass. Disse subtile inngrepene får det høye og rene huset til å virke truende og fascinerende – hundene, husokkupantskikkelsene, den mørke «Germania»-skriften under baldakinen på inngangspartiet, her er det noen som spiller et spill, og som skjuler mer enn de viser.



Stykket som teateroppsetning

I et rommet Anne Imhof har skapt er porøst og får det ytre og indre til å flyte over i hverandre. Som et tog på kontinuerlig gjennomfart, trenger de besøkende seg på utenfra, sprer og spalter seg i mindre grupper, og strømmer deretter ut igjen, hver for seg. Dette er ikke typisk for en teateroppsetning, men heller for det individualiserte opplevelsesmodusset på utstillinger. Men midt i denne deregulerte besøkersituasjonen opplever jeg, som i en teateroppsetning, en ansamling av forskjellige situasjoner, som har en begynnelse og en slutt, som er der en kort stund, og så forsvinner igjen, og som later som om jeg ikke er tilstede som tilskuer. Også i Anne Imhofs stykke er jeg som besøkende mitt motsatte jeg, uten noen egen eksistens. Det er bare det at stykket har den selsomme effekten at det samme later til å være tilfelle for performerne – de virker riktignok intenst tilstede, slåss med hverandre, de synger og arrangerer seg i levende bilder, men hele tiden uten synlige tegn på et eget liv; det virker alltid som om en eksorsist har drevet det indre, det som ytre sett får dem til å virke så sterke, ut av dem hvorpå mediebildenes ånd har tatt bolig i dem. Siden performerne på glassgulvet er så nærme at man kan ta på dem, og mange besøkere holder smartphonekameraene rett opp i ansiktet på dem,

virker det i enda større grad som om figurene blir behandlet som ting, uten beskyttelse. For i motsetning til disse performerne, kan skuespillerne i det tradisjonelle teatret forlate seg på at den fjerde veggen og selve kveldsritualet gjør dem uantastbare.

I Imhofs *vivarium* må skuespilleren derimot selv skape den fjerde veggen som en individuell aura. Stykket følger ikke en fiksert modell, men snarere et sett av flere forskjellige planlagte moduler og scener, som gjennom regien og reaksjonene til de besøkende, hele tiden forbinder seg på nye måter, og derfor aldri er like. Det er først og fremst denne utsatte, farlige nærheten som frembringer den fotomodellaktige utilnærmeligheten og glattheten til figurene, som på den andre siden inneholder et kalkulert brudd, en eienommelighet ved hver enkelt performer, som gir dem styrke og forsterker deres aura av utilnærmelighet. Modellblikket ser ingenting; det vil bli sett, det fanger blikkene, isteden for å betrakte noe, og til dette tjener hver positur, hver knyttneve som blir strakt opp i luften, det siterte protestfotoet, som like etterpå glir over i en gammel albertavle, i defileringen på en catwalk eller i en kampscene fra en filmepisode.

På den ene siden virker det som om man allerede har sett disse scenene, som om

de allerede er offentliggjort, men innenfor paviljongens offentlighet er de likevel ikke bare sitater. Kroppsligheten til de kjempende, amfiebeaktige figurene, som kryper under glassgulvet, skaper også øyeblikk hvor sangen og dansen, eller eksistensen, har sitt eget nærvær, virkelighet og – ja, skjønnhet. Performerene fremstiller bilder, som de låner ut kroppen til, og som går over i nye bilder, som betrakterne gjenkjenner straks og like raskt fanger med sine smartphoner. De utstrakte armene til de som fotograferer, speiler på denne måten ubevisst den kollektive andektigheten i samtiden, og i den aktive stirringen til fotografene, oppstår det faktisk en dyp forbindelse mellom den enkelte og det som skjer. Det underlige ved prestasjonene til Imerhofs figurer, er at de i sin fysiske singularitet samtidig også fremstår som motiver man umiddelbart gjenkjenner og responderer på gjennom fotograferingen. Noen ganger antar denne affektaktige fotograferingen hysterisk former, virker skamløs og grådig, men nettopp i denne erfaringen ligger det pirrende ubehaget i denne oppsetningen: Den motsetter seg en uskyldig betraktning. Imerhofs *Faust* er en uskyldens tilitetgjørelsesmaskin og samtidig et verk med stor sarthet. Fotograferingen vitner om en dyp, kollektiv sammenvevdhet med det som skjer innenfor denne avgrensede scenen.

Hvorfor har Anne Imhof valgt å kalle performerne for «figurer» og ikke utøvere? Kanskje fordi utøvere er medier, som reflekterer at de ikke er de rollene de spiller; mens figurer derimot er i besittelse av komplekse, men kompakte identiteter. Figurer utgjør en verden i sin egen rett. De er skapere av sine egne fortellinger. Tilsvarende ser man i Imhofs paviljong en håndfull figurer som ikke forestiller noenting; de er, i følge suggesjonen i holdningen, i spillet, de viser. Det er – som i institusjonsteatret – de få som snakker til de mange, og de forventer et svar. Handlingen og timingen ligger i deres hender, og dermed er de ikke utøvere av et fremmed manuskript, men voksne spillere under oppsyn av en kvinnelig regissør hvis arbeid aldri tar slutt.

I det disse figurene befinner seg på den smale karmen i ti meters høyde, bærer de et slik sikkerhetsutstyr som brukes av fjellklatrere utenpå de merkelige skjortene og jeansen. I Imerhofs verden er det alltid fare på ferde – fare for å falle, fare for å se sine egne oppfatninger implodere.





Stykket som utstilling

På en utstilling trenger man ikke, slik som i tradisjonelt teater, å dele tiden med andre. Her finnes det ikke et kollektivt publikum, bare individualiserte opplevelser. Av samme grunn har utstillinger – som Dorothea von Hantelmann skriver i sin avhandling om forskjellige modus for å adressere og fange oppmerksomhet, ikke en starttid, men åpningstider, som gjør at hver og en kan komme og gå, etter eget ønske.

Som på en hvilken som helst annen utstilling, er ikke de utstilte tingene til Anne Imhof der for å bli tatt på, de er tatt ut av, eller fristilt fra sin vanlige kontekst, og ved hjelp av denne festlige borttrykkelsen begynner objektene å snakke i lavt toneleie. Skuespillerkunst har mye til felles med denne blandingen av kyskhets og prostitusjon, som Botho Strauss en gang skrev om situasjonen til skuespillere: På scenen blir alt stilt til skue, brakt fram i lyset, men utelukkende for å oppnå kyskhetsens uberørbarhet. Det gjelder mennesker såvel som de opphøyde tingene.

Det som i teatret bare ville vært rekvissitter, blir fetisjer i Imhofs Ultra-White-Cube, skyggeløst opplyste, som vitrinevarer i Flagship Stores. Det er gjenstander av ren ventetid: stålslynger og metallkuler som ammunisjon, energidrikker, el-gitarer med

tilhørende forsterkere, ladestasjoner, alt er stilt på pause og truet av utladning, eksplosjon. Uoppnåelig, bak de pansrede glassflatene fremstår livet som vare – kaldt og til salgs, som fetisj og narrativ ting. Den innebygde arkitekturen av stål og glass forsterker og siterer den umenneskelige makten til et system av teknologi og apparater, som fremstår som transparente, men også harde og sjelløse. På dette utstillingsstedet er det ikke noe som blir konstatert eller blir satt i ro, som opphever tiden og rykker deg inn i et rike av varig betydning, tvert om: Utstillingen gjør materialet tidsbundet og viser det i prosess. De fåtallige objektene, tegningene og installasjonene av ulike instrumenter, som venter på å bli brukt, er del av et fleksibelt utstillingsmodus, som først og fremst viser frem forløp, og der de dynamiske figurasjonene og handlingene til performerne, heller enn å forestille noe, stiller ut sitt spesielle eksistensmodus.

Stykket som *scripted space*

Anne Imhof spiller ikke «på» den tyske paviljongen, som hun sier i et intervju med kuratoren Susanne Pfeffer, hun «besetter» den og skaper på den måten, som en partisan i ånden til Hakim Beys, sitt eget regime, en temporær sone med andre lover. Å spille *på* noe, vil si at man legger en ting over noe annet. Å *besette* noe, vil si å erstatte noe med noe annet, og det virker faktisk som om Imhofs *Faust* er en oppfinnelse av et nytt ritual, som bare de delaktige kjenner. Det finner sted i sanntid og er i aller høyeste grad spektakulært: som på signal fra en tryllestav oppstår og forsvinner figurene – de kler av seg, synger, løper eller stivner, spiller forskjellige instrumenter og legger stadig vekk ild under føttene på de besøkende.

Hendelsesforløpet har ikke noe sentrum og det fins ikke noe sted for overblikk. I motsetning til en tradisjonell teatersituasjon fins det ikke et hemmelig sentralperspektiv: Performerene befinner seg i salen, under føttene og over hodene våre, utenfor og innenfor, ofte begge deler samtidig. Regien sveiper, forlater sin anviste plass, dukker ubemerket opp i mengden av besøkende og er hele tiden med på å styre stykket, optimere det som skjer og strever for å få kontroll over øyeblikket; det som ikke kan bli værende, men som blir til en bølge, som glir gjennom tiden, og regissøren med den. Den immersive situasjonen tillater ikke et utenfrablakk og aktiviserer oppmerksomheten til det ytterste, fordi det som skjer er fullstendig uberegnelig. «Hva er nå dette!» utbryter en kvinne ved siden av meg, fordi det ikke skjer noe, gjentatte ganger, før performerne plutselig stormet inn i rommet som en overfallskommando, fire-fem personer midt i mengden, som delte seg som vann, for så å slutte seg sammen, og mens man så på dem, var det i det andre hjørnet av paviljongen en performer som lente seg mot veggen, under glassgulvet, samtidig som han stakk hånden opp gjennom den smale sprekken mellom glassskiven og muren, og la fingrene på glasset over. Det er ingen som tar på ham, men like over hodet hans går mennesker på knærne opp på glasset og fotograferer ansiktet hans. Slik produserer og ødelegger hendelsesforløpet uskyld, i denne paviljongen av døde sjeler, blir alle viklet inn i en dyp ambivalens.

Gjennom overraskelsene, og den stadige paralleliteten til bildene, lydene og avbrekkene med stillhet, blir det utstilt affekter, som får regimet til den usynlige regien til

å trenge dypt inn under huden på tilskuerne. Den fungerer som en algoritme, som avleser våre forhold, trekker sine slutninger, binder oss til seg og spiller sitt spill. Hvem er det som fører, og hvem følger – dette i et hvert teaterstykke tydelig regulerte mønstret er oppfrynset og uberegnelig.

Den amerikanske filosofen Norman Klein har utmyntet begrepet «scripted space» om en slik narrativ arkitektur. Han omskriver på den måten romlige virkninger som i filmens, tegneseriens og underholdningens verden oppstår gjennom spesialeffekter, og som står i en lang tradisjon for «opp-ned-snudd-verden», der det etableres en annen orden, en karnevalistisk omveltning og undergraving av tillit. Her er virkeligheten et mangesjiktig fenomen, hvor det reelle og imaginære hele tiden blander seg sammen og får situasjonen til å virke bunnløs, i stadig flyt som i en vill tegnefilm. Arbeidene til kunstnere som Philippe Parreno eller Pierre Huyghe, billedkunstnere som er mer interessert i temporær dramaturgi enn i fremstillinger av statiske objekter, danner en kunstnerisk form for *scripted spaces*, der grensene mellom det private og offentlige eller det imaginære og industrielle blir visket ut. På den måten skaper Anne Imhof gjennom de teatraliske sjiktene omgivelser som betrakterne kan dykke ned i, og hvor forholdene tilsynelatende ennå er under deres kontroll, men i høyeste grad manipulert, gjennom det skjulte scriptet i disse rommene.

For denne funksjonen, er smartphonen av avgjørende betydning. Ikke bare fordi fotograferingen fører til denne affektive, men også kollektiverende bindingen, som Imhofs oppsetning gjør til et ritual. Men enda mer fordi den enkelte smartphonen, som den enkelte performer bærer på, er et nettverkssted, en knutepunkt i sanntidssystemet av instruksjoner og overvåking, som regissøren gjennom performerne står i forbindelse med, og som foregriper eller følger bevegelsene til publikum. Det første sanntidsmedium på scenen i tillegg til og ved siden av skuespillerne, var videoen, fordi den iverksatte en oppsplitting i det sceniske forløpet mellom scener og bilder, som manifesterte seg i samme øyeblikk, og som hadde en egen, blottstillende, forsterkende og urovekkende realitet. Og på samme måte som videokunst, fins det nå også en iPhone-kunst.

Ethvert verk som ved hjelp av en smartphone ikke lenger er bare avbildende,

men også styrer og muliggjør forløp ved hjelp av en slik desentralisert og individuelt tilgjengelig teknologi, har ved siden av tilstedeværelsen til utøverne et annet innerste vesen, som preges av denne nye teknologien – gjennom det oppstår det i sanntid en annen fortelling, som er tett sammenvevd med den romlige og fysiske realiteten til utøverne og de besøkende, og som dramatiserer virkeligheten på en inntil nå uhåndterlig måte på flere nivåer samtidig. Dette skjer som et operativt felles åndedrett sammen med aktørene, som et stoffsifte mellom forskjellige parter, som alle plutselig er del av samme spill. Det er sanntidssprosesser, som gjennom arbeidene til Lundahl & Seidl, Rimini Protokoll eller Anne Imhof, utvikler dimensjoner som går langt utover videoens muligheter, og fører til en form for *sanntidskunst*. På performancekunstens område skaper de liknende strukturer som sanntidsmusikk og forandrer dermed hele teatersettingen – eller utstillingsdriften.

Uten den formidlene teknologien til smartphonene hadde en slik prosessering gjennom den ekstremt nære sameksistensen med publikum, som i Anne Imhofs *Faust*, ikke vært mulig. Slik står dette arbeidet for et tenkemodus i form av forbindelser, nettverk og assosiasjoner, som Dorothea von Hantelmanns skriver om med henblikk på nye formater. I likhet med Norman Kleins *scripted spaces* dreier det seg om immersive rom, hvor det ikke fins noe sentrum og oversikt. De tradisjonelle formatene i teatret og på utstillinger skyldes at blikket er rettet mot noe som er på avstand. Sanntidsteatret til Anne Imhof skaper derimot en verden uten utside – det fins ikke noe entydig narrativ mer, bare individualisert erfaring og ambivalens, som resultat av samtidigheten ved min status som tilskuer og situasjonens produsent. Man kan ikke lenger sitte og betrakte den sigarrøykende og tilbaketrukkne som en teatermodell for verden, for gjennom den blir man selv gjort til modell. Anne Imhofs *Faust* har sitt opphav i bilder og den produserer fram bilder. Vanligvis er bildet et avtrykk av kroppen. Hos Imhof blir på forskjellige motsatte måter kroppen til et avtrykk av bilder. De mektigste bildene i dag, er ikke de som er enestående, men de som blir mest delt. Anne Imhof har iscenesatt denne gjeldsbelastede sirkulasjonstilstanden på en avgrunnsdyp måte, og det gjør *Faust* til denne sesongens mest sette stykke.

«Imhofs *FAUST* er en uskyldens tilintetgjørelsesmaskin, og samtidig et verk med stor sarthet»